



HAL
open science

**”Adieux à une époque qui meurt sans paix” : la critique
du monde moderne dans la littérature espagnole,
1874-1936**

Javier Rodríguez Hidalgo

► **To cite this version:**

Javier Rodríguez Hidalgo. ”Adieux à une époque qui meurt sans paix” : la critique du monde moderne dans la littérature espagnole, 1874-1936. Littératures. Université d’Angers, 2019. Français. NNT : . tel-04484776

HAL Id: tel-04484776

<https://hal.science/tel-04484776>

Submitted on 29 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THESE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE D'ANGERS COMUE UNIVERSITE BRETAGNE LOIRE

ECOLE DOCTORALE N° 595 *Arts, Lettres, Langues*

Spécialité : Littérature espagnole

Par

Javier RODRÍGUEZ HIDALGO

« **Adieux à une époque qui meurt sans paix** »

La critique du monde moderne dans la littérature espagnole, 1874-1936

Thèse présentée et soutenue à Angers, le 13 novembre 2019

Unité de recherche : 3L.AM

Rapporteurs avant soutenance :

Xavier ESCUDERO PU, Université du Littoral-Côte-d'Opale
Dolorès THION PU, Université de Pau et des Pays de l'Adour

Composition du Jury :

Xavier ESCUDERO PU, Université du Littoral-Côte-d'Opale
Dolorès THION PU, Université de Pau et des Pays de l'Adour
Marta PALENQUE PU, Université de Séville
Jordi GRACIA PU, Université de Barcelone
Manuelle PELOILLE PU, Université d'Angers, directrice de thèse
Anne-Rachel HERMETTET PU, Université d'Angers, co-directrice de thèse

Résumé :

La période 1874-1936 a connu, en Espagne comme ailleurs, un bouleversement généralisé causé par la mise en place de la société industrielle moderne. Les changements que cette dernière a entraînés ont été parfois abordés d'une manière critique par la littérature de la période, et la littérature espagnole ne fait pas exception. Plusieurs thèmes se répètent : le regret exprimé de la disparition du monde pré-moderne ; le désir de quitter la société industrielle pour retrouver une vie plus simple ; les nuisances provoquées par les nouvelles conditions d'existence ; l'anticipation d'un avenir pas toujours riant ; et l'apparition d'une pensée sur la technique comme sujet d'inquiétude. Contrairement à ce que certaines interprétations hâtives pourraient laisser penser, cette critique littéraire du monde moderne n'a presque jamais pris la forme d'un rejet, mais d'une acceptation fataliste du nouvel état des choses. C'est ce que cette thèse se propose d'étudier en prenant appui sur des textes d'écrivains et de philosophes espagnols connus (Pérez Galdós, Unamuno, Ortega y Gasset, García Lorca), mais aussi des ouvrages d'auteurs oubliés ou considérés comme secondaires (Núñez de Arce, Julio Camba, Manuel Llano, Luis de Oteyza). Elle ne s'interdit pas, par ailleurs, d'effectuer des comparaisons avec des œuvres d'autres langues afin de mieux juger la spécificité de la littérature espagnole sur ces questions.

Mots clés : Critique du monde moderne – Industrialisme – Vieux monde – Fuite hors de la civilisation – Critique de la technique – Littérature d'anticipation – Littérature espagnole

Abstract :

The period between the years 1874 and 1936 has known, in Spain as everywhere else, a wide disruption caused by the implementation of modern industrialism. Sometimes, the changes carried out by this transformation have been dealt critically by literary works – and Spanish literature is no exception. Several themes are frequently found : the complaint for a pre-modern world ; the wish to leave industrial society in order to find a more simple life ; the annoyances of new life conditions ; the anticipation of a sometimes gloomy future ; and the rise of a technology-centered thought. Contrary to some hasty analysis, this critique of modern world has almost never taken the form of a reject, but that of a fatalistic acceptance of the new order. This is the subject of these thesis, based on texts of well-known Spanish writers and philosophers (Pérez Galdós, Unamuno, Ortega y Gasset, García Lorca), as well as those of forgotten or supposedly lesser ones (Núñez de Arce, Julio Camba, Manuel Llano). This does not prevent, nevertheless, comparing these works with those from other languages in order to acknowledge the specific traits of Spanish literature in these topics.

Key words : Critique of the new world – Industrialism – Scape from civilization – Critique of technology – Literary anticipation – Spanish literature

À Séverine, qui est à l'origine de tout cela.

À Manuelle, qui m'a soutenu constamment dès le départ, alors que le projet de thèse n'était qu'une idée.

À l'afanac, pour avoir soutenu le projet.

À la SNCF, dont les retards m'ont permis de lire quelque 40% de la bibliographie dans ses trains.

À Mikel Álvarez, Aitor Aspuru, Hilario Manzanedo et Luis Iriarte, compagnons dans la lutte contre le TGV au Pays Basque qui savent de quoi tout cela parle. Et particulièrement à Sabin Mendizabal, dont le séjour en prison a accompagné cette thèse de A à Z.

À Jaime, de qui j'ai appris la plupart de ce qui est étudié dans ce travail, même s'il ne serait sans doute d'accord ni avec la forme ni avec les conclusions. Et à Jean-Marc Mandosio, à peu près pour les mêmes raisons.

À Ander Berrojalbiz et à Marc Badal, parce que j'ai pu discuter de la modernité et de ses dégâts avec eux mieux que dans n'importe quel cadre académique.

Aux amis de *Cul de sac*, connaisseurs de cette critique du monde moderne, et à Toni García quand il n'était pas encore devenu José Ardillo.

À Txema Larrea, qui m'a fait découvrir – parmi des centaines de choses – Ernst Jünger, mais surtout parce qu'il savait ce que c'était que lutter contre le despotisme.

À Ainhoa, pour avoir rendu les derniers mois encore un peu plus agités.

Et à Séverine, encore une fois, parce qu'elle n'est pas que l'alpha, mais aussi l'oméga de cela et de tout le reste.

Sommaire

Remerciements	p. 3
Sommaire	p. 5
Introduction	p. 7
LA RÉACTION AU MONDE MODERNE : UN PHÉNOMÈNE UNIVERSEL	p. 22
Pertes	p. 24
Évasions	p. 32
Dégâts	p. 37
Avenir	p. 46
Technologie	p. 52
FIN D'UN MONDE	p. 63
Le désenchantement du monde : ni dieu ni mythe	p. 63
Les derniers vestiges du monde d'avant	p. 106
TENTATIVES D'ÉVASION	p. 138
Hors du monde industriel : la fuite	p. 144
Hors du monde industriel : la rêverie	p. 188
LES DÉGÂTS COLLATÉRAUX DU PROGRÈS	p. 208
La déshumanisation du milieu humain	p. 208
« ¿Qué pondremos en el sitio vacío ? » : Nécessité d'une humanité nouvelle	p. 247
VISIONS D'AVENIR	p. 266
Le futur qui est et qui sera : vues de l'étranger (avec un mot sur le tourisme)	p. 267
Aperçus d'un futur sombre	p. 301
UNE PENSÉE CRITIQUE DE LA TECHNIQUE ?	p. 312
Ángel Ganivet et Miguel de Unamuno, ou l'esprit sur la matière	p. 315
Ortega y Gasset, ou la vie au-dessus de la technique	p. 325
Eugenio d'Ors, ou la frivolité	p. 339
Conclusion	p. 347
Bibliographie	p. 352
Index des noms propres	p. 383
Table des matières	p. 389

Quizás vivamos en el mejor de los mundos posibles ; pero si es así, desconfiemos del mérito, de la virtud, del trabajo y de todas las nobles cosas que aún seducen a algunos. Y si este es el mejor de los mundos, reconozcamos que es algo deficiente y que la gran máquina funciona mal.

Sobre todo, que no digan los aduladores del presente orden que el triunfo pertenece a los mejores y a los más aptos. Y si por adular lo dicen, absténgase de añadir que sólo en la verdad inspiran sus palabras.

Manuel Ciges Aparicio, *Los vencedores*, 1908

Introduction

On trouve depuis longtemps dans la littérature espagnole l'idée que les transformations liées à ce qu'on appelle aujourd'hui le « monde moderne » peuvent avoir des contreparties nuisibles ou destructrices, voire beaucoup plus graves que les aspects positifs qu'elles sont censées apporter. Dans son « discours sur les armes et les lettres », Don Quichotte en donne une illustration :

Bien hayan aquellos benditos siglos que carecieron de la espantable furia de aquestos endemoniados instrumentos de la artillería, a cuyo inventor tengo para mí que en el infierno se le está dando el premio de su diabólica invención, con la cual dio causa que un infame y cobarde brazo quite la vida a un valeroso caballero, y que sin saber cómo o por dónde, en la mitad del coraje y brío que enciende y anima a los valientes pechos, llega una desmandada bala (disparada de quien quizá huyó y se espantó del resplandor que hizo el fuego al disparar de la maldita máquina) y corta y acaba en un instante los pensamientos y vida de quien la merecía gozar luengos siglos. Y así, considerando esto, estoy por decir que en el alma me pesa de haber tomado este ejercicio de caballero andante en edad tan detestable como es esta en que ahora vivimos; porque aunque a mí ningún peligro me pone miedo, todavía me pone recelo pensar si la pólvora y el estaño me han de quitar la ocasión de hacerme famoso y conocido por el valor de mi brazo y filos de mi espada, por todo lo descubierto de la tierra.¹

Ce passage est particulièrement intéressant pour deux raisons fondamentales. D'abord, parce que le héros du roman attribue le déclin des valeurs chevaleresques à une simple évolution technique : les armes à feu auraient anéanti toute éventualité de combat honorable, rendant impossible de prouver son courage sur le terrain de la lutte. L'autre raison, peut-être encore plus importante dans le cas qui nous occupe, est que cet argument est faux. Bien sûr, il paraît tout à fait cohérent du point de vue du bon sens : dans un monde où n'importe quel « infame y cobarde brazo » peut tuer facilement le plus noble des chevaliers grâce à une invention disponible en abondance dans toutes les armées européennes au début du XVII^e siècle, il semble logique que l'esprit de ces anciens héros de la chrétienté, mi-soldats mi-saints, soit dorénavant complètement désuet. Et pourtant, ce n'est pas vrai. Les romans chevaleresques évoqués par Don Quichotte tout au long de ses aventures ont été écrits alors que la chevalerie traditionnelle n'était plus qu'un lointain souvenir. La disparition de ce qu'on nomme l'« esprit chevaleresque » est liée à des causes historiques plus complexes, et non à la simple introduction dans le combat d'infanterie des armes à feu, qui se diffusent en Europe au milieu du XVI^e, lorsque cet esprit agonise déjà².

Le personnage de Cervantès ne fait ici qu'interpréter à sa façon le mythe d'un passé doré où les choses restaient bien plus simples qu'aujourd'hui (ou qu'au XVII^e siècle). Mais son cas est loin d'être isolé. L'idée que les transformations sociales et techniques mènent vers un futur qui, sous certains

1 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, éd. Francisco Rico, Madrid/Barcelone, Espasa/Círculo de Lectores, 2015, p. 491.

2 Cf. Geoffrey Parker, *La Révolution militaire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 44-45.

points de vue, peut être bien pire, souvent même en dépit du confort qu'elles apportent, ne cesse d'apparaître dans les œuvres les plus diverses de la littérature universelle. Cette méfiance envers la modernité peut prendre des formes très variées, depuis l'exaltation réactionnaire d'un passé – réel ou non – à la simple critique d'un ou de plusieurs de ses aspects nouveaux.

Cette dernière forme est centrale dans l'un des récits des *Voyages de Gulliver* (1726) de Jonathan Swift, dont la troisième aventure décrit une île nommée Balnibarbi, entièrement consacrée à la recherche scientifique. Les savants qui y travaillent conçoivent le plus souvent des inventions complètement délirantes et inutiles, comme un langage universel s'appuyant sur l'exhibition d'objets physiques, ce qui exige, afin d'entretenir la conversation la plus rudimentaire, un arsenal prodigieux d'éléments qui permettraient aborder des sujets différents. Par ailleurs, le voyage dans cette île dans le roman de Swift a pu être lu comme une satire de la « Nouvelle Atlantide » imaginée par Francis Bacon (roman publié à titre posthume en 1627), l'une des premières utopies de l'ère moderne, et en tout cas la première où la science, plutôt que l'organisation sociale ou les institutions, est à l'origine du bonheur généralisé des hommes. Même de nos jours, la Nouvelle Atlantide « sigue siendo el prototipo de la utopía basada en la progresiva mejora científica »¹, et sans doute le modèle explicite pour tous les projets d'amélioration des conditions de vie de l'humanité par l'application de techniques diverses, plutôt que par une administration sociale révolutionnaire (comme ce pouvait être le cas dans l'utopie par antonomase de Thomas More, publiée en 1516). Il n'est pas difficile de reconnaître dans la « Grande Académie de Lagado » de Swift une parodie de la « Maison de Salomon » de Bacon, c'est-à-dire un lourd catalogue des innovations techniques censées rendre la vie plus heureuse. Chez Swift, ces innovations ont des objectifs démesurés, et le plus souvent ridicules, comme le langage universel déjà cité. Il est symptomatique que le seul voyage qui montre l'équivalent d'une utopie sociale dans son livre est l'île de Hounhnhym, ces chevaux qui mènent une vie techniquement très simple – grâce notamment au travail effectué par leurs esclaves humains, les Yahoos².

Le XVIII^e siècle a vu naître d'autres manifestations de scepticisme envers un progrès qui ne se réduit pas aux inventions matérielles, et qui pouvait parfois s'étendre aussi à ces transformations sociales qui ont l'apparence d'améliorer objectivement la vie des hommes, en apportant du confort et de l'abondance matérielle, là où, auparavant, il n'était censé exister que de la misère. Dans le *Candide* (1759) de Voltaire, la rencontre du héros avec l'esclave noir horriblement mutilé à cause de ses tentatives pour s'échapper de la plantation de canne à sucre met à nu ce sur quoi s'appuie la richesse marchande de l'Europe du moment, qui n'est pas due qu'aux miracles du libre-échange :

1 Gregory Claeys, *Utopía. Historia de una idea*, Madrid, Siruela, 2011, p. 151.

2 Les sociétés utopiques basées sur le travail des autres ont continué à exister au moins jusqu'au XX^e siècle, et la plus influente est sans aucun doute *Les Horizons perdus* (1933) de James Hilton.

« C'est à ce prix que vous mangez du sucre en Europe »¹ ; autrement dit, l'augmentation de l'accès à un certain type de richesse en Europe est liée à l'exploitation de nombreux individus bien loin du regard des habitants du continent.

Le progrès comme concept phare de la pensée occidentale est donc ambivalent dès sa naissance. Les Lumières n'ont pas été si naïves à son égard que le fait croire une certaine tradition philosophique (consacrée notamment par la *Dialectique de la Raison* d'Adorno et Horkheimer) ; et depuis le XVIII^e siècle un certain scepticisme n'a jamais cessé d'accompagner la mise en place de ces innovations que Francis Bacon avait appelé de ses vœux dans *La Nouvelle Atlantide*.

On trouve un témoignage de cette attitude sceptique dans une œuvre parue en 1818, et qu'on peut légitimement considérer comme l'acte de naissance de la critique –dans le domaine de la littérature de fiction– du devenir de l'humanité vers un avenir prétendument toujours plus riche et plus heureux. Mary Shelley imagine dans son *Frankenstein, or the Modern Prometheus* une histoire qui deviendra bientôt le modèle à suivre pour une série infinie de fictions, qu'elles soient littéraires ou cinématographiques : celle de la perte de contrôle de leurs propres inventions par les hommes qui les ont conçues et créées. Le personnage de Victor Frankenstein, repentant d'avoir fabriqué une créature qui a été coupable de la destruction des êtres qu'il aimait, ainsi que de la sienne, reconnaît qu'il poursuivait avec ses recherches des objectifs proprement messianiques : «La richesse ne comptait pas à mes yeux, je rêvais seulement à la gloire qui serait mienne si, bannissant la maladie de l'organisme humain, je parvenais à rendre l'homme invulnérable à tout sauf à une mort violente !»². Et, plus tard, une conclusion s'impose : « Que mon exemple, à défaut de mes préceptes, vous aide à mesurer le danger inhérent à l'acquisition du savoir »³.

La critique des pouvoirs apparemment illimités de la science devient ici radicale : il ne s'agit pas de mettre en cause certains usages du savoir qui ont des finalités explicitement nuisibles, comme la fabrication d'armes, mais de signaler que même la science la plus désintéressée peut déclencher des dégâts catastrophiques bien avant la mise en application industrielle de ses trouvailles. La perte du contrôle des pouvoirs de l'humanité avait déjà inspiré l'un des poèmes les plus connus de Goethe, « L'apprenti de sorcier » (1797), récit d'un futur magicien qui tente de se débarrasser des tâches les plus pénibles du foyer en utilisant le bonnet magique de son maître pendant son absence, avec un résultat catastrophique. S'inspirant du poème de Milton, le *Paradise Lost*, il a transposé le conflit du rapport Dieu/ange rebelle à un binôme incarnant davantage le monde du XIX^e : la relation savant/automate artificiel.

Pour revenir au mythe de Prométhée tel qu'on le trouve dans *Frankenstein* (et qui est évoqué dès

1 Voltaire, *Romans et Contes*, Paris, éd. René Pomeau, Garnier-Flammarion, 1974, p. 222.

2 Mary Shelley, *Frankenstein*, Paris, Gallimard, 2000, p. 59.

3 *Ibidem*, p. 77.

le sous-titre du roman), il se prête à des lectures très riches et complexes. Par exemple, dans le mythe grec original, comme dans sa réécriture par Shelley, rien n'indique que les hommes aient demandé de profiter du don que le héros voulait leur faire. La science, que ce soit le feu dans le mythe ou la création artificielle d'une vie humaine chez Shelley, avance ici par le *fait accompli*, dont les hommes ne peuvent qu'accepter les injonctions. Mais il est surtout intéressant de signaler que le problème pour Victor Frankenstein, contrairement à ce que l'image banale du *mad scientist* ou « savant fou » a voulu nous faire croire, est que ce qui déclenche la catastrophe n'est pas l'imperfection de son œuvre, mais sa trop grande réussite. Victor Frankenstein se sent *dépassé par son propre succès*. Sa création est exactement ce qu'il avait voulu faire, et une fois qu'elle est mise en place, il a peur d'elle. En outre, ce qui provoque la surenchère dans le crime du dit monstre n'est pas son imperfection originale mais le rejet qu'il subit de la part de son créateur. Autrement dit, le péché originel – si on ose le dire – de l'invention du savant n'est pas un défaut dans la fabrication de l'être artificiel, mais la sensibilité de Victor Frankenstein, dont la répugnance très irrationnelle – mais très humaine – vis-à-vis de sa créature n'est qu'une émanation normale. Une fois terminés le délire et l'exaltation qui l'ont poussé toujours plus loin lors de la fabrication de sa créature, les sens de Frankenstein lui rendent une image atroce de ce qu'il vient de faire : « Mon seul objectif pendant près de deux ans avait été de réussir à animer un corps inerte. Pour y parvenir, je m'étais privé de repos et j'avais compromis ma santé. La ferveur de mon désir avait été presque excessive, or, maintenant que j'étais arrivé à mes fins, la beauté du rêve s'évanouissait et un sentiment d'horreur et de dégoût irrépressible m'emplissait le cœur. Incapable de supporter la vue de l'être que j'avais créé, je me précipitais hors de la pièce »¹.

C'est donc un défaut dans la nature du créateur (sa nausée devant sa propre créature), et non de son œuvre, qui est à l'origine de la tragédie qui entraînera la destruction de Victor Frankenstein, après celle de toute sa famille et de ses amis. À la fin du roman, le héros tire d'amères conclusions à partir de l'expérience de son *hybris*, qui a été punie comme l'exigeait la tradition classique (avec une référence nette au Satan de Milton) :

Cette parfaite connaissance de soi m'a soutenu en des circonstances où d'autres se seraient laissés abattre. Il m'apparaissait criminel de perdre en des lamentations inutiles des talents qui pourraient être mis au service de mes semblables. En réfléchissant à l'œuvre que j'avais accomplie, ni plus ni moins que la création d'un animal sensible et raisonnable, je ne pouvais me compter au rang des inventeurs vulgaires. Hélas, cette pensée qui me transportait au début de ma carrière, ne concourt aujourd'hui qu'à me rabaisser au niveau de la poussière. Toutes mes spéculations et tous mes espoirs se trouvent réduits à néant ; semblable à l'archange avide de toute-puissance, je suis désormais enchaîné dans un enfer éternel. Mon imagination était vive, pourtant mon pouvoir d'analyse et mon application étaient intenses. L'union de ces qualités me permit d'élaborer et de concrétiser le projet de concevoir un homme. [...] Je marchais sur des

1 *Ibidem.*, p. 83.

nuages, tantôt exultant à l'idée de ma puissance, tantôt m'enflammant à la perspective de ses résultats.¹

L'autre grand défaut de son projet est tout aussi humain : son manque de prévision vis-à-vis de la perfection de son œuvre. Il ne lui avait pas traversé l'esprit qu'un nouvel homme réellement *humain*, tout artificiel soit-il, aurait besoin d'une compagne. Lorsque son Adam lui exige d'en créer une pour lui, Frankenstein ne tarde pas à imaginer que « le besoin de sympathie du monstre l'inciterait à concevoir des enfants. Ainsi, une race de démons se propagerait à la surface de la terre, mettant peut-être en péril l'existence même de la race humaine »². Le produit de la science du héros est tellement parfait qu'il serait même capable de se multiplier s'il disposait d'une compagne faite à sa mesure, et dans une situation de concurrence avec l'humanité, ses pouvoirs surhumains lui donneraient sans doute le dessus, jusqu'à devenir une menace de catastrophe sans inouïe. De même, si la créature est devenue un monstre (nous parlons ici de son comportement criminel, non de son apparence physique), c'est qu'elle était trop sensible, trop *humaine*, et qu'en conséquence elle a développé une très naturelle rancune envers les hommes qui la méprisent et qui la détestent pour son seul aspect. C'est le rejet qui l'a rendue meurtrière, car, sans ce mépris, le roman laisse supposer qu'elle aurait été « naturellement bonne » (comme le dit à deux reprises Rousseau à propos de l'homme primitif dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité*, publié en 1755), bien que le philosophe ne soit pas trop explicite à ce sujet.

On ne saurait compter le nombre d'interprétations suscitées par *Frankenstein*³. Même s'il ne cite qu'en passant le nom de Mary Shelley dans son œuvre majeure, *L'Obsolescence de l'homme* (publiée pour la première fois en 1956)⁴, le philosophe allemand Günther Anders a étudié la « honte prométhéenne » dans une analyse où l'on trouve partout des échos des angoisses ressenties par le personnage de l'écrivain anglais. Ce qu'Anders nomme « honte prométhéenne » serait celle de l'humain qui se voit dépassé par la performance de ses créations industrielles : « Inférieur à sa tâche, l'homme qui s'angoisse reste loin derrière l'homme qui produit. C'est dans cette mesure que "l'homme est plus petit que lui-même" »⁵. C'est pourquoi l'homme de l'ère de la technologie devient,

1 *Ibidem*, p. 295-296.

2 *Ibidem*, p. 231.

3 L'intérêt porté par Shelley pour la science, ses limites et ses possibles dérives négatives ne se réduit pas au seul roman de Frankenstein. Un autre ouvrage de l'écrivain, *Le Dernier homme* (1826), imagine un fléau de peste noire particulièrement atroce qui anéantit toute la vie humaine sur terre, sauf celle du « dernier homme » – le héros qui a été incapable de trouver un remède médical pour la maladie. Comme s'il s'agissait d'une image reflétée de Frankenstein, la science est ici impuissante, malgré les espoirs toujours grandissants qu'elle a suscités depuis le XVIII^e.

4 « Nous avons l'habitude de mettre en relation l'*hybris* avec la figure allégorique de *Proéthée*, dans laquelle nous nous sommes reconnus, nos ancêtres et nous-mêmes, depuis presque deux siècles (de Goethe au Sartre des *Mouches*, en passant par Shelley et Ibsen) », Günther Anders, *L'Obsolescence de l'homme*, Paris, Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances, 2002, p. 67.

5 *Ibidem*, p. 298.

selon Anders, « le saboteur de ses propres réussites »¹, puisqu'il se sent déplacé dans le vertige des produits issus du génie humain qui l'entourent. Ce vertige, c'est la répulsion éprouvée par Frankenstein dès que sa créature commence à vivre. Le lien avec *Frankenstein* est évident : le dépassement de l'homme par ses créations au dire d'Anders est déjà présent en tant qu'hypothèse dans le roman de Shelley, où le monstre s'adresse ainsi à son créateur en lui exigeant de fabriquer une femme artificielle pour lui : « Vous êtes mon créateur, mais je suis votre maître ; obéissez-moi ! »².

Si nous nous sommes arrêtés aussi longtemps sur l'œuvre de Shelley, c'est parce que, comme le dit la responsable d'une édition récente de son roman le plus célèbre, « *Frankenstein* est interprété le plus souvent, et à juste titre, comme une attaque contre la *hubris* scientifique – une exploration des risques qui jaillissent lorsque les capacités techniques de l'humanité dépassent sa sagesse »³. Cette création littéraire est, depuis sa parution, une source d'inspiration inépuisable, y compris dans la culture populaire⁴. Mais, surtout, elle marque le jalon le plus visible, au moins jusqu'au roman *Erewhon* (1872) de Samuel Butler, dans la remise en cause (d'un point de vue qui n'a rien de réactionnaire) d'une avancée linéaire et irréversible du progrès.

Pour sa part, *Erewhon* se veut l'inversion d'une utopie dans son titre même. En effet, *Erewhon* est l'anagramme inversé de l'anglais *nowhere*, c'est-à-dire, « nulle part », ce qui est une traduction littérale et tout à fait légitime du mot « utopie ». Dans la société imaginée par Butler, un « Livre des machines » explique pourquoi les appareils techniques ont été bannis : les progrès dans la technique accélèrent sans cesse la performance, tandis que l'homme reste toujours le même. Arrivera un moment où les machines auront développé des capacités fabuleuses qui les rendront presque indépendantes ; et dans ce futur, que l'auteur du « Livre des machines » augure pour une époque proche, les humains se verront réduits par l'inertie de l'évolution à jouer un rôle de pur « service d'entretien ». On trouve encore une fois le thème d'un possible dépassement de l'humanité par ses propres créations ; il ne s'agit plus ici d'un monstre physiquement supérieur aux hommes, comme c'était le cas dans *Frankenstein*, et désireux de se reproduire et se multiplier (ce qui fait que le docteur Frankenstein refuse de se plier aux conditions de sa créature par peur de créer une race de demi-dieux ou demi-démons qui exterminerait les humains) ; au contraire, le processus décrit par

1 *Ibidem*, p. 51. C'est Anders qui souligne. Le mot *saboteur* est employé en français dans l'original.

2 Mary Shelley, *Frankenstein*, *op. cit.*, p. 233.

3 Wendy Lesser, dans Mary Shelley, *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, London, Everyman's Library, New York/Londres/Toronto, 1992, p. XVIII.

4 Le même éditeur qu'on vient de citer le remarque : « Il n'est pas étonnant que le XX^e siècle ait vu fleurir plein de *remakes* de l'histoire de Frankenstein. Les versions cinématographiques après 1945 sont souvent des commentaires sur la bombe atomique (dont la dernière, au moment d'écrire ces lignes, étant le *Terminator II* d'Arnold Scharzenegger) ; et la technologie du cinéma elle-même, avec l'ajout d'un son nouveau et réaliste, était un sujet secondaire du film original de 1931 » (*ibidem*).

Butler est bien plus discret et insidieux : les machines commencent à communiquer entre elles par l'intermédiaire des humains, tandis que ces derniers vont être voués à l'esclavage :

[Les machines] n'auront pas seulement besoin de nous pour la reproduction et pour l'éducation de leurs jeunes, mais encore pour être à leurs ordres comme domestiques, pour récolter leur nourriture et la mettre à portée d'elles, et pour enterrer leurs morts, ou bien pour retravailler leurs membres morts et en faire de nouvelles formes de la vie mécanique.

[...] L'homme n'est pas un animal sentimental lorsque ses intérêts matériels sont en jeu, et bien çà et là quelque âme ardente, jetant un regard sur elle-même, puisse maudire son destin de ne l'avoir pas fait naître machine à vapeur, cela n'empêche pas que la grande masse des hommes se pliera toujours à tout arrangement par lequel elle obtiendra une nourriture meilleure et des vêtements plus chauds à un prix moindre, et qu'elle se gardera bien de céder à une jalousie déraisonnable qui n'aurait pour toute cause de que le spectacle d'autres destinées plus brillantes que la sienne.¹

On a pu lire le roman de Butler comme une satire de la société de l'époque victorienne. Cette lecture est légitime, mais elle nous semble appauvrissante en ce qui concerne la profondeur de la réflexion contenue dans le « Livre des machines ». La position soutenue par l'auteur fictif du dit livre n'est pas éloignée de celle d'un Günther Anders, dont nous avons déjà évoqué l'œuvre.

En dépit des exemples évoqués jusqu'ici, la critique du monde moderne ne se réduit ni à la littérature fantastique ou à la langue anglaise ni au seul penchant de la technologie. Baudelaire ironisait sur la notion de progrès dans ses *Petits poèmes en prose* lors de sa rencontre avec le diable : « Nous causâmes aussi de l'univers, de sa création, de sa future destruction ; de la grande idée du siècle, c'est-à-dire du progrès et de la perfectibilité, et, en général, de toutes les formes de l'infatuation humaine »². Encore une fois, c'est l'*hybris* que est mise en cause. Mais, chez Baudelaire, le dédain pour les idéaux progressistes fait partie d'une conception réactionnaire de la société. C'est surtout la laideur du monde moderne, et même « du patois incomparable de ce siècle », que Baudelaire tourne en dérision : « Malgré les secours que quelques cuistres célèbres ont apportés à la sottise naturelle de l'homme, je n'aurais jamais cru que notre patrie pût marcher avec une telle vélocité dans la voie du progrès. Ce monde a acquis une épaisseur de vulgarité qui donne au mépris de l'homme spirituel la violence d'une passion »³. La vie moderne n'est donc pas différente uniquement en raison de changements mécaniques ; elle est aussi opposée au passé pour ses valeurs nouvelles, dont fait partie l'égalitarisme issu des idées de 1789 et qui déplaît au poète de l'élitisme esthétique⁴. Par ailleurs, s'il y a bien quelque chose de caractéristique dans cette notion de « monde moderne », c'est qu'elle n'épargne aucun droit de la planète, puisque il est né avec la vocation de se répandre partout, même si elle ne le fait pas partout à la même vitesse ; et même l'Espagne, qui là non plus n'aura rien d'exceptionnel, sera également concernée.

1 Samuel Butler, *Erewhon*, Paris, Gallimard, 2005, p. 261-262.

2 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1997, p. 326.

3 *Ibidem*, p. 181.

4 On verra que les vues de Baudelaire seront reprises plus tard – y compris dans l'Espagne du modernisme.

Enfin, pour essayer de comprendre les tenants et les aboutissants de cette critique du monde moderne, nous centrerons notre analyse sur une période précise de la littérature espagnole : celle qui va du commencement de la dite Restauration de 1874 jusqu'à la Guerre civile qui éclate en 1936. Notre choix s'explique par deux raisons majeures. D'une part, parce qu'on assiste dans ces années-là, en à peine un demi-siècle, à l'essor de la société industrielle et à la mise en place de changements souvent radicaux dans les mœurs : généralisation de la vie politique, consommation de masse, urbanisation croissante ou bouleversement du rôle de la femme. Cette époque connaît un contraste remarquable entre le « monde d'hier », comme l'appelle Stefan Zweig dans une formule devenue « ya inevitable » (Jordi Gracia¹), et ce monde des grandes villes, des automobiles, des voyages en avion ou en voiture qui s'allait s'installer dans les premières décennies du XX^e siècle. C'est aussi une période de montée de l'irrationalisme, comme l'attestent les théories raciales sans base scientifique, la mode de l'occultisme, l'omniprésence du vitalisme en philosophie, l'exploration du côté inconnu de l'esprit humain (par la voie de la psychanalyse, par exemple), etc.

Par ailleurs, certains thèmes de cette critique vont se répéter même dans des produits de masse, comme le film *Metropolis* de Fritz Lang (1927), qui montrait déjà, dans une des scènes les plus célèbres, le cliché de l'industrie lourde comme un nouveau Moloch, assoiffé de sang et exigeant son quota de chaire humaine quotidienne pour fonctionner. L'intérêt avec lequel on pouvait suivre alors les débats scientifiques du moment est attesté par la popularité de certains savants, comme le prouve ce passage d'un livre de Emilio Carrere (ce sont des propos tenus par un certain Aulfo Roldán, imitation transparente de Pedro Gálvez) : « Comer es uno de los placeres mayores de la tierra, lo que compensa del dolor de vivir y de morir. Yo no estoy de acuerdo con Berthelot, que quería alimentar a la gente con píldoras, para no gastar tiempo en comer »². Ce « Berthelot » n'est autre que le chimiste et homme politique Marcellin Berthelot, l'un des esprits les plus visionnaires de la fin du XIX^e siècle, qui attribuait un rôle majeur à la science (et aux scientifiques) dans la configuration de la vie future. Par ailleurs, cela faisait des années que certains ouvrages littéraires à succès, comme ceux de Jules Verne ou de H. G. Wells, traitaient de l'influence de la science sur la vie des hommes.

Ainsi, entre les années 1870 et 1930, les prémices de la société de consommation ont vu le jour ; mais avec elle ont émergé aussi les premières « guerres totales » ou de grandes catastrophes écologiques telles que le *Dust Bowl* nord-américain. La mise en cause des espérances du progrès a été tellement radical que le pessimisme à propos d'une marche incessante vers un avenir radieux était très répandu dans les années 1930. C'est pourquoi Lewis Mumford considérait déjà en 1932

1 Jordi Gracia, *José Ortega y Gasset*, Madrid, Taurus, 2014, p. 14.

2 Emilio Carrere, *El reino de la calderilla*, éd. Jesús Palacios, Madrid, Valdemar, 2006, p. 164.

l'idée de progrès comme « la plus morte des idées mortes » : « l'idée qui a été totalement démentie par les faits de la traversée du xx^e siècle »¹. Et Mumford n'était pas le seul à ne pas partager les illusions les plus enthousiastes sur ce sujet. Ce décalage entre les promesses du progrès et la réalité des faits, souvent très décevants par rapport aux attentes, a inspiré des pages saillantes de la littérature universelle.

L'objectif de cette étude sera de s'interroger sur les formes diverses que cette critique du monde moderne a prises, pour chercher ensuite des équivalents dans la littérature espagnole. On tentera donc d'en trouver les traces pour vérifier dans quelle mesure elle partage en Espagne les mêmes thèmes et les mêmes démarches qu'ailleurs, en nous demandant si elle peut être interprétée d'une manière aussi manichéenne qu'on l'a fait parfois. Autrement dit, peut-on croire que la littérature espagnole a exprimé dans le passage du xix^e au xx^e siècle un vrai désir de contestation de la société industrielle ? Et si c'est le cas, quels sont alors les nuances et les non-dits de cette critique ?

Pour cela, nous allons premièrement analyser la présence d'un tel scepticisme vis-à-vis du progrès dans la période allant de 1874 à 1936. Nous nous interrogerons sur les traces de cette critique et essayerons de montrer dans quelle mesure elle a été une source d'inspiration pour les auteurs de la période. Pour cela, nous avons voulu analyser le canon de la fin du xix^e siècle et dudit « Âge d'argent », en nous arrêtant plus particulièrement sur ces textes qui ont abordé la question qui nous intéresse avec plus d'ampleur ou de finesse, ce qui exigera parfois des analyses d'auteurs pas particulièrement connus, voire tout simplement dédaignés.

Un sujet tel que le nôtre ne pouvait passer inaperçu pour la critique littéraire. On cite souvent comme ouvrage de référence *A Dream of Arcadia*, publié en 1975 par Lily Litvak, et traduit en castillan en 1980². Il s'agit d'un examen de l'œuvre de quatre écrivains fondamentaux du tournant du siècle – Azorín, Baroja, Unamuno et Valle-Inclán –, de la période allant de 1895 à 1905, qui passe parfois pour la monographie incontournable sur le sujet. Ricardo Gullón décrit ainsi l'ouvrage dans la préface de son anthologie sur le mouvement moderniste : « Recuerdese [...] que Unamuno escribe un artículo sobre William Morris, en el periódico bilbaíno *La Lucha de Clases*, y que la agitación contra el industrialismo promovida por Morris tuvo extensa repercusión en España. Lily Litvak ha estudiado el tema con la requerida minuciosidad, y a su valioso trabajo remito al lector »³.

Un autre critique, Juan Cano Ballesta, dont nous discuterons les travaux plus loin, cite tout aussi élogieusement l'œuvre de l'hispaniste nord-américaine : « Lily Litvak ha analizado ampliamente y

1 Cité par Christopher Lasch, *Le Seul et Vrai Paradis. Une histoire de l'idéologie du progrès et de ses critiques*, Castelnau-le-Lez, Éditions Climats, 2002, p. 40.

2 Lily Litvak, *A Dream of Arcadia*, Austin, University of Texas Press, 1975. Édition espagnole : *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid, Taurus, 1980.

3 Ricardo Gullón, *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelone, Labor, p. 30.

con lucidez este sentimiento antiindustrial »¹. Pourtant, un examen approfondi de cette étude ne permet pas de partager cette analyse. Litvak a fait une lecture souvent trop superficielle des auteurs qu'elle commente en leur faisant dire des choses qui contredisent explicitement leurs intentions. Voyons en détail le cas de Miguel de Unamuno. Litvak voit dans *Paz en la guerra*, le roman qu'il a publié en décembre 1896, l'histoire d'un héros réfractaire à la vie moderne, qui a besoin de s'échapper de la ville industrielle incarnée par Bilbao pour rejoindre la nature qui l'entoure. Ce refus du monde de l'industrie et de l'économie prendrait, à la fin, la forme d'un combat violent lorsqu'Ignacio Iturriondo adhère aux rangs du carlisme insurgé en 1873. Or, comme nous allons essayer de le montrer plus tard, *Paz en la guerra* est surtout le récit de la tragique inadaptation du héros épique au monde contemporain, pour être remplacé par une autre manière d'« être au monde » plus adaptée à la réalité industrielle qui est celle du Bilbao de la fin du XIX^e. Le Unamuno qui écrit ce roman au milieu des années 1890 voulait faire un roman à thèse, dont les conclusions sont assez explicites : le héros a changé de figure par rapport à celui qu'il était au début du roman, c'est-à-dire que le malheureux Ignacio Iturriondo s'est effacé au profit de Pachico Zabalbide dans les derniers chapitres. Le monde d'Ignacio, où se mêlent sans ambages les chevaliers de la Table Ronde avec les grands guerriers de la première *carlistada* telle qu'elle lui a été racontée par ses parents, est voué à la disparition. Ignacio Iturriondo, qui incarne les idéaux exaltés d'un certain carlisme, meurt tragiquement parce que la réalité le dépasse : ni la guerre ni sa cause politique s'avèrent être ce qu'il croyait. C'est, au contraire, Pachico Zabalbide qui triomphe moralement : il embrasse le mouvement socialiste, qui est évidemment – et surtout pour le Unamuno de 1896 – un courant plus ancré dans son temps. Comme le signale Jon Juaristi, « la novela termina cuando Pachico, tan contemplativo como su homónimo Francisco de Asís, se dispone a convertirse en poco menos (o nada menos) que en un militante socialista »².

Examinons aussi l'article de Miguel de Unamuno sur William Morris évoqué par Gullón dans le passage cité plus haut³. Selon Lily Litvak, « Unamuno, comme Morris, qu'il défend dans un article paru dans *La Lucha de clases*, veut en finir avec la nature trop aristocratique de l'art. C'est pourquoi il cherche un art du bas peuple, un art qui devrait embellir les objets faits par et pour le peuple, un art qui serait tout aussi agréable pour l'artisan que pour l'usager, “para el que lo hace como para el que de él se sirve” »⁴.

1 Juan Cano Ballesta, *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la Revolución Industrial (1890-1940)*, Valence, Pre-Textos, 1999, p. 46.

2 Jon Juaristi, *El linaje de Aitor*, Madrid, Taurus, 1998, p. 218.

3 Miguel de Unamuno, « Guillermo Morris », 16 décembre 1896 (soit, presque la même date de parution que *Paz en la guerra*). *Obras completas*, t. IX, éd. Manuel García Blanco, Madrid, Escélicer, 1971, p. 686-687.

4 Litvak, *A Dream of Arcadia*, op. cit., p. 27-28. La phrase d'Unamuno se trouve dans « El esteticismo annunziano », un article paru dans le *Diario catalán*. Cf. Miguel de Unamuno, *Obras completas*, t. IV, éd. Manuel García Blanco, Madrid, Escélicer, 1968, p. 1087.

Cependant, on a du mal à reconnaître le William Morris réellement existant dans le « Guillermo Morris » de Miguel de Unamuno que Litvak cite dans ces lignes. En effet, pour Unamuno, le pire mal que l'industrialisme moderne inflige à « las bellas artes todas » est dû au fait que celles-ci « padecen bajo el mismo proceso capitalístico que la industria y la producción toda ». Et Unamuno de poursuivre :

El día en que las obras pictóricas, por ejemplo, sean tan reproductibles como las musicales y las literarias, y éstas estén en su audición al alcance de todos, habráse iniciado para el arte la más fecunda de las revoluciones. Entonces se buscarán acaso los originales, como se buscan hoy las ediciones *principes* o los incunables, por algún pobre monomaniaco digno de lástima, o por algún especulador de tales monomaniacos.

[...]

Busquen si quieren esos pobres maniacos cuadros con la pátina del tiempo, ahumados y borrosos, y deseemos que se llegue a reproducir una pintura como se reproduce un dibujo.¹

Le Morris dépeint dans ces lignes est très éloigné du critique de l'industrialisme qui avait imaginé son utopie des *Nouvelles de nulle part* (1890) comme une société revalorisant le travail manuel au détriment de la production en série de l'ère industrielle. C'est que le Unamuno de 1896 est bien plus proche d'un Spencer et de sa théorie d'un futur « état industriel » que du refus de la technologie moderne d'un William Morris qui avait fondé en 1877 une « Société pour la Protection des Monuments Anciens »² toujours existante, justement pour défendre la « pátina del tiempo » – que Unamuno semble détester – contre toutes les tentatives de restauration de son temps. Le « Guillermo Morris » évoqué par Unamuno dans son article éponyme n'est donc qu'une création de toutes pièces du philosophe de Bilbao.

Par ailleurs, d'autres textes que Unamuno avait publiés lors de la rédaction de son roman exigent d'être sceptique par rapport à une prétendue démarche critique envers la modernisation du monde chez le Unamuno de ces années-là ; celui qui écrit, par exemple dans son article « La máquina esclava » (paru le 11 avril 1896 dans *La lucha de clases*, c'est-à-dire lorsqu'il venait de conclure la rédaction de *Paz en la guerra*) : « la máquina es esclava del suelo, de cultivo o de vivienda. La apropiación del suelo rural y urbano impide que las máquinas beneficien a la sociedad aunque beneficien al capitalista que las explota »³. La production machinique n'est donc pas mauvaise en elle-même et parce qu'elle dégrade la qualité du produit (ce qui était l'avis de William Morris dans sa croisade contre la camelote industrielle) mais seulement parce qu'elle est mise au service du seul profit économique. Une fois que la poursuite de celui-ci aura été banni de la future société socialiste, la machine pourra être réappropriée par les producteurs afin d'en faire un bon usage. Ou encore dans un autre article, « Emigración », du 28 novembre 1896 : « Nuestra vieja agricultura,

1 Miguel de Unamuno, *Obras completas*, t. IX, *op. cit.*, p. 687.

2 Cf. le manifeste fondateur de la Société dans William Morris, *L'Âge de l'ersatz*, Paris, Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances, 1999, p. 21-25.

3 Miguel de Unamuno, *Obras completas*, t. IX, *op. cit.*, p. 590.

ahogada bajo el sacratísimo derecho de propiedad en sus formas más fósiles, no resiste el empuje de la agricultura de países donde el soplo del mercantilismo y del industrialismo modernos, padres del progreso social de hoy, donde ese soplo, decimos, ha llegado hasta la tierra¹ ».

Là aussi, il s'agit d'idées que Morris n'aurait jamais pu soutenir ; d'où l'impossibilité de reconnaître une soi-disante influence du fondateur du mouvement *Arts & Crafts* sur le Unamuno de la période étudiée par Litvak. C'est pourquoi on ne peut qu'être d'accord avec le jugement porté par José-Carlos Mainer sur son travail, qu'il considère « de tema muy atractivo y resultados menos interesantes »² (il n'est pas nécessaire d'insister sur l'euphémisme de Mainer). En effet, sauf les chapitres consacrés à Valle-Inclán, où on peut trouver des intuitions sur lesquelles nous reviendrons, cet ouvrage ne nous sera pas d'une grande utilité pour notre analyse.

Une autre étude déjà citée mérite davantage notre attention : l'ouvrage de José Cano Ballesta, *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la Revolución Industrial* (Valence, Pre-Textos, 1999), dont la deuxième version, élargie, date de 1999. Il couvre presque la même période que la nôtre mais aborde toute cette littérature qui porte sur le sujet générique de la technologie, pas toujours d'un point de vue critique. Il s'agit d'un recueil d'écrits disparates auquel on ne saurait reprocher qu'une grosse lacune : l'absence d'études précises sur la Grande Guerre, qui a constitué une crise majeure pour les espoirs de progrès dans tous les pays européens. Les lourdes conséquences dans la perception de la modernité que la Grande Guerre a entraînées ont déjà été signalées par les historiens : « Une seule modernité survivait durant la Grande Guerre, une modernité dont la puissance s'amplifia même énormément : la modernité des armes, de l'organisation, de la discipline et du contrôle de l'État sur la vie de l'individu. La guerre produisait, effectivement, une métamorphose de l'âme et du corps du combattant. Mais l'homme nouveau engendré par cette métamorphose relevait plus de la machine ou de l'être bestial que d'un niveau supérieur d'humanité et de civilisation »³.

Pourtant, dans la littérature espagnole de l'époque, on trouve des traces de l'impact exercé par cette guerre qui, même vécue ailleurs, a eu des conséquences lourdes sur les esprits de l'Espagne restée neutre. En réalité, elle a bouleversé beaucoup d'illusions autour du progrès. L'objet de notre étude sera de compléter cet aspect (ainsi que d'autres) de l'ouvrage de Cano Ballesta en essayant de systématiser les recherches qui ont suivi la voie qu'il avait inaugurée.

Un point de départ décisif dans la compréhension de la critique du monde moderne est constitué par Leo Marx, auteur des années 1950 d'une thèse, éditée en 1964 sous le titre de *The Machine in the Garden* (inédite en français ainsi qu'en castillan), qui porte sur la présence de la technologie

1 *Ibidem*, p. 671.

2 José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 353.

3 Emilio Gentile, *L'Apocalypse de la modernité. La Grande Guerre et l'homme nouveau*, Paris, Aubier, 2011, p. 342.

dans la littérature des États-Unis du XIX^e siècle, illustrée par la métaphore de la locomotive qui avance au milieu d'un paysage rural. Marx établit une distinction entre la vision « sentimentale » de la nature – unilatéralement bonne, belle, apaisante – partagée par la grande majorité de la population des pays industrialisés, et une conception également bienveillante mais plus « complexe », qui serait celle de la grande littérature de l'époque (les Thoreau, Emerson, Hawthorne, Melville). Au dire de l'auteur, les œuvres littéraires qui ont été écrites dans l'esprit de cette dernière conception « arrivent à nuancer, ou à remettre en cause, ou à regarder ironiquement l'illusion de paix et de l'harmonie d'un pré vert. Voilà ce qui nous permettra enfin de saisir la différence entre les idées pastorales complexe et sentimentale »¹. Cette dernière qualification constitue une mise en garde contre les lectures trop simplistes des œuvres littéraires auxquelles on tend à prêter trop hâtivement une intention explicitement moralisante, voire presque politique. Encore une fois, Leo Marx avait déjà prévenu contre ce genre de simplifications : « La grande révolution scientifique et technique [du XVIII^e] que nous tendons à associer à Isaac Newton fut suivie par un très important changement d'orientation des idées prédominantes sur le rapport de l'homme avec la nature. Un effort a été fait pour sauver le discours pastoral – ce qui fut la mode littéraire superficielle – des limitations d'un cadre de règles décadent, mais cette tentative échoua »².

Il ne faut pas déduire de cela qu'il faille séparer nettement deux formes de critiques du monde moderne : une critique sentimentale, mais naïve, et une autre plus raffinée et impuissante de l'autre. Ce ne sont que deux idéaux extrêmes qui ne se manifestent presque jamais en tant que tels ; ils sont le plus souvent, au contraire, entremêlés. Et, d'ailleurs, la critique « romantique » est loin d'être dédaignable pour sa candeur. Dans la préface à son anthologie de l'écologiste Aldo Leopold, Jorge Riechmann a écrit :

Una de las raíces de la moderna protección ecológica la encontramos sin duda en el sentimiento romántico de la naturaleza, frecuentemente ruralizante y antiindustrial, preñado de aristocrática nostalgia hacia un mundo virgen, que es constatable entre las clases altas europeas y entre una parte de la sociedad norteamericana en la segunda mitad del siglo XIX. [...]

Desde mediados del siglo XVIII, tanto en Europa como en EE.UU., numerosos escritores habían llamado la atención sobre la importancia y el significado espiritual de la naturaleza ; a mediados del XIX prolifera en revistas y libros una abundante literatura de viajes, que confluye con el legado literario del romanticismo para estimular el interés por lo natural en capas más amplias de la población [...]. Se trata, en general, no tanto de una voluntad explícita de proteger el medio ambiente cuanto de pautas de apropiación estetizante de los paisajes amenazados por la industrialización ; pautas vinculadas con el ejercicio de los tradicionales deportes de la caza y la pesca y con el desarrollo del turismo entre las clases ociosas.³

1 Leo Marx, *The Machine in the Garden*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 25. Contrairement à ce qu'il fait avec Litvak, mentionnée à maintes reprises de manière élogieuse dans son étude, Juan Cano Ballesta ne cite Leo Marx qu'une fois (avec le nom de Leo March), et à propos d'une formule plutôt banale, alors que toute son œuvre a une dette envers la thèse de l'universitaire nord-américain.

2 *Ibidem*, p. 74-75.

3 Dans Aldo Leopold, *Una ética de la tierra*, éd. Jorge Riechmann, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2005, p. 8-9.

Ceci dit, signalons qu'il est souvent tentant – et très humain – pour un critique de trouver chez ses auteurs d'étude des vertus qui montreraient des signes de prévoyance par rapport à certaines cécités de leur temps. Ainsi, comme on le verra plus tard, on a pu faire de Benito Pérez Galdós ou de Juan Ramón Jiménez des critiques proto-écologistes. Augusto Monterroso avait déjà mis en garde contre ces risques de surinterprétation. Dans sa nouvelle « Leopoldo (sus trabajos) », il imagine l'angoisse d'un auteur devant les possibles lectures qui seront faites de son œuvre inachevée :

En realidad, el argumento era muy sencillo, muy de su gusto. Un pequeño perro de la ciudad se veía de repente trasladado al campo. Allí, por una serie de sucesos que Leopoldo tenía ya bien claros en la cabeza, la pobre bestia citadina se encontraba en la desdichada necesidad de enfrentarse en lucha a muerte con un puercoespín. Decidir quién resultaba vencedor en la pelea fue algo que a Leopoldo le costó muchas noches de implacable insomnio, pues su obra corría el riesgo de ser tomada simbólicamente por más de un lector desprevenido. Si eso llegaba a suceder, su responsabilidad de escritor se volvía inconmensurable. Si el perro salía victorioso podía interpretarse como la demostración de que la vida en las ciudades no menoscaba el valor, la fuerza, el deseo de lucha, ni la acometividad de los seres vivientes ante el peligro. Si, por el contrario, era el puercoespín el que llevaba la mejor parte, era fácil pensar (festinada, equivocadamente) que su cuento encerraba en el fondo una amarga crítica a la Civilización y el Progreso. Y entonces, ¿ en qué quedaba la Ciencia ? ¿ En qué los ferrocarriles, el teatro, los museos, los libros y el estudio ? En el primer caso, podía dar lugar a que se pensara que él estaba abogando por una vida supercivilizada, alejada de todo contacto con la Madre Tierra, sin el cual, el triunfo del perro lo decía a gritos, era factible pasarse. Una resolución inmediata lo comprometería en ese sentido.¹

Au sens contraire, on a pu parfois attribuer une radicalité à ces critiques qui était absente de leurs propos. Rousseau lui-même avait déjà été victime des sarcasmes de Voltaire quand, après la parution de son *Discours*, ce dernier lui avait répondu : « Il prend envie de marcher à quatre pattes quand on lit votre ouvrage »². Ce qui est intéressant ici, c'est que Rousseau lui-même avait refusé de mettre en avant un prétendu « homme naturel » (puisque'il n'utilise jamais la formule de « bon sauvage ») en tant que modèle d'une vie bucolique idéale. Au contraire, il insiste souvent (dans son échange avec Voltaire, par exemple) sur le caractère peu réalisable du « retour à la nature » qu'on lui attribue trop hâtivement : « ce retour seroit un miracle, si grand à la fois et si nuisible, qu'il n'appartiendroit qu'à Dieu de le faire et qu'au Diable de le vouloir »³.

Le même « principe de précaution » envers les œuvres que nous allons discuter ici guidera l'ensemble de notre travail. On évitera soigneusement d'attribuer hâtivement une velléité quelconque de critique de la société industrielle à des auteurs qui ont pris garde d'exposer leurs idées d'une façon souvent ironique ou elliptique.

1 Augusto Monterroso, *Cuentos, fábulas y lo demás es silencio*, éd. Domingo Ródenas de Moya, Barcelone, RBA, 2013, p. 74-75.

2 Cf. Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, t. III, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 2011, p. 1379.

3 *Ibidem*, p. 226.

Pour ce faire, il convient de définir un peu plus précisément ce qu'on veut dire par « critique ». En effet, le mot peut avoir des sens assez divergents. Selon une interprétation plus vulgaire, une critique est forcément une réaction négative vis-à-vis d'un objet, d'un concept ou, dans le cas qui nous intéresse ici, d'un mouvement historique et d'idées. Contrairement à cette conception, nous préférons considérer la critique comme une tentative de refuser les choses ou les idées telles qu'elles aiment se présenter (ou telles que d'autres nous les présentent), en suivant un sage principe énoncé par Karl Marx dans la préface de sa *Contribution à la critique de l'économie politique*, selon lequel il ne faut pas juger une époque par ce qu'elle dit d'elle-même, de la même façon que nous ne croyons pas qu'une personne est celle qu'elle pense d'elle-même. Ainsi, nous ferons attention aux témoignages, aux réflexions ou aux transports lyriques (s'il y en a) les plus lucides par rapport à la vraie condition de la société industrielle qui émerge dans notre période d'étude, y compris ceux de ces apologistes qui ne se sont pas laissés aveugler par le train du progrès en en reconnaissant les côtés obscurs. Notre objectif final sera de montrer que cette critique du monde moderne ne relève pas tellement d'une remise en cause complète du progrès, mais d'un scepticisme aigu quant à ses bienfaits.

On commencera notre analyse par la mise en contexte de notre sujet dans un cadre plus large, puisqu'il nous intéresse d'abord de constater la présence de cette critique anti-moderne dans la littérature universelle de la période, ce qui nous servira aussi pour introduire la division thématique que nous allons suivre. Le premier de ces thèmes est la plainte face à la disparition du monde rendu obsolète par la modernité. Un deuxième thème découle du précédent : la fuite vers des refuges dans lesquels on pourrait trouver les derniers vestiges de ce qui est en train de disparaître. Mais il n'y a pas eu que ces deux démarches possibles envers le déferlement de la société industrielle ; c'est pourquoi on discutera aussi les critiques moins radicales, plus partielles, des changements sociaux et techniques de l'époque. En quatrième lieu, on commentera les « visions d'avenir » que le progrès permettait déjà d'avoir, à partir et des voyages dans des lieux censés être précurseurs de la modernité (notamment la ville de New York) et de la pure anticipation littéraire. Enfin, il faudra examiner les premiers pas faits par la pensée espagnole de l'époque autour d'un sujet majeur de la philosophie du xx^e siècle : la technique et son rapport avec l'être humain.

La réaction au monde moderne : un phénomène universel

ROSINE: Vous injuriez toujours notre pauvre siècle.

BARTHOLO: Pardon de la liberté, qu'a-t-il produit pour qu'on le loue?
Sottises de toute espèce: la liberté de penser, l'attraction, l'électricité, le
tolérantisme, l'inoculation, le quinquina, l'Encyclopédie et les drames...

Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, 1775¹

Le concept de « moderne » est difficile à définir. Ses contours ne cessent de bouger, chaque époque s'en faisant une idée différente, et voyant même plusieurs sens cohabiter en son sein. Kostas Papaïoannou avait signalé cette difficulté dans une conférence intitulée « Baudelaire et la modernité » :

Nous parlons de la modernité comme si c'était un signe d'élection. Mais de quel droit avons-nous fait d'elle notre propriété privée et notre domaine réservé ? N'est-elle pas plutôt une vieille connaissance de l'homme – aussi vieille que celui qu'elle vient de temps en temps maquiller et rhabiller des couleurs de la jeunesse ?

On a toujours été moderne – mais par rapport à quoi ?

Le plus souvent par rapport à des ancêtres immensément grands, suprêmement puissants, beaux, justes. Déjà Homère se plaignait : οἱ τοὶ βροτοί, « les mortels tels qu'ils sont aujourd'hui ». Et Platon parlait aussi des « hommes d'antan qui résidaient plus près des dieux ». C'est dans le paysage des « neiges d'antan » que l'humanité prenait conscience de sa modernité.²

Peu après, Papaïoannou cite un passage de Longin qui déplore l'existence de maux on ne peut plus modernes : « l'amour des richesses, dont la recherche insatiable nous rend aujourd'hui tous malades, et la recherche du plaisir nous asservissent, bien plus nous englobent aujourd'hui corps et âmes. Nous qui plaçons la richesse illimitée au-dessus de tout, nous qui l'avons divinisée, comment pourrions-nous échapper aux maux qui l'accompagnent ? Pour nous, tels que nous sommes, l'esclavage est peut-être préférable à la liberté... »³. Se plaindre de « ces temps modernes » n'a, de fait, rien de moderne, puisqu'elle se répète depuis l'Antiquité. Cette mise en cause peut prendre beaucoup de formes, dont la plus facile à reconnaître serait l'idéalisation du passé. L'idée d'un âge meilleur définitivement révolu n'est pas exclusif du mythe judéo-chrétien de l'expulsion du Paradis. Dans la littérature de l'Antiquité, les modèles de ce mythe de l'Âge d'or restent Hésiode et surtout Ovide, dont la version qu'on peut lire dans les *Métamorphoses* (I 89-112, XV 96-103) a été la plus connue à la Renaissance, et c'est le modèle que Cervantès a imité dans le « Discours de l'âge d'or » que don Quichotte prononce devant les bergers.

Or, l'objectif de Papaïoannou n'était pas de noyer toute critique de la modernité dans un relativisme absolu. Au contraire, il considère que quelque chose de nouveau arrive à partir du XIX^e, ce qui se manifeste tout particulièrement dans l'œuvre de Baudelaire, sujet de sa conférence. Par

1 Beaumarchais, *Œuvres*, éd. Pierre Larthomas, Paris, Gallimard, 2016, p. 296.

2 Kostas Papaïoannou, *La Consécration de l'histoire*, Paris, Ivrea, 1996, p. 157.

3 *Ibidem*, p. 159.

ailleurs, dans la période que nous analysons ici, des années 1870 aux années 1930, des transformations indéniables ont façonné ce qu'on considère aujourd'hui comme « moderne » : l'instauration de la société de masse, l'émergence d'une certaine conscience écologique, la transformation du rôle de la femme, le dépeuplement des campagnes en faveur des villes, les nouveaux moyens de communication et de transport – l'automobile et le téléphone remplacent alors respectivement le train et le télégraphe – ou l'irruption en 1914 d'une forme de guerre presque inconnue jusqu'alors (en tout cas en territoire européen, car la guerre industrielle avait déjà été testée en Crimée au milieu du XIX^e). La vitesse avec laquelle ces changements ont lieu, ainsi que leur ampleur, ont provoqué ce qu'Alvin Toffler nommerait plus tard le « choc du futur » (terme emprunté au concept de « choc culturel », produit par l'immersion dans une culture géographiquement éloignée), c'est-à-dire une sensation d'angoisse devant des transformations trop rapides ou profondes pour que les gens puissent s'y adapter sans traumatismes :

Le choc du futur est un phénomène lié au temps, dû à l'accélération du rythme des changements dans la société. Il naît de la superposition d'une culture nouvelle sur une ancienne. C'est un choc culturel qui vous frappe au sein de votre propre société. Mais il a une portée beaucoup plus terrible. Car la victime du choc du futur, à la différence des volontaires du Corps de la paix comme la plupart des voyageurs, ne jouit pas de la certitude rassurante que la culture qu'elle a laissé derrière elle attend son retour.¹

Dans ce contexte, il est normal que la littérature accorde toujours plus de place à la remise en cause de l'optimisme lié au progrès qui régnait au milieu du XIX^e, et on trouvera des signes clairs d'une méfiance envers ces temps modernes qui peuvent s'avérer partiellement – ou complètement – nuisibles.

Bien entendu, le processus d'industrialisation et d'urbanisation, ainsi que les transformations sociales qui l'ont accompagné, n'ont pas commencé dans le dernier tiers du XIX^e, et il sont loin d'être finis – outre qu'une crise écologique majeure remet en question aujourd'hui le prétendu caractère durable sur lequel s'appuient la plupart de ces transformations. Mais la période que nous décrivons ici est sans doute celle qui a connu l'évolution la plus radicale en ce qui concerne le passage du « vieux monde » au « nouveau », du moins pour les pays les plus avancés. Vers 1870, seule l'Angleterre est une société éminemment industrielle, et la France reste un pays à économie surtout agricole jusqu'à la fin de la Troisième République. Pourtant, dans les années 1930, la donne aura changé radicalement en Europe et aux États-Unis.

Cette altération est analysée, décriée, critiquée ou tout simplement représentée sans bienveillance dans de nombreuses œuvres littéraires de la période, et on saura même extrapoler les éventuelles conséquences qu'elle aura à l'avenir dans le genre dit d'anticipation, qui prend son essor

1 Alvin Toffler, *Le Choc du futur*, Paris, Denoël, 1971, p. 20.

précisément dans la période qui nous intéresse ici. En raison de sa complexité, on esquissera les thèmes les plus récurrents que l'on peut trouver dans les œuvres les plus critiques envers le progrès humain.

Pertes

Mais ceux qui étudiaient dans le passé de l'humanité dieux et symboles étaient plus près de nous. [...] Ils apportaient des livres, nous traduisaient d'anciens textes, nous montraient d'antiques figures symboliques, nous initiaient à des rites disparus et nous apprenaient à voir, dans ce patrimoine idéal de l'humanité, des rêves où son âme inconsciente pressentait les possibilités de l'avenir. Nous pénétrâmes dans la foule étrange des dieux d'autrefois aux têtes multiples, et nous arrivâmes ainsi jusqu'à l'aube du christianisme. [...] Et tout ce que nous recueillîmes ainsi nous permit la critique de notre temps et de l'Europe actuelle dont les efforts gigantesques avaient tendu à forger à l'humanité de nouvelles armes puissantes, mais finalement, avaient provoqué un appauvrissement profond de la vie spirituelle. Car l'humanité n'avait gagné le monde entier que pour perdre son âme.

Herman Hesse, *Demian*, 1919¹

Le XIX^e est aussi le siècle du positivisme. De 1850 à 1900, les sciences ont connu un essor redoutable, et certains courants d'un matérialisme extrême ont mis à jour le radicalisme de quelques philosophes des Lumières, comme Diderot ou D'Holbach. La nature cessait d'être une inconnue inaccessible aux hommes pour devenir quelque chose de compréhensible, d'explicable, voire de quantifiable. Nombreux savants de l'époque semblaient partager la foi de Galilée, qui avait énoncé dans ces termes – d'après une idée précédente de Kepler – ce qui devrait être la tâche de la science qu'il avait inaugurée : « La philosophie est écrite dans cet immense livre qui se tient toujours ouvert devant nos yeux, je veux dire l'Univers, mais on ne peut le comprendre si l'on ne s'applique d'abord à en comprendre la langue et à connaître les caractères avec lesquels il est écrit. Il est écrit dans la langue mathématique et ses caractères sont des triangles, des cercles et autres figures géométriques, sans le moyen desquels il est humainement impossible d'en comprendre un mot »².

Retraduit en langage mathématique, ce discours de la nature écrit en chiffres devenait un sujet d'étude désacralisé et maîtrisable. Cette conception du monde physique a eu un succès formidable, au point que le recul que certains scientifiques ont pris ultérieurement par rapport aux simplifications les plus outrancières de ce principe n'a jamais égalé sa popularité ; en effet, l'idée selon laquelle le corps humain « fonctionne comme une machine » ou la vision purement mécaniste

1 Hermann Hesse, *Romans et nouvelles*, Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 589.

2 Dans Christiane Chauvire, *L'Essayeur de Galilée*, éd. Paris, Les Belles Lettres, 1980, p. 141.

de l'univers continuent aujourd'hui à avoir une assise solide. Peu importe que la physique de la fin du XIX^e et du début du XX^e ait remis en cause une telle simplification de la réalité : elle restera presque intouchable dans les milieux scientifiques, et ne cessera d'influencer le rapport que beaucoup de techniciens ont avec le milieu naturel.

La conséquence la plus remarquable de la consolidation de cette vision de l'univers a été la disparition progressive du mystère de la nature, devenu quelque chose de plus proche et sobrement matériel, parallèlement à une offensive généralisée contre les croyances religieuses – notamment le christianisme – qui étaient censées offrir une explication satisfaisante de l'existence, ainsi que des inconnues qui ne devraient jamais trouver une réponse rationnelle. Au long du XIX^e siècle, le constat sera le suivant : les dieux disparaissent, non pour être remplacés par ceux d'une autre religion, mais par une vision du monde qui est censée être capable de dévoiler les secrets les mieux cachés, ou en tout cas de le faire dans un avenir proche, car la science se voit prête à expliquer tout ce qui jusqu'ici avait été considéré comme incompréhensible, irrationnel ou simplement divin. Max Weber a forgé la formule célèbre du « désenchantement du monde » dans sa conférence sur « Le métier et la vocation de savant »¹ prononcée en 1917. Selon Weber, le monde a vécu depuis des millénaires un processus de « désenchantement », conduisant à une maîtrise de la nature par l'homme, ce qui a eu pour conséquence de supprimer l'aura de mystère qui l'entourait. La formule d'un *désenchantement du monde* s'est imposée depuis lors, et elle est souvent utilisée de nos jours pour désigner un regard laïque et rationaliste qui serait largement partagé par nos contemporains. Néanmoins, ce sentiment de la fin de l'énigme de la nature s'est déployé bien avant. C'est le point de départ du roman *Sartor Resartus* de Thomas Carlyle (publié entre 1833 et 1834 dans le *Fraser's Magazine*), qui constate

l'état avancé de notre culture présente, et le fait que la Torche du Savoir est maintenant, depuis plus de cinq mille ans, brandie et portée, avec plus ou moins d'effet, de côté et d'autre ; que de nos jours en particulier non seulement la Torche brûle toujours, et d'un éclat plus vif que jamais peut-être, mais que d'innombrables lumignons et mèches soufrées, s'étant allumés à sa flamme, brillent aussi de tous côtés, de sorte qu'il n'est plus dans la Nature ni dans l'Art de fente ni de trou de roquet qui reste sans illumination [...].²

Qui plus est, la certitude d'avoir commencé à tout connaître ne se limite pas, selon Carlyle, au monde extérieur, car elle s'étend à l'être humain lui-même : « La vie entière de l'homme, et son entourage, ont été découverts et éclairés ; c'est à peine s'il reste un fragment, une fibre de son Âme, son Corps, ses Biens qui n'aient été interrogé, disséqués distillés, desséchés et scientifiquement décomposés ».³ L'ironie de Carlyle, pour qui cet homme a été « disséqué » et « desséché »

1 Cf. Max Weber, *Le savant et le politique*, Paris, 10/18, 2002, p. 71-122.

2 Thomas Carlyle, *Sartor resartus. La civilisation du vêtement*, éd. Louis Cazamian, Paris, Aubier, 1973, p. 23.

3 *Ibidem*, p. 25.

scientifiquement, cache mal son dédain envers ce vaste mouvement d'exploration du monde naturel, tant extérieur qu'intérieur à l'être humain, et ses ambitions d'omniscience.

Carlyle exagérait, bien entendu, parce que, même dans l'actualité, la science reste impuissante à expliquer des phénomènes parfois quotidiens ; mais son attitude est exemplaire du désarroi, voire de l'angoisse, devant une science moderne qui, depuis ses premiers pas au début du XVII^e siècle avec Galilée et Descartes, commençait à s'accélérer en trouvant une réponse à des mystères qui cessaient de l'être dans tous les domaines, depuis le corps humain à la géologie, en passant par l'histoire ou la chimie. Une nouvelle d'Edgar Allan Poe, le « Colloque de Monos et Una », qui raconte un dialogue ayant lieu dans un avenir lointain, imagine une conséquence catastrophique provoquée par le pouvoir que la science octroie à l'homme :

L'homme, qui ne pouvait pas ne pas reconnaître la majesté de la Nature, chanta niaisement victoire à l'occasion de ses conquêtes toujours croissantes sur les éléments de cette même Nature. Aussi bien, pendant qu'il se pavanait et faisait le Dieu, une imbécillité enfantine s'abattait sur lui. [...] L'homme ne pouvait pas en même temps devenir savant et se soumettre. Cependant, d'innombrables cités s'élevèrent, énormes et fumeuses. Les vertes feuilles se recroquevillèrent devant la chaude haleine des fourneaux. Le beau visage de la Nature fut déformé comme par les ravages de quelque dégoûtante maladie [...].

[...] Prématurément amenée par des orgies de science, la décrépitude du monde approchait. C'est ce que ne voyait pas la masse de l'humanité, ou ce que, vivant goulûment, quoique sans bonheur, elle affectait de ne pas voir.¹

Et, même si « un ou deux sages parmi nos ancêtres – sages en fait, quoique non pas dans l'estime du monde, – avaient osé douter de la propriété du mot *Progrès*, appliqué à la marche de notre civilisation », selon lesquels « tout progrès dans les sciences pratiques n'était qu'un recul dans l'ordre de la véritable utilité »². La désacralisation de la Nature est, dans ce récit, un prérequis à la perte du contrôle de ce pouvoir technique et scientifique qui rend les hommes plus goulus, mais pas plus heureux, pour finir pas les anéantir à cause de leur *hubris*.

Encore une fois, les conséquences atteignent aussi le plus intime de l'homme. À l'orée de la période qu'on va examiner dans notre étude, Dostoïevski a mis dans la bouche du personnage de Chatov – visiblement un double de l'auteur lui-même – du roman *Les Démons* (1870) ces paroles qui décrivent bien la fragilité ressentie par certains esprits sensibles face à l'avancée de l'avatar le plus banal de la science de la fin de siècle (il s'agit de l'une de ses conversations avec le héros du livre, Stavroguine) :

Jamais la raison n'a été et ne sera capable de définir le bien et le mal ou même de séparer le mal du bien, ne fût-ce qu'approximativement. Au contraire, elle les a toujours honteusement et lamentablement confondus. Quant à la science, elle n'a fourni que des solutions fondées sur la force brutale ; et tout particulièrement la demi-science, le plus terrible des fléaux qui aient frappé l'humanité, pire encore que la peste, la famine, la guerre, et qui n'est apparue qu'en ce

1 Edgar Allan Poe, *Histoires, essais et poèmes*, éd. Jean-Pierre Naugrette, Paris, Le Livre de Poche, 2006, p. 628-629.

2 *Ibidem*, p. 627

siècle. La demi-science est un despote, et l'on n'en a jamais vu de pareil jusqu'à nos jours. Un despote qui a ses prêtres et ses esclaves, devant qui l'on se prosterne avec amour et superstitieusement, devant qui tremble la science elle-même, mais qu'elle outrage honteusement.¹

La science aurait accouché inconsciemment d'un héraut de l'obscurantisme qui parlerait en son nom. Bien sûr, cette formulation est parmi les plus extrêmes que l'on puisse trouver, mais des critiques du même genre, quoique un peu moins tranchées, ne sont pas rares dans la littérature de l'époque. Elles insistent en général sur la même idée : à cause de l'emprise de la science – ou, comme le souligne le personnage de Dostoïevski, d'une version appauvrie et banalisée de cette science –, le monde contemporain offre moins de possibilités pour le sacré, pour la rêverie ou pour la fabulation que par le passé, et propose une nouvelle et inattendue sorte de superstition, cette fois d'origine savante. Il n'est pas inutile de rappeler que le personnage qui tient de pareils propos se fera assassiner par Verhovenski, inspiré du Netchaïev historique et symbole du fanatisme qui veut accélérer, coûte que coûte, l'arrivée du nouveau monde.

Le rétrécissement de la part d'inconnu de la nature sera regardé par certains poètes comme une perte ambiguë, souvent inévitable, mais quand même tragique en ce qui concerne la capacité de s'émerveiller dans un monde qui ne semble presque plus cacher de nouvelles surprises. Dès l'Antiquité, Plutarque avait raconté dans son discours *Sur la disparition des oracles* un épisode à propos d'un énoncé énigmatique : « Le Grand dieu Pan est mort »². Ce passage est devenu à la mode dans les dernières décennies du XIX^e siècle, inspirant les interprétations et les variantes les plus diverses ; mais il y en a une qui a connu un succès particulier : Pan serait le symbole du mystère du monde, ce mystère qui risque de disparaître sous la poussée de la science moderne. Le romancier E. M. Forster a utilisé explicitement cette figure dans sa première nouvelle, « L'Histoire d'une Panique » (1904), qui évoque cette perte traumatique du sens du poétique. Le personnage de Leyland, opposé au narrateur de l'histoire, doit faire face aux objections du narrateur à propos du rapport de l'homme avec la nature :

–On est en train d'ôter sa poésie à la Nature, s'écria-t-il. On assèche ses lacs et ses marais, on endigue ses mers, on coupe ses forêts. Partout nous voyons s'étendre la désolation dans toute sa vulgarité.

J'avais une certaine expérience dans le domaine foncier. Je répondis que la coupe était tout à fait nécessaire à la santé des arbres de grande taille. De plus, il était absurde de demander au propriétaire de ne tirer aucun revenu de ses terres.

–Si vous considérez un paysage sous son aspect commercial, alors vous pouvez trouver plaisir à une activité de possesseur, répliqua-t-il. Mais, mois, la seule pensée qu'un arbre soit convertible en argent me dégoûte.

–Je ne vois aucune raison, observai-je poliment, pour mépriser les dons de la Nature sous prétexte qu'ils ont de la valeur.

1 Fédor Dostoïevski, *Les Démons. Carnets des Démons. Les Pauvres Gens*, Paris, Gallimard, 1997, p. 265-266.

2 Cf. Plutarque, *Dialogues pythiques*, éd. Frédérique Ildefonse, Paris, Flammarion, 2006, p. 170-171.

Cela ne l'arrêta pas.

–Peu importe, continua-t-il, nous sommes tous irrémédiablement imprégnés de vulgarité. Je ne m'exclus pas de ce jugement. C'est par notre faute, et à notre plus grande honte, que les Néréides ont quitté les eaux et les Oriades les montagnes, que Pan ne trouve plus abri dans les bois.

–Pan ! S'écria le Réverend, dont la voix retentit dans la vallée comme dans une grande église de verdure. Pan est mort. Voilà pourquoi les bois ne l'abritent pas ! Il se mit à raconter la stupéfiante histoire des marins qui faisaient voile près de la côte, à l'époque de l'avènement du Christ, et qui, par trois fois, entendirent une voix affirmer tout haut : « Le grand dieu Pan est mort. »

–Oui ! Le grand dieu Pan est mort, dit Leyland.

Et il s'abandonna à ce désespoir affecté auquel aiment tant se livrer les gens à prétentions artistiques¹

Il est remarquable que Leyland, un « soi-disant artiste » décrit comme quelqu'un de « prétentieux et odieux »² déplorant l'application de la technique à la nature, paraît s'y connaître moins bien que son interlocuteur, qui est conscient de la nécessité d'abattre certains arbres. Pour Leyland, la nature pré-existe à l'homme ; il semble ignorer que les forêts ont été depuis des millénaires (au moins en Europe) gérées par les communautés humaines, qu'elles soient paysannes ou autres. On ne saurait assez souligner l'importance de son reproche : les dégâts environnementaux sont dus à la montée de la « vulgarité » ; dans la forêt vierge qu'il imagine, elle est en train de détrôner ces entités fabuleuses – les néréides, les oréades, le dieu Pan – auxquelles plus personne ne croit sérieusement depuis la fin de l'Antiquité. La fin de la nouvelle est significative : Pan réclame ses droits sur l'enfant Eustace, dans une démonstration cruelle de ce que peut être un retour de la partie sauvage de l'homme, ce Caliban qui peut s'avérer terrible si l'esprit d'Ariel n'est pas là pour le maîtriser.³

Ceci dit, le monde qui est censé disparaître au tournant du xx^e siècle n'est pas que spirituel. Si, dans les années 1870, l'industrialisation ne concernait vraiment que les États-Unis, l'Angleterre et quelques contrées dans certains pays européens, dans les années 1930, en revanche, elle constitue la voie que suivent, ou suivront, à peu près toutes les nations du monde, et l'urbanisation de la campagne s'étend partout. Le poète belge Émile Verhaeren a consacré un dyptique à ce sujet, *Les Campagnes hallucinées* (1893) et *Les Villes tentaculaires* (1895). L'introduction du premier livre insiste déjà sur le charme que la ville exerce sur les habitants de la campagne :

*La ville au loin s'étale et domine la plaine
Comme un nocturne et colossal espoir ;*

1 E. M. Forster, *Un instant d'éternité. Quelle importance ? De l'autre côté de la haie*, s. l., Christian Bourgois, 2003, p. 209-210.

2 *Ibidem*, p. 205.

3 Abondent dans la littérature anglaise de l'époque les exemples d'un Pan démoniaque, symbole d'une Nature trop épouvantable pour qu'on la regarde en face, comme dans la nouvelle *Le Grand dieu Pan* (1890) d'Arthur Machen : une fille engendrée par le dieu cornu libère les pulsions des hommes qu'elle rencontre, les poussant à commettre des actes réprouvés dans la civilisation victorienne – jamais explicités, mais sans doute en relation avec l'instinct sexuel, qui devient ainsi particulièrement inquiétant.

*Elle surgit : désir, splendeur, hantise ;
Sa clarté se projette en lueurs jusqu'aux cieux,
Son gaz myriadaire en buissons d'or s'attise,
Ses rails sont des chemins audacieux
Que la fortune et la force accompagnent ;
Ses murs se dessinent pareils pa une armée
Et ce qui vient d'elle encor de brume et de fumée
Arrive en appels clairs vers la campagne.¹*

Le rapport entre la campagne et les « villes tentaculaires » a toujours été conflictuel, même s'il n'a pas été que cela. La ville n'a jamais cessé d'exercer un charme teint de fascination et de peur sur le monde rural, qui a suscité à son tour les fantasmes les plus vifs chez les habitants des cités : soit comme une terre pleine de promesses, loin des malheurs des citadins, soit comme un milieu ténébreux où la superstition et la réaction règnent – avec, bien entendu, une foule de positions intermédiaires. Mais le passage du XIX^e au XX^e siècle introduit un facteur de changement nouveau, car l'attraction de la vie urbaine devient tellement forte que le processus d'abandon des campagnes vers les villes est désormais inéluctable. Seul un fatalisme très peu en accord avec les valeurs contemporaines de mobilité (physique et sociale) et d'hédonisme peut nous faire comprendre un sédentarisme toujours plus obsolète. C'est ce que se dit un personnage de Faulkner dans *Tandis que j'agonise* (1930) quand il réfléchit à l'âpreté de la condition du paysan (ou plutôt du fermier, puisqu'il s'agit ici des États-Unis) : « Dans ce monde de péché, les hommes honnêtes et travailleurs ne peuvent pas profiter. C'est ceux qui possèdent des magasins dans les villes qui, sans sueur, vivent de ceux qui suent. C'est pas le travailleur, le paysan. Des fois, je me demande pourquoi nous continuons »². La réponse qu'il trouve est éloquente : « C'est à cause de la récompense qui nous attend là-haut, là où ils ne peuvent pas emmener leurs autos ni le reste. Tout le monde sera égal, là-haut, et le Seigneur prendra à ceux qui ont, pour donner à ceux qui n'ont pas »³. Dans un monde qui devient de plus en plus sécularisé, cette consolation céleste ne peut paraître que très peu satisfaisante, ce que confirme le paragraphe suivant du roman, dans lequel le même personnage cite approximativement un verset de saint Paul (Hébreux, 12 : 6) pour donner une caution morale à son stoïcisme : « Car celui qu'aime le Seigneur, il le corrige, et il châtie tout fils qu'il agrée ». Mais combien de temps peut durer une telle attitude dans un monde qui s'urbanise et se modernise, avec sa science, ses automobiles et ses stars de Hollywood ?

La désintégration de l'univers rural que les paysans avaient habité depuis le Néolithique est un sujet de la littérature dès le début de notre période. Dans sa préface de 1912 pour une réédition de *Loin de la foule déchaînée* (publié pour la première fois en 1874), Thomas Hardy répondait ainsi

1 Émile Verhaeren, *Les Campagnes hallucinées. Les Villes tentaculaires*, éd. Maurice Piron, Paris, Gallimard, 2008, p. 24. C'est l'auteur qui souligne.

2 William Faulkner, *Œuvres romanesques*, t. 1, éd. Michel Gresset, Paris, Gallimard, 1996, p. 967.

3 *Ibidem*.

aux lecteurs qui se demandaient où ils pourraient trouver le village de Weatherbury, dans lequel se déroule l'histoire du roman : « il serait sans doute très difficile pour l'explorateur de reconnaître le village de Weatherbury, où se déroulent la plupart des scènes de cette histoire, dans un endroit existant aujourd'hui. Il est vrai qu'à l'époque finalement assez récente à laquelle ce récit a été écrit, on aurait pu assez facilement retrouver dans la réalité les descriptions des décors et des personnages »¹ ; et il dressait ensuite une liste des éléments culturels qui constituaient une partie du charme des mœurs paysannes décrites au long du roman, déjà disparues lorsqu'il rédige cette préface. Et Hardy de constater :

Le changement le plus radical a été le récent remplacement de la classe des fermiers sédentaires, qui véhiculaient les traditions et l'humour locaux, par une population de laboureurs plus ou moins migratoires, qui a entraîné une rupture dans la continuité de l'histoire locale, plus fatale que toute le reste à la préservation des légendes, du folklore, de relations sociales étroites et d'individualités excentriques. Car la condition indispensable à leur existence était l'attachement à une terre en particulier, de génération en génération.²

Les changements ayant eu lieu les quatre décennies précédentes se sont donc déroulés selon un double sens : d'abord, ils ont bouleversé les travaux agricoles, qui ne sont plus l'œuvre de paysans, mais de salariés saisonniers ; de plus, ils ont déraciné la vision attachée à ce monde de travaux quotidiens et d'appartenance à un pays. Par ailleurs, on peut soupçonner, quoique Hardy ne le dise pas dans ces dernières lignes de sa préface, que la transformation décrite ne concerne pas que les comtés ruraux de l'Angleterre – même s'ils ont été visiblement l'avant-garde de ce mouvement.

D'autres témoins ont constaté d'une manière différente l'ampleur et l'importance de cette disparition du monde rural traditionnel. Karl Marx avait rédigé en 1881 le brouillon d'une lettre (qui ne sera publié qu'en 1924) destinée à Vera Zassoulitch – militante du mouvement *Zemlia i volia* – à propos des possibilités révolutionnaires de la Russie du moment. Marx y révisait ses vues précédentes sur le cours de l'histoire au point de renier son projet initial, mais sans le dire explicitement ; en effet, il disait que la persistance en Russie des communes paysannes traditionnelles (le *mir* et l'*obtschina*, qu'il croyait archaïques, alors qu'elles remontaient au Bas Moyen-Âge) rendait inopérant le passage par l'étape capitaliste et industrielle avant d'arriver à la société communiste, puisque ces formes d'organisation collective agricole pouvaient servir d'embryon à la future abolition des classes sociales³. Mais il indiquait aussi que le capitalisme contemporain était déjà en train d'anéantir ces communes rurales, raison pour laquelle le dépassement révolutionnaire devait se produire tout de suite, ou bien la Russie serait obligée de passer par les autres phases qu'il avait prévues pour les pays occidentaux (c'est-à-dire, le capitalisme

1 Thomas Hardy, *Loin de la foule déchaînée*, Paris, Sillage, 2011, p. 16-17.

2 *Ibidem*, p. 17.

3 Cf. Roger Danville, « Lettres de Marx à Vera Zassoulitch », *L'Homme et la société*, n° 5, 1967.

industriel et la prolétarisation universelle comme étapes préalables à l'instauration de la société sans classes).

Il ne nous intéresse pas ici de déterminer l'ampleur de cette révision par rapport à la théorie de Marx sur l'évolution du capitalisme, telle qu'elle avait été esquissée dans le *Manifeste communiste* ou dans la préface de sa *Contribution à la critique de l'économie politique*. En revanche, il est prioritaire selon nous de reconnaître l'importance de ce regard sur un monde qui disparaissait visiblement pour les observateurs les plus lucides, comme Marx – le monde des paysans et des mœurs inséparables d'une « économie morale » blessée à mort dès le XIX^e siècle, même si la fin effective de ce monde n'est pas encore achevée partout un siècle et demi plus tard.

Il n'y a donc pas eu que des passésistes pour déplorer les transformations radicales qui se sont produites dans ce temps-là. Un ami de Karl Marx, William Morris, a mené pendant toute sa vie une campagne pour rendre leur dignité aux métiers et aux savoir-faire que l'industrialisme éradiquait afin de les remplacer par la production d'ersatz dans presque tous les domaines de la production matérielle (voire spirituelle, parce que Morris a voulu relancer, en même temps que le vieil artisanat, la poésie d'inspiration populaire du Moyen-Âge). L'influence de Morris, quoique moindre que celle de Marx, a été énorme dans les décennies qui ont suivi sa mort, en 1896, même s'il est souvent devenu pour ses détracteurs le synonyme d'un romantisme passéiste, voire réactionnaire. Mais il est indéniable que son influence a été durable sur les mouvements artistiques ou d'autres types qui ont refusé les changements imposés par le capitalisme du tournant du siècle, ou, en général, sur ces individus qui se sont efforcés (et qui continuent de le faire même de nos jours) pour sauver des procédés et des techniques menacés par les formes industrielles de production. Par ailleurs, ceux qui ont suivi ses idées ont parfois même dépassé la radicalité de l'original, comme Edward Carpenter, qui attribue les progrès des maladies mentales à ce qu'il appelle le « perte de l'unité » provoquée par la civilisation moderne.¹

Le siècle de Morris a été celui du Romantisme, et c'est sans doute cela qui explique que la déploration, assez répandue dans la littérature et la pensée, de la fin d'un mode de vie jugé supérieur, concerne le plus souvent l'art et l'esthétique. Victor Hugo justifiait ainsi dans sa note de 1832 à *Notre Dame de Paris* l'inclusion du chapitre sur l'architecture dans ce roman (publié d'abord en 1831), qui porte « sur la mort [...], aujourd'hui presque inévitable de cet art-roi [...]. Mais [l'auteur] sent le besoin de dire ici qu'il désire vivement que l'avenir lui donne tort un jour »². En effet, cette période de 1875-1935 n'a pas connu une figure de la taille d'un Ruskin pour chanter les

1 Cf. Edward Carpenter, *La civilisation, ses causes, et ses remèdes*, éd. Stéphane Beau, Paris, Éditions du Sandre, 2016. Carpenter est surtout connu pour ne pas avoir caché son homosexualité, ce qui ne pouvait être que très provocateur pour l'Angleterre du début du XX^e siècle. Une telle attitude, indéniablement moderne, a inspiré le roman *Maurice* de E. M. Forster, qui n'a vu le jour qu'après la mort de l'auteur.

2 Victor Hugo, *Roman I*, éd. Jacques Seebacher, Paris, Robert Laffont, 2012, p. 494.

bienfaits d'un monde rural qui rétrécissait alors aussi rapidement que les talents de l'art populaire exaltés par William Morris et par son maître à penser. Les savoir-faire du passé disparaissent ; et le monde des hommes devient moins supportable.

Évasions

– J'ai cru jadis au retour à la nature. Mais comment retourner à la nature quand on ne l'a jamais connue ? Aujourd'hui, je crois qu'il nous faut découvrir la nature. Après bien des conquêtes, nous atteindrons à la simplicité. Tel est notre héritage.

E. M. Forster, *Avec vue sur l'Arno*, 1908¹

Vis-à-vis de ce qu'elle jugeait un enlaidissement intolérable et manquant d'élévation spirituelle, la littérature de notre période a tenté une double évasion : d'un côté, la quête physique d'un ailleurs pas encore atteint par les ravages de l'industrialisme et de la société de masse ; de l'autre, la recherche purement spirituelle d'un refuge de beauté contre tout ce qui se passe à l'extérieur. Quelques-uns des *Versos libres* posthumes de José Martí résument un certain état d'esprit de la littérature du tournant du siècle : « Mi mal es rudo : la ciudad lo encona : / Lo alivia el campo inmenso : ¡ otro más vasto / Lo aliviará mejor ! »². Par ailleurs, ces vers nous donnent, par leur concision, des précisions sur la double orientation de cette quête : même si le mal ressenti par le poète est intérieur, la quête pour une solution se tourne vers l'extérieur.

À l'origine de cette quête littéraire d'un ailleurs épargné par les maux associés à la vie moderne se trouve l'épode d'Horace qui commence par les mots *beatus ille*, devenu depuis lors un des *topoi* les plus évoqués de l'histoire. Il n'est pourtant pas inutile de signaler qu'il est souvent interprété d'une façon assez différente de ce que l'auteur a voulu dire³. En effet, le poète montre, à la fin du poème, que cette image d'Épinal d'un retour à la campagne n'est que la rêverie qui hante un avare tandis qu'il compte l'argent accumulé grâce au prêt usurier – ce qui invite à lire les strophes précédentes avec du recul, en les prenant comme une satire du rêve d'une vie radicalement éloignée de celle qu'on mène effectivement : « Aussitôt que, ayant ainsi parlé, l'usurier Alfius, si pressé de devenir campagnard, a eu fait rentrer aux Ides tout son argent, il en cherche le placement pour les Calendes »⁴. Comme le dit Vicente Cristóbal, éditeur en espagnol de ce poème d'Horace, « está declaración queda, sin embargo, encerrada en el marco de una ironía crítica, muy propia del género epódico a que pertenece el poema » ; pour cette raison, « todo el anterior *macarismós* de los

1 E. M. Forster, *Avec vue sur l'Arno*, Paris, Robert Laffont, 2014, p. 213.

2 José Martí, *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, éd. Ivan A. Schulman, Madrid, Cátedra, 2014, p. 104.

3 Particulièrement dans la littérature castillane depuis la version de Fray Luis de León, dont on parlera dans le troisième chapitre de la présente étude.

4 Horace, *Odes et Épodes*, éd. François Villeneuve et Jean Helllegouarc'h, Paris, Le Belles lettres, 2002, p. 208.

campesinos está puesto en boca del usurero Alfio, quien, a pesar de sus alabanzas de una vida distinta, prefiere seguir con la rutinaria de siempre, más cerca de las monedas que de los árboles, los surcos y los pájaros. Y es seguro que Horacio quiere reflejar aquí una constante en la psicología del hombre [...] : que nadie está conforme con lo que tiene, a pesar de que por inercia siga aferrado a ello »¹, ce qui est un thème récurrent dans l'œuvre du poète latin.

L'idéal d'un « dehors » de la ville corrompue se situant dans un monde aux mœurs plus saines n'a pas toujours pris la forme d'une fuite à la campagne. À l'époque moderne, c'est l'essai « Des cannibales » de Montaigne qui affiche le plus explicitement cette utopie pré-moderne, incarnée en l'occurrence par des Indiens américains. Pour Montaigne, l'absence d'une culture civilisée ne rend pas ces païens pires que nous ; au contraire, c'est cela qui rend possible, pour Montaigne, l'intuition d'une société qui « surpasse non seulement toutes les peintures dequoy la poésie a embelly l'age doré et toutes ses inventions à feindre une heureuse condition d'hommes, mais encore la conception et le desir mesme de la philosophie »².

Les voyages des explorateurs du XVIII^e siècle allaient renouer avec cette idée d'un lieu, très éloigné de l'Europe, où le bonheur découlerait du refus de mener une vie civilisée. C'est l'idée centrale du *Supplément au voyage de Bougainville* de Diderot (publié de manière posthume en 1796). Et, en même temps, comme on a vu dans notre introduction, un Voltaire pouvait montrer dans son *Candide* que le progrès dans le raffinement des mœurs des Européens s'appuyait sur une forme de barbarie hors de leur portée : l'oppression des colonisés.

La fin du XVIII^e avait vu naître aussi le modèle achevé d'une utopie « personnalisée » avec le roman *Paul et Virginie* (1787) de Bernardin de Saint-Pierre, qui associe explicitement ignorance et bonheur. En effet, les héros du roman vivent au comble de la joie sur leur îlot : « ils étaient ignorants comme des Créoles, et ne savaient ni lire ni écrire. Ils ne s'inquiétaient pas de ce qui s'était passé dans des temps reculés et loin d'eux ; leur curiosité ne s'étendait pas au-delà de cette montagne. Ils croyaient que leur monde finissait dans leur île ; et ils n'imaginaient rien d'aimable où ils n'étaient pas. [...] Jamais des sciences inutiles n'avaient fait couler leurs larmes ; jamais les leçons d'une triste morale ne les avaient remplis d'ennui »³. Une vie entièrement naturelle – avec le respect dû aux valeurs chrétiennes, bien entendu – est la seule qui peut garantir le bonheur des hommes. Mais le narrateur sait combien cette vie est inatteignable pour ses contemporains, comme le montre ce passage souvent négligé : « La nature appelle en vain à elle le reste des hommes ; chacun d'eux se fait d'elle une idée qu'il revêt de ses propres passions. Il poursuit toute sa vie ce vain fantôme qui l'égare, et il se plaint ensuite au ciel de l'erreur qu'il s'est formé lui-même. Parmi

1 Dans Horacio (Horace), *Odas y Epodos*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 386.

2 Michel de Montaigne, *Œuvres complètes*, éd. Maurice Rat, Paris, Gallimard, 1999, p. 204.

3 Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, éd. Robert Mauzi, Paris, Flammarion, 2014, p. 100.

un grand nombre d'infortunés que j'ai quelquefois essayé de ramener à la nature, je n'en ai pas trouvé un seul qui ne fût enivré de ses propres misères »¹. D'ailleurs, la nature elle-même s'avère très hostile, puisqu'elle provoque la mort de Virginie dans le naufrage final de l'histoire (la très prude Virginie se noie parce qu'elle refuse d'enlever ses vêtements afin de pouvoir nager). Cet éventuel « retour à la nature » est donc plus problématique qu'on ne pourrait le croire.

Plus près de la période qui nous intéresse, Herman Melville a spéculé dans son premier roman, *Taiïpi* (1846), sur les conséquences d'un retour à la vie sauvage (en l'occurrence, dans les Mers du Sud) par un voyageur civilisé, censé être le propre narrateur de l'histoire. Dès le départ, des pistes nous sont données à propos du caractère onirique du voyage aux îles Marquises, où se déroule l'action. Lors de leur découverte même, l'espagnol Mendaña « crut un instant que son beau rêve s'était réalisé »². On saura après que l'effet de la conquête des îles par les civilisés ne pouvait être plus catastrophique : de grands massacres d'aborigènes commis par les Français, anéantissement de leurs mœurs traditionnelles, introduction d'us barbares – notamment les échanges marchands par le biais de l'argent, avec leur lot de cupidité et de concurrence –, etc. Bref, la destruction du rêve de l'indigène vertueux tel que l'avaient conçu des écrivains comme Chateaubriand dans *Atala* (1801), qui est, soit dit en passant, le texte dans lequel il faut chercher la figure originale du « bon sauvage », plutôt que dans les œuvres de Rousseau. Le narrateur nous dit à maintes reprises comment sa trouvaille de l'environnement des natifs de Taïpi est semblable à l'arrivée au Paradis d'avant la Chute, et la rencontre avec les habitants ne fait que confirmer cette première impression, comme le montre cette brève description de la jeune Faïaoahé :

Une enfant de la nature comme celle-là, respirant depuis l'âge le plus tendre une atmosphère d'été perpétuel, et nourrie des seuls fruits de la terre, jouissant d'une parfaite exemption de tout souci et de toute inquiétude, et entièrement à l'abri de la moindre influence pernicieuse, frappe les regards par des grâces ingénues qui ne se peuvent exprimer. Ce portrait n'est pas une esquisse imaginaire, il est tiré de mes souvenirs les plus vivaces de la personne représentée.³

Notons que la joie de Faïaoahé ne découle pas seulement des richesses matérielles fournies par la terre qu'elle habite, mais surtout de sa candeur et de la simplicité de sa vie. Pourtant, au milieu de cet endroit idyllique et entouré par des êtres soi-disant nés pour vivre dans le bonheur et l'insouciance, le héros se trouve bientôt étrangement hanté par une sensation d'insatisfaction qu'il a du mal à s'expliquer : « j'ai quelque peine à comprendre pourquoi, au milieu de tous ces motifs de consolation, mon âme pouvait encore se ronger des plus sinistres pressentiments et rester la proie de la plus noire mélancolie »⁴. Il a beau être plongé au milieu de ce qu'on ne saurait décrire que comme

1 *Ibidem*, p. 157.

2 Herman Melville, *Taiïpi. Omou. Mardi*, éd. Philippe Jaworski, Paris, Gallimard, 1996, p. 10.

3 *Ibidem*, p. 96.

4 *Ibidem*, p. 129.

un paradis sur terre – il lui manque quelque chose qui lui empêchera de vouloir y rester : cet état d'innocence que tous les indigènes partagent, et que lui, en tant qu'habitant du monde civilisé, n'a jamais connu depuis son enfance. Le héros n'a donc qu'une voie d'action possible : quitter l'île de Taïpi, ce qu'il fera dans un récit qui évoque – ce n'est pas une coïncidence – l'évasion de prison dans la littérature d'aventures.

On ne saurait minimiser l'importance de ce récit, puisque son succès a été en même temps immédiat et durable, au point que Herman Melville n'était pas pour ses lecteurs, avant le ^{xx}^e siècle, l'auteur de *Moby-Dick* mais de ce livre. Un autre roman contemporain aborde une autre manière de fuir hors de la civilisation : *Valjoie* (1852) de Nathaniel Hawthorne raconte un échec dans la création d'une commune socialiste de type agricole, fondée sur le travail manuel et la simplicité matérielle – un cas parmi d'autres des nombreuses initiatives de ce genre menées au long du ^{xix}^e siècle dans le continent américain. Si le héros décide de quitter Valjoie, ce n'est pas parce que le travail à la ferme est excessif (même s'il est loin d'être facile ou proche des rêves de la littérature géorgique qu'il s'était fait auparavant), mais parce que certaines passions humaines – notamment l'amour et celles qui en découlent : la jalousie, la frustration – restent aussi présentes dans la vie de cette nouvelle société qu'ailleurs ; comme si, malgré l'orientation socialement différente de la commune, certaines nuisances éternelles poursuivaient les personnages de l'histoire même dans des endroits reculés.

S'il n'est pas facile de trouver d'autres ouvrages qui montrent si explicitement la scission entre l'homme moderne et un passé – réel ou imaginé – de simplicité et de bonheur pré-civilisé, on peut repérer ce thème dans d'autres ouvrages avec des perspectives très variées, comme *Au cœur des ténèbres* (1902) de Joseph Conrad ou *Monteriano* (1905) de E. M. Forster. Le résultat de ces tentatives d'évasion est presque toujours un fiasco, souvent tragique. Ce n'est pas un hasard que cette littérature soit issue des pays les plus avancés d'un point de vue technique. On peut imaginer que les conséquences négatives de l'industrialisation y sont plus visibles qu'ailleurs ; mais il peut y avoir une cause plus profonde à cette réaction critique. En effet, l'évasion hors du monde moderne doit être interprétée aussi comme une manifestation de l'insatisfaction de l'homme contemporain, incapable de se sentir entièrement à l'aise dans un milieu qu'il pourrait considérer comme le sien. Dans *Un été dans la Sierra* (1911), récit de sa découverte de la vallée centrale de la Californie effectuée en 1869, John Muir admet qu'il ne serait pas capable de vivre dans un endroit qu'il trouve idyllique mais trop âpre pour des gens autres que les Indiens. À propos de ce type de berger qui doit faire de longs séjours dans la vallée, il écrit :

Il est seul la plus grande partie de l'année, et la solitude est, à ce qu'il semble, difficilement supportée par la plupart des gens. Il a rarement recours à de saines occupations ou récréations

mentales, sous forme de livres. Quand il regagne, le soir, abruti de fatigue, sa petite mesure enfumée, il n'y trouve rien qui puisse hisser sa vie au niveau de l'univers et la maintenir en équilibre. [...] Inutile de dire que sa santé physique s'en ressent, et que cela se répercute sur sa santé mentale ; et à force de ne pas voir âme qui vive pendant des semaines ou des mois, il finit par être à demi, voire complètement fou.¹

Conscient des difficultés que poseraient un éventuel « retour à la nature », Muir était plus modeste dans ses objectifs ; c'est pourquoi son livre sur la vallée Centrale californienne est dédié dans l'édition originale au Sierra Club (l'une des premières associations pour la préservation d'espaces naturels, qu'il avait co-fondée), « faithful defender of the people's playground »². Le dernier mot employé par le naturaliste est remarquable : il qualifie la nature à préserver de *playground*, littéralement de « terrain de jeu ». Autrement dit, l'intérêt de protéger certains endroits de l'impact de la civilisation ne serait pas de s'y installer, mais de permettre aux natifs du monde moderne de pouvoir aller y chercher la beauté et la communion avec l'univers – sachant, bien sûr, que la sensibilité nécessaire pour ce faire n'est pas à la portée de tous. Muir observe que Billy, le berger professionnel qui guide les brebis dans les pâturages de la vallée Centrale, n'aime guère le paysage qui les entoure, et dans lequel il a travaillé pendant des années. Son point de vue sur la valeur du paysage n'est pas celui de John Muir : « “Qu'est-ce que c'est que votre Yosemite, demande-t-il, sinon un canyon, un tas de rochers, un trou dans le sol, un endroit dangereux dans lequel on risque de tomber, un de ces f...us lieux qu'il vaut mieux éviter. [...] Il n'y a rien nulle part qui vaille la peine d'être vu, rien que des rochers, et j'en vois ici autant que je veux. Les touristes qui dépensent leur argent pour aller voir des rochers et des chutes d'eau sont des imbéciles, voilà tout. On ne me roulera pas, moi. Ça fait trop longtemps que j'habite le coin” »³.

C'est peut-être en raison de cet échec (prévisible) que la littérature de notre période a expérimenté une autre forme pour sortir du monde urbain et industriel, par le biais d'une quête d'un idéal de beauté ou en tout cas d'isolement – « lejos del mundanal ruido ». Un des *Sonnets à Orphée*⁴ (deuxième partie, X) de Rilke exprime cette idée d'un univers créé par la parole. « Pour tout l'acquis la machine est menace, aussi longtemps / qu'elle se croit ici pour penser, non pour obéir », disent les deux premières lignes, et ensuite : « Elle est la vie, – elle se juge en tout la plus capable, / elle qui, d'un égal aplomb, règle et crée et détruit ». Pourtant, un monde est hors de sa portée, aussi fabuleuse soit-elle :

Mais pour nous l'existence est encore enchantée, elle est
en cent lieux origine encore. Un jeu de forces pures,
nul n'entre en son contact, s'il ne s'agenouille et n'admire.

1 John Muir, *Un été dans la Sierra*, Paris, Hoëbeke, 1997, p. 31-32.

2 John Muir, *Nature Writings*, éd. William Cronon, New York, The Library of America, 1984, p. 148.

3 John Muir, *Un été dans la Sierra*, *op. cit.*, p. 135.

4 Rainer Maria Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, éd. Gerald Stieg, Paris, Gallimard, 1997, p. 605.

Des mots vont tendrement encore approcher l'indicible...
Et la musique, et la toujours nouvelle, avec la pierre
la plus tremblante, en cet espace à rien, bâtit son temple.

Contrairement à ce que le poète disait dans un sonnet précédent (première partie, XVIII)¹, où il proposait une solution pour atténuer le pouvoir que la technique prenait sur les hommes (« Si c'est de nous qu'elle a sa force, / qu'elle soit alors sans passion / et s'active à servir ») et la réduire à son état originel de servitude, ici il semble qu'un tel but est impossible ; autant alors se réfugier dans cette cachette spirituelle.

Dans un sens plus précis, l'essor des thèmes exotiques ou fantastiques dans la littérature de la période fait partie de ce mouvement de création par la parole d'un univers dans lequel tout ce qui est considéré comme laid ou inacceptable serait absent. Que ce soient les rêveries des décadents français ou italiens, le symbolisme de Yeats, les voyages oniriques de Lord Dunsany ou ses disciples ou l'émergence de la science-fiction la plus spéculative, la quête d'un ailleurs étranger à l'industrialisme est constante. Mais cette évasion par le pouvoir de l'imagination n'a pas consisté qu'en un déni du monde moderne ; le fantastique permet aussi de remettre en cause les acquis de l'esprit rationaliste, qui se voit incapable d'expliquer, sans même parler de combattre, certains phénomènes inquiétants. C'est la démarche résumée par H. P. Lovecraft dans l'incipit d'un des textes de référence de la période, la nouvelle *L'Appel de Cthulhu* :

Ce qu'il y a de plus pitoyable au monde, c'est, je crois, l'incapacité de l'esprit humain à relier tout ce qu'il renferme. Nous vivons sur une île placide d'ignorance, environnée de noirs océans d'infinitude que nous n'avons pas été destinés à parcourir bien loin. Les sciences, chacune s'évertuant dans sa propre direction, nous ont jusqu'à présent peu nui. Un jour, cependant, la coordination des connaissances éparses nous ouvrira des perspectives si terrifiantes sur le réel et sur l'effroyable position que nous y occupons qu'il ne nous restera plus qu'à sombrer dans la folie devant cette révélation ou à fuir cette lumière mortelle pour nous réfugier dans la paix et la sécurité d'un nouvel obscurantisme.²

Et tandis que ces tentatives de fuite se déroulent dans le domaine de la littérature, dans le monde matériel les contreparties de la société moderne commencent à devenir évidentes même pour ses partisans les plus enthousiastes. La Grande Guerre, parmi d'autres événements majeurs, interdit de croire en une marche indéfinie du progrès.

Dégâts

Mais il semble que ce bien-être psychique et bourgeois ait reposé sur des bases précises et nullement éternelles. On nous explique aujourd'hui qu'alors il existait d'immenses surfaces

¹ *Ibidem*, p. 594-595.

² H. P. Lovecraft, *Les Mythes de Cthulhu. Légendes du mythe de Cthulhu. Premiers contes. L'Art d'écrire selon Lovecraft*, éd. Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont, 2012, p. 60.

cutivables et d'autres richesses naturelles dans le monde, dont il fallait d'abord prendre possession ; qu'il y avait des peuples de couleur, sans défense, qui n'avaient pas encore été pillés (la violence étant compensée, se disait-on, par le don de la civilisation) ; qu'il y avait aussi des millions d'hommes blancs qui devaient payer, sans pouvoir se défendre, les frais du progrès industriel et commercial (mais on rassurait sa conscience avec la certitude pas tout à fait injustifiée qu'après cinquante ou cent ans de progrès continuels, les déshérités auraient une situation meilleure qu'avant le déshéritement). En tout cas, la corne d'abondance d'où débordait la réussite physique et intellectuelle était si profonde, si inépuisable, qu'elle demeurait invisible, ne laissant que l'impression de croissance dans tous les domaines. Aujourd'hui, il est absolument impossible de faire comprendre à quelqu'un combien il était alors naturel de croire à la durée de ce progrès, de voir dans la réussite et dans l'esprit quelque chose qui, comme l'herbe, se propage partout où on ne l'a pas arraché volontairement.

Robert Musil, *El hombre sin atributos*¹

Les réactions devant la mise en place de la société industrielle ne se sont pas toujours exprimées en tant que critique en bloc, comme les deux extrêmes du déni et de la fuite que l'on vient d'évoquer. Dès la fin du XIX^e, on peut repérer des objections d'inspiration proprement écologiques contre des aspects partiels de cette transformation. Certes, le mot *écologie*, dont la paternité est souvent attribuée à Ernst Haeckel, ne prendra pas son sens actuel avant les années 1960, mais l'idée est déjà présente dans une œuvre majeure du théâtre de cette période : *Un ennemi du peuple* (1882) de Henrik Ibsen, qui porte sur un conflit représentatif des luttes environnementales ultérieures. Le docteur Tomas Stockmann découvre que les eaux prétendument salutaires qui font la richesse de sa petite ville, en Norvège, sont polluées et donc très nuisibles pour la santé des gens qui viennent de partout pour profiter de ses prétendues propriétés bénéfiques. Ses démarches pour obtenir la fermeture de la station balnéaire se heurtent à l'opposition de la grande majorité de ses voisins – y compris les démagogues de gauche –, qui vont le harceler afin qu'il quitte la région, dont la station thermale est la seule source de richesse. Espèce de Karen Silkwood fin-de-siècle, Stockmann est le symbole d'un facteur essentiel de la critique écologique moderne : les contreparties du progrès, dont le poids parfois trop lourd n'est pas souvent pris en considération lorsqu'il s'agit de déterminer si certaines procédures méritent d'être mises en place ou non. Dans son édition de l'œuvre d'Ibsen, Régis Boyer signale l'ampleur de sa critique :

La caractéristique « écologiste » qui domine cette œuvre ne peut laisser le lecteur indifférent aujourd'hui. Sans négliger la dimension proprement morale – ou symbolique – de la démonstration, la pièce constate qu'il n'est pas de pollution qui ne soit que physique. L'image du

1 Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, t. 2, Paris, Seuil, 2004, p. 521-513.

marécage, qui revient par intervalles, représente cette décomposition des valeurs, tant individuelles que collectives, qui marque nos sociétés. Au vu des pétroliers géants qui dévastent des kilomètres de côtes en passant par l'amiante ou les retombées nucléaires, les idées que défend le docteur Stockmann restent d'actualité.¹

C'est le plus souvent l'impact provoqué par l'industrie lourde et notamment par les mines qui est à l'origine de cette prise de conscience environnementale. Dans *Germinal*, le roman qu'Émile Zola a publié entre 1884 et 1885², le narrateur insiste particulièrement sur la brutalité exercée par la mine du Voreux sur ceux qui y travaillent, en la qualifiant de « monstre » ou en la décrivant comme une sorte d'idole païen se nourrissant d'hommes (déjà le Moloch de *Metropolis*) : « Le Voreux, au fond de son trou, s'écrasait davantage, respirait d'une haleine plus grosse et plus longue, l'air gêné par sa digestion pénible de chair humaine »³. Mais la destruction ne concerne pas que les hommes, les alentours des mines devenant un paysage d'enfer : « Des hangars se succédaient, de longs bâtiments d'usine, de hautes cheminées crachant de la suie, salissant cette campagne ravagée de faubourg industriel »⁴. Selon Lewis Mumford, la mine constitue « le premier environnement complètement inorganique créé par l'homme et dans lequel il vit, bien plus inorganique que la ville géante citée par Oswald Spengler comme symbole des derniers stades de la dessiccation mécanique »⁵. Quant à George Orwell, son voyage dans les mines du nord de l'Angleterre afin d'écrire un reportage (publié en 1937, mais achevé l'été précédent, avant de partir en Catalogne) donnerait lieu à un ouvrage extraordinaire, *Le Quai de Wigan*, et pour l'efficacité de son témoignage et pour l'ampleur de sa réflexion sur la société industrielle, qui méritera notre attention plus tard.

Les mines ne sont toutefois pas le seul domaine à avoir suscité le plus de scepticisme quant au caractère irrévocable des bienfaits du progrès. La Grande Guerre de 1914 a ébranlé les certitudes mêmes des plus enthousiastes de ses partisans. Le bain de sang qui a mis fin à la Belle époque a montré que l'avenir pouvait cacher un « tournant obscur » (la formule est de Victor Serge) dont on voyait déjà un aperçu dans l'application des formidables moyens de destruction qui se sont déployés pendant la guerre. Le témoignage d'un combattant comme Ernst Jünger dans *Orages d'acier* (1920), avec son apologie d'un prétendu héroïsme des tranchées et de la fusion homme-machine qui, selon l'auteur, s'est produite déjà sur le front, montre mieux le caractère annonciateur d'une ère nouvelle que les autres récits romanesques les plus connus de la période de l'entre-deux-guerres :

1 Henrik Ibsen, *Théâtre*, éd. Régis Boyer, Paris, Gallimard, 2006, p. 1 822.

2 Et qui aura un impact considérable en Espagne, où il a inspiré la plupart des œuvres sur les mines dont on parlera plus tard.

3 Émile Zola, *Les Rougon-Macquart*, t. III, éd. Armand Lanoux, Paris, Gallimard, 2017, p. 1 142. Lors de la reprise du travail après l'écrasement de la grève des mineurs, le narrateur le répète : « [Étienne] retrouvait le monstre avalant sa ration de chair humaine, les cages émergeant, replongeant, engouffrant des charges d'hommes, sans un arrêt, avec le coup de gosier facile d'un géant vorace », *ibidem*, p. 1583. D. H. Lawrence qualifie également de « Moloch » les puits des mines dans son roman *L'Arc-en-ciel* (1915).

4 *Ibidem*, p. 1207.

5 Lewis Mumford, *Technique et Civilisation*, s. l. Parenthèses, 2016, p. 88.

La formidable concentration des forces [de la dernière grande offensive allemande de 1918], à l'heure du destin où s'engageait la lutte pour un lointain avenir, et le déchainement qui la suivait de façon si surprenante, si écrasante, m'avaient conduit pour la première fois jusqu'aux abîmes de forces étrangères, supérieures à l'individu. C'était autre chose que mes expériences précédentes ; c'était une initiation, qui n'ouvrait pas seulement les repaires brûlants de l'épouvante. Là, comme du haut d'un char qui laboure le sol de ses roues, on voyait aussi monter de la terre des énergies spirituelles.¹

D'autres aspects moins spectaculaires mais dont les effets vont s'avérer formidables sont présents dans cette littérature désabusée des années suivant à la Grande Guerre. *La Splendeur des Amberson* (1918) est un roman de Booth Tarkington qui retrace le déclin et la chute des Minafer, une famille du Sud des États-Unis qui a du mal à s'adapter aux nouvelles conditions du capitalisme industriel après la Guerre de Sécession, pour voir comment les vieilles valeurs traditionnelles et apparemment intouchables (hiérarchie, obéissance, esclavage, autorité reposant sur le nom de la famille) sont érodées par l'ascension de la bourgeoisie industrielle *yankee*. Le bouleversement que constitue la fin de ce monde est représenté par la consolidation de l'automobile privée, qui connaît son grand essor dans les trois premières décennies du XX^e siècle.² Avant, c'étaient les bons vieux temps de la galanterie :

Par beau temps le mulet couvrait son kilomètre en vingt minutes; encore fallait-il bien sûr que les arrêts ne fussent pas trop prolongés. Lorsque le trolleybus fit son apparition, il n'exigea que cinq minutes au kilomètre, même moins, mais il n'attendit personne. Les habitués n'auraient du reste pas supporté une pareille dérogation aux usages, car plus ils étaient transportés rapidement, moins de temps il leur restait à perdre ! À cette époque, avant que des obligations mortelles les eussent chassés à travers la vie – quand le téléphone dévoreur de loisirs n'existait pas encore – les hommes avaient du temps pour tout ; le temps de penser, le temps de discuter, le temps de lire, le temps d'attendre une femme !³

De pair avec la voiture marchent aussi l'épargne vouée à de futurs investissements et un esprit utilitariste opposé radicalement aux mœurs d'avant. Mais ces transformations se présentent avec la force de l'inéluctable, comme le dit le personnage d'Eugene Morgan, vrai champion des temps nouveaux, dans son dialogue avec les Minafer :

En dépit de toute leur vitesse, elles [les voitures] ne seront peut-être qu'un pas en arrière dans la civilisation. J'entends la civilisation spirituelle. Ajouteront-elles à la beauté du monde, à la vie de l'âme ? Je ne le crois pas. Mais elles sont là ; elles transformeront nos vies plus profondément que nous pourrions le supposer. Elles transformeront la guerre, et elles transformeront la paix. Je pense que l'esprit humain lui-même changera, à cause d'elles. Comment ? Je n'en sais rien. Mais le changement extérieur n'ira pas sans un changement intérieur ; ici, George a peut-être raison :

1 Ernst Jünger, *Orages d'acier*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 337.

2 Nous avons étudié dans l'article « Sobre *El cuarto mandamiento* » (*Resquicios*, n° 3, mai 2007) l'importance de ce roman et son influence sur la très fidèle adaptation cinématographique qu'Orson Welles en a faite en 1942. La destruction d'un tiers du montage final (plus de 40 minutes) du film de Welles par la stupidité des producteurs constitue l'un des jalons les plus sinistres de l'histoire noire du cinéma.

3 Booth Tarkington, *La Splendeur des Amberson*, Paris, Phébus, 2001, p. 15. On se servira ici de la traduction de Jacqueline Duplain, rééditée sans cesse depuis 1946, même s'il s'agit plutôt d'un résumé (pas toujours correcte) du roman original. Pour ceux qui voudraient savoir ce que Tarkington avait vraiment écrit, on ne peut que recommander le texte en anglais ou la version castillane de Fernando Santos Fontenla.

ce changement intérieur nous sera défavorable. Qui sait ? Dans vingt ou trente ans je pourrais n'avoir plus le droit de défendre ma voiture sans cheval, et déclarer moi-même : « Son inventeur a fait un beau gâchis ! »¹

L'intérêt de ce passage justifie à notre avis une citation si longue. En effet, les idées mises en avant par Eugene, même hâtivement, sont d'une ampleur considérable : les voitures peuvent apporter un progrès sur le plan matériel objectif, mais peut-être pas du tout d'un point de vue spirituel. L'argument le plus solide en leur faveur est simplement le fait accompli : puisqu'elles sont là, il n'y a rien à leur opposer ; et en tout cas, si on constatait que leur influence était négative, il serait déjà trop tard pour mettre en cause leur emprise sur la vie des hommes. Peu importera alors que le bilan soit favorable ou non pour la voiture (et, de toute façon, Eugene ne dit pas sur qui retomberait la responsabilité d'émettre un tel jugement) : elle est déjà là, et il n'y a plus rien à discuter. Signalons que le personnage d'Eugene est loin d'être un cynique ; amoureux de Lucy, la sœur de George Minafer, il se comporte comme un homme toujours attaché à certains aspects de ce vieux monde qu'il contribue à enterrer à cause de son activité. Il annonce inévitablement l'apparition d'un nouvel esprit civique commun à un type d'industriels qui n'auront ni sa bienveillance ni sa lucidité – malgré tout, un peu critique – pour envisager les conséquences de leurs actes :

Un nouvel esprit civique règnait. Un esprit idéaliste, exprimé par des milliers de jeunes hommes qui « faisaient des affaires » en ville. Ils étaient optimistes – au point d'en être belliqueux ! – et arboraient une devise : « Enfonchez sans heurter ». Ils enfonçaient, et croyaient à l'audace et à l'honnêteté, parce que toutes deux « rendent ». Ils aimaient leur ville et travaillaient avec ardeur à son développement. [...] Les idéalistes luttèrent et criaient que leur ville se devait de devenir encore « meilleure », et par « meilleure » ils entendaient « plus prospère » ; et le fond de leur idéalisme pouvait se résumer ainsi : « Plus ma ville sera prospère, plus je serai prospère ». Ils avaient inventé une théorie suprême : la beauté parfaite des villes et de la vie humaine dépend du nombre des fabriques ; ils étaient possédés par la manie des fabriques ; il n'est rien qu'ils n'eussent fait pour enlever une fabrique à une autre ville et l'installer dans la leur ; et rien par contre ne les dépitait plus amèrement que lorsqu'une de leurs fabriques partait ailleurs.²

Soulignons que le narrateur insiste sur l'honnêteté de ces entrepreneurs, qui agissent guidés par les plus hauts principes de leur idéalisme. Pourtant, les transformations qu'ils promeuvent sont parfois explicitement nuisibles : « Les loyers baissèrent, les locataires furent alors des pauvres qui brûlaient de la houille et dévalorisaient les maisons en les rendant encore plus sales et plus misérables »³. Effets sociaux et effets écologiques étant étroitement liés dès le départ, il n'est pas surprenant que l'utilisation de l'espace physique dans les villes modernes commence à être inséparable des infrastructures de transport. « Le quartier devint si mal famé que tous ceux qui avaient assez d'argent pour en changer transportèrent ailleurs leurs pénates. Avec les nouveaux

1 *Ibidem*, p. 169.

2 *Ibidem*, p. 231.

3 *Ibidem*, p. 233.

moyens de transport, la banlieue était aussi proche du centre marchand que le quartier des Amberson ne l'avait été dans les temps de la prospérité. Les distances ne comptaient plus »¹.

Cette conception aberrante du milieu urbain atteint son comble dans la « partie de chasse aux automobiles » du roman *Le Loup des steppes* (1927) de Hermann Hesse, qui satirise l'emprise de la voiture :

Des automobiles, blindées pour la plupart, parcouraient les rues et poursuivaient les passants, les acculant aux murs des maisons, les réduisant en bouillie. Je compris immédiatement : c'était la lutte entre les hommes et les machines, depuis longtemps préparée, redoutée, attendue, et finalement éclatée. Partout traînaient des morts, des cadavres broyés, des voitures mutilées, fracassées, à moitié pulvérisées [...]. Des affiches féroces magnifiquement sanglantes, placardées sur tous les murs, appelaient la nation, en lettres gigantesques, flamboyantes comme des torches, à prendre enfin la défense des hommes contre les machines, à massacrer les riches grassouillets, élégants, parfumés, qui faisaient crever les autres à l'aide de leurs engins [...]. D'autres affiches, par contre, merveilleusement peintes, admirablement stylisées, avec des nuances plus fines et moins primitives, avertissaient en termes judicieux tous les gens raisonnables et possédant quelque avoir du danger de l'anarchie chaotique ; elles énonçaient avec une émotion attendrissante les bienfaits de l'ordre, du travail, de la propriété, de la culture, du droit, et célébraient les machines comme l'ultime et suprême invention des hommes, grâce à laquelle ils deviendraient des dieux.²

Ernst Jünger, un auteur incontournable lorsqu'il s'agit des dégâts provoqués à cette période par l'industrialisation, constatait avec ce ton froid dont il avait la formule que « [l]a circulation a vraiment pris les proportions d'une espèce de Moloch qui engloutit bon an mal an un nombre de victimes qu'on ne peut comparer qu'à celles de la guerre. Ces victimes succombent dans une zone moralement neutre ; la manière dont elles sont perçues est de nature statistique »³. Jünger ne souligne pas tant, ici, l'accablante mortalité provoquée par l'automobile, mais une sensation de fatalisme (la nature purement statistique que cette mortalité a atteinte, désormais acceptée avec indifférence) ; par ailleurs, il se sert, encore une fois, du cliché du Moloch avaleur d'hommes.

Les changements ne se limitent pas à l'industrie. Robert Musil a décrit avec ironie le principe de rationalité bureaucratique dans la mise en place de la voiture universelle malgré ses « dégâts collatéraux » dans son roman *L'Homme sans qualités* (commencé en 1932) : « les moyens de transport rapides font plus de victimes que tous les tigres de l'Inde ; et la négligence, le manque d'égards et de scrupules qui nous permettent de supporter ce fait sont sans doute ce qui a permis, d'un autre côté, les réussites que l'on ne peut nous dénier »⁴. La mobilité elle-même ne produit pas que des accidents. L'une de ses conséquences les plus décriées par la littérature de l'époque est la naissance du tourisme, un phénomène presque inexistant vers 1870 (« car à cette époque, la classe

1 *Ibidem*. Toute la dernière phrase est absente dans la traduction qu'on cite ici.

2 Hesse, *Romans et nouvelles, op.cit.*, p. 1115.

3 Ernst Jünger, *Le Travailleur*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 134.

4 Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, t. 1, Paris, Seuil, 2004, p. 283-284.

particulière des *touristes* n'était pas encore bien développé »¹, dit Thomas Hardy dans son roman déjà cité), mais qui devient 70 ans après une filière vigoureuse de l'économie de plusieurs pays – souvent grâce à de vieux charmes menacés par la modernisation, et plus particulièrement par ce phénomène très moderne qui est l'invasion de touristes.

La généralisation de la voiture a annoncé ainsi les nouveaux temps ; ce n'est pas un hasard si le *Brave New World* (1932) d'Aldous Huxley en fait le symbole par excellence : le « signe du T », qui renvoie au modèle T des usines Ford, évoque ce véhicule qui a rendu la mobilité individuelle accessible aux masses, en commençant par les ouvriers qui les construisaient. Et cette expansion de l'automobile privée a accompagné aussi la montée du capitalisme financier. Pourtant, la période qu'on analyse ici a bien quelque chose de tout à fait inédit : elle commence sous une crise économique qui embrasse la période 1873-1896, connue sous le nom de « Grande dépression » jusqu'au krach de 1929 et la catastrophe économique des années suivantes, qui ont été considérées plus dignes de mériter cette dénomination, et entre ces deux crises s'étend une époque dorée pour les finances, qui occupent une place toujours plus importante dans les nations industrialisées.

Comme on l'a déjà signalé, les réactions à cette mise en place, parfois très traumatique, du monde moderne n'ont pas concerné que la réalité extérieure à l'homme. La littérature de la modernité a mis au centre de son intérêt la scission qui s'opère au sein de l'individu jeté dans un univers qui ne lui offre plus les explications rassurantes d'avant, et dont les suppléments d'âme n'ont pas, le plus souvent, la valeur de la religion ou de l'appartenance à une couche sociale déterminée pour toujours. La vie dans les grandes villes façonne cet « homme de la foule » qui avait fasciné Poe et Baudelaire. Et, au contraire, ce qui caractérise cette modernité est l'instabilité de son milieu (« Tout ce qui était solide, bien établi, se volatilise », disait le *Manifeste communiste*²). On peut penser aux personnages de Kafka à propos de ce désarroi gigantesque ressenti auprès des règles étranges ou des hiérarchies qui ne sont plus celles du sang, mais d'une nature bien différente. Le Josef K. qui se fait accuser d'un délit inconnu ne semble pas particulièrement étonné de l'absurdité de sa situation ; au contraire, il trouve normales toutes les solutions délirantes qui lui sont proposées au long de son procès. Pour le lecteur du roman *Le Procès*, le plus surprenant est sans doute l'indifférence avec laquelle il accepte de se débrouiller, de « tricher » en quelque sorte, au lieu de s'opposer contre un ordre si visiblement injuste.

Walter Benjamin avait fait la réflexion suivante dans « Expérience et pauvreté » (1933) à propos de sa génération, qui a dû faire face en 1914 à l'épreuve d'une guerre qui n'avait plus rien à voir avec celles du passé :

1 Thomas Hardy, *Loin de la foule déchaînée*, *op. cit.*, p. 305.

2 Karl Marx, *Œuvres. Économie*, t. I, éd Maximilien Rubel, Paris, Gallimard, 1965, p. 164.

une chose est claire : le cours de l'expérience a chuté, et ce dans une génération qui fit en 1914-1918 l'une des expériences les plus effroyables de l'histoire universelle. Le fait, pourtant, n'est peut-être pas aussi étonnant qu'il y paraît. N'a-t-on pas alors constaté que les gens revenaient muets du champ de bataille ? Non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable. Ce qui s'est répandu dix ans plus tard dans le flot des livres de guerre n'avait rien à voir avec une expérience quelconque, car l'expérience se transmet de bouche à oreille. [...] Une génération qui était encore allée à l'école en tramway hippomobile se retrouvait à découvert dans un paysage où plus rien n'était reconnaissable, hormis les nuages et, au milieu, dans un champ de forces traversé de tensions et d'explosions destructrices, le minuscule et fragile corps humain.¹

Cette guerre, d'une brutalité inouïe par rapport aux précédentes, a mené à une quête du repos qui est interdit pour le citoyen des sociétés avancées :

Cet effroyable déploiement de la technique plongea les hommes dans une pauvreté tout à fait nouvelle. Et celle-ci avait pour revers l'oppressante profusion d'idées que suscita parmi les gens – ou plutôt : que répandit sur eux – la reviviscence de l'astrologie et du yoga, de la Science Chrétienne et de la chiromancie, du végétarisme et de la gnose, de la scolastique et du spiritisme. Car ce n'est pas tant une authentique reviviscence qu'une galvanisation qui s'opère ici.²

Face à un tel état des choses, Benjamin fait le vœu que cette nouvelle forme de « barbarie » puisse devenir positive, faisant table rase de la vieille société qui n'était pas non plus innocente, puisqu'elle avait été capable de déclencher la Grande Guerre, avec ses 9 millions de morts. La critique de Benjamin relève d'un marxisme hétérodoxe qui constate les dérives destructrices de l'industrialisme, tout en gardant l'espoir qu'un « dépassement » de la société industrielle advienne – bien qu'il sache que le temps agisse contre cette éventualité, comme le montre le chapitre « Avertisseur d'incendie » (titre qui s'explique tout seul) de *Sens unique* (1928) : « si l'élimination de la bourgeoisie n'est pas accomplie avant un moment presque calculable de l'évolution technique et scientifique (indiqué par l'inflation et la guerre chimique), tout est perdu. Il faut couper la mèche qui brûle avant que l'étincelle n'atteigne la dynamite »³. Ces échos proprement apocalyptiques sont étrangers à la théorie de Marx, évidemment. Et, en tout cas, la radicalité des transformations en cours a su trouver ses poètes, qui ne voulaient rien cacher de leur monstruosité. Ernst Jünger serait, encore une fois, l'exemple achevé de ce genre d'écrivains, comme nous le montre cet extrait :

L'esprit qui travaille depuis plus de cent ans à former notre paysage est assurément un esprit cruel. Il imprime aussi sa marque sur le potentiel humain : il déblaye les endroits friables et durcit les surfaces résistantes. Nous nous trouvons dans une situation où nous sommes encore capables d'apprécier les pertes ; nous ressentons encore la destruction des valeurs, la banalisation et la simplification du monde. Mais de nouvelles générations grandissent déjà, bien éloignées de toutes les traditions dans lesquelles nous sommes nés, et l'on éprouve un étrange sentiment à observer ces enfants dont beaucoup vivront jusqu'à l'an 2 000. Alors l'ultime substance de la modernité, à savoir de l'ère copernicienne, aura certainement disparu.⁴

1 Walter Benjamin, *Œuvres*, t. 2, Paris, Gallimard, 2000, p. 365.

2 *Ibidem*, p. 365-366.

3 Walter Benjamin, *Sens unique, précédé d'Enfance berlinoise*, Paris, 10/18, 2000, p. 157.

4 Ernst Jünger, *Sur la douleur*, Nantes, Le Passeur, 1994, p. 73.

L'anti-moderne Chesterton reconnaissait dans cet endurcissement le trait le plus caractéristique des nouveaux temps. Dans le cinquième chapitre de son essai *Hérétiques* (1905), il discutait ainsi une des formules les plus célèbres du *Zarathoustra* de Nietzsche, qui passait aux yeux de l'écrivain catholique pour un des prophètes de l'époque :

Un grand homme n'est pas un homme si fort qu'il est moins sensible que les autres ; c'est un homme si fort qu'il sent davantage. Et quand Nietzsche déclare : « Je vous donne un nouveau commandement : “Soyez durs” », ce qu'il dit, en réalité, c'est : « Je vous donne un nouveau commandement : “Soyez morts”. » La sensibilité est la définition de la vie.¹

Si Nietzsche faisait écho à l'injonction de Pascal (son « endurcissez-vous », ou « *be hard* » pour Chesterton, est une réponse à l'exhortation « abêtissez-vous » de Zarathoustra), l'enjeu est double : le vitalisme prôné par Nietzsche devient, selon le créateur du père Brown, une négation on ne peut plus radicale de la vie.

Une fois écartée la voie d'une éventuelle sortie du monde industriel (parce qu'impossible ou simplement trop décourageante), que peut faire l'individu qui doit s'adapter aux bouleversements imposés par la modernité en s'endurcissant ? Est-il concevable qu'il reste identique à ce qu'il avait été par le passé ? Ne se transforme-t-il pas autant que l'environnement dans lequel il vit ? On peut considérer que *L'Homme sans qualités* de Robert Musil est à l'image d'Ulrich, un homme jeté dans la vie moderne, déchiré par une contradiction sans solution qu'il décrit lui-même dans ces termes : « Ma nature est bâtie comme une machine qui ne cesse de dévaluer la vie ! Je veux changer d'une bonne fois ! »². Et encore :

Il choisit des exemples au hasard. La vie devenait toujours plus uniforme et impersonnelle. Dans les plaisirs, les excitations, les délassements, dans les passions même, la normalisation, la mécanique, la statistique s'insinuaient. La volonté de vivre s'élargissait, s'étalait comme un fleuve qui hésite devant son embouchure. La volonté de créer, déjà, se mettait elle-même en doute. Il semblait que l'époque entreprît de dévaluer l'individu sans pouvoir compenser cette perte par de nouvelles réalisations communes. Tel était son visage.³

Contrairement à ce que l'on aurait pu croire, certaines libertés entraînent des conséquences négatives inattendues ; et le loisir s'avère une source inépuisable de nouvelles angoisses, qui découlent de la tension entre la liberté du mode de vie urbain et l'insatisfaction constante : « Ils ne savaient pas que la force vitale s'accroît par la limitation, non dans la dispersion. Ils souffraient tous de la crainte de n'avoir pas de temps pour *tout*, ignorant qu'avoir du temps, c'est n'avoir *pas* de temps du tout »⁴.

1 Gilbert Keith Chesterton, *Hérétiques*, Paris, Climats, 2010, p. 78-79.

2 Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, t. 2, *op. cit.*, p. 227.

3 *Ibidem*, p. 422.

4 *Ibidem*, p. 385.

Le docteur haussa cordialement les épaules.

—Nous ne sommes plus « avant la guerre » et vous n'êtes plus en Europe.

Je lui rendis sa poignée de main, fis quatre pas qui me vieillissaient, chacun, d'une dizaine d'années, et je me trouvai dans le monde futur.

Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*, 1930¹

Les prémices de la nouvelle société industrielle qu'on pouvait percevoir à l'époque ont donné lieu à un double jeu d'extrapolation : l'un, géographique, à partir des voyages que des écrivains faisaient dans les pays les plus avancés du monde, qui feront office de vitrines du monde tel qu'il sera dans un avenir proche (et dont le poste d'avant-garde est réservé unanimement aux États-Unis) ; l'autre, avec la littérature dite d'anticipation, c'est-à-dire ce que H. G. Wells a nommé *fantasias of possibility* dans sa préface de 1921 au roman *Quand le dormeur s'éveillera* (publié d'abord en 1899 et réédité avec son titre définitif *The Sleeper Awakes* en 1921), un jalon dans le genre des dystopies scientifiques, dont il résumait la méthode ainsi : « chacun [des romans d'anticipation de Wells] choisit une tendance importante de l'innovation, ou tout un groupe de tendances, pour en développer les conséquences possibles dans l'avenir »².

Les récits de voyage offrent souvent la vision de ce que pourrait être l'avenir, grâce à la contemplation d'autres pays indéniablement modernes, et dont les acquis semblent consolidés. Ce type d'aperçu d'un futur très vraisemblable peut susciter un certain sentiment d'angoisse devant ce *future shock* qu'on a déjà expliqué. Les voyages serviront de source d'inspiration à des intuitions concernant un futur qui, parfois, ne permet pas d'être optimiste quant à la réalisation des espoirs du progrès. Souvent, le spectacle de ce qui est déjà une réalité ailleurs, et qui le sera bientôt dans le pays d'origine du voyageur, est plutôt décourageant. Dans cette littérature, les États-Unis occupent une place privilégiée depuis le milieu du XIX^e siècle en tant que champions de la technique et de la marchandisation. Baudelaire avait épinglé cette américanisation du monde dans ses *Fusées* : « Nous périrons par où nous avons cru vivre. La mécanique nous aura tellement américanisés, le progrès aura si bien atrophié en nous toute la partie spirituelle, que rien parmi les rêveries sanguinaires, sacrilèges, ou anti-naturelles des utopistes ne pourra être comparé à ses résultats positifs. Je demande à tout homme qui pense de me montrer ce qui subsiste de la vie »³.

Même si ces réflexions sont dues au Baudelaire conservateur, elles ne constituent qu'un prolongement d'une pensée qui se trouvait dans la première édition de son recueil *Les Fleurs du mal*

1 Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*, Paris, Mercure de France, 1962, p. 29.

2 H. G. Wells, *When the Sleeper Wakes*, Londres, Phoenix, 2003, p. 3.

3 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 665-666.

(1857), où il s'en prenait déjà au « dieu de l'Utile »¹, triomphant avec la monarchie de Juillet, qui constituait le moteur du progrès, « la grande idée du siècle »² dont la vitesse surprend le poète : « Malgré les secours que quelques cuistres célèbres ont apportés à la sottise naturelle de l'homme, je n'aurais jamais cru que notre patrie pût marcher avec une telle vélocité dans la voie du progrès. Ce monde a acquis une épaisseur de vulgarité qui donne au mépris de l'homme spirituel la violence d'une passion »³. Bien entendu, ce progrès est plus remarquable dans les pays les plus avancés, et notamment aux États-Unis, qui commencent à devenir la cible par excellence de toutes les critiques du monde moderne. Baudelaire l'atteste avec son style sans égal dans son texte sur l'exposition universelle de 1855 :

Demandez à tout bon Français qui lit tous les jours son journal dans son estaminet, ce qu'il entend par progrès, il répondra que c'est la vapeur, l'électricité et l'éclairage au gaz, miracles inconnus aux Romains, et que ces découvertes témoignent pleinement de notre supériorité sur les anciens ; tant il s'est fait de ténèbres dans ce malheureux cerveau et tant les choses de l'ordre matériel et de l'ordre spirituel s'y sont si bizarrement confondus ! Le pauvre homme est tellement américanisé par ses philosophies zoocrates et industriels, qu'il a perdu la notion des différences qui caractérisent les phénomènes du monde physique et du monde moral, du naturel et du surnaturel.⁴

Nous voyons ici un thème qui aura une longue vie dans la critique anti-moderne : l'Amérique du nord exalte le côté animal de l'homme (sous-entendu ses instincts les plus primaires), tout en soumettant le progrès au seul aspect matériel, au détriment du progrès éthique ou spirituel.

Depuis la fin du XIX^e, dans ces États-Unis qui permettent d'imaginer la société du futur, la ville de New York semble être le symbole achevé – un symbole qui exerce une sorte de fascination malade et dont la formule est résumée dans ces propos du narrateur de la nouvelle « El diamante de la inquietud », publiée par Amado Nervo en 1917 : « ¿ Has ido a Nueva York ? Es una ciudad monstruosa, pero muy bella. Bella sin estética, con un género de belleza que pocos hombres pueden comprender »⁵. Ils sont nombreux les écrivains qui ressentiront une même attraction entachée de répulsion, mais, pour d'autres, le « mode de vie américain » est surtout une catastrophe. Les *Scènes de la vie future* de Georges Duhamel, inspirées par son séjour aux États-Unis à la fin des années 1920, est l'un des avatars les plus saillants de cette angoisse provoquée par le déferlement de la modernisation, qui impose partout le même principe : « Le confort américain. Le confort des fesses. Un confort purement musculaire et tactile »⁶. La consécration du confort, la recherche de la

1 Dans un poème sans titre des *Fleurs du mal* qui commence par « J'aime le souvenir... », *ibidem*, p. 12.

2 *Ibidem*, p. 326.

3 *Ibidem*, p. 813.

4 *Ibidem*, p. 580. Papaïoannou signale l'importance de ce passage dans sa conférence déjà citée, et il ajoute ironiquement : « il faut croire que les Américains étaient déjà américanisés en 1855 », Kostas Papaïoannou, *op. cit.*, p. 166.

5 Cf. *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XIX*, éd. José Miguel Oviedo, Madrid, Alianza, 2017, p. 322.

6 Georges Duhamel, *op. cit.*, p. 42. Ce livre a été traduit en espagnol l'année même de sa sortie en France.

rentabilité comme but suprême, l'infantilisation collective suite à l'extension des loisirs programmés et l'abandon de la culture lettrée traditionnelle comme modèle pour l'ensemble de la société sont pour lui autant de signes d'un déclin spirituel généralisé. Voilà pourquoi, s'appuyant sur la figure devenue canonique de l'apprenti sorcier qui « a mis en mouvement le balai porteur d'eau », Duhamel constate que « le flot monte de toutes parts et l'apprenti ne connaît pas les mots magiques au moyen desquels on maîtrise le redoutable serviteur »¹. Ses conclusions sont très pessimistes, puisqu'il ne voit plus d'autre possibilité pour l'Europe – y compris la France - que de suivre le même chemin de cette Amérique du Nord si décriée.

Un roman de New York dont le héros est la grande ville, *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos², montre le caractère impitoyable de la vie dans cette métropole qui synthétise toute la brutalité de la modernité, mais aussi les espoirs qu'elle offre aux plus malins, au dire d'un spéculateur immobilier : « Que nous le voulons ou non, Mr. Perry, nous sommes soulevés par une grande vague d'expansion et de progrès. Toutes ces inventions mécaniques – téléphone, électricité, ponts en acier, voitures sans chevaux –, tout cela aboutira certainement à quelque chose. Il ne tient qu'à vous d'être à l'intérieur, à l'avant du progrès... Bon Dieu ! je ne veux pas vous dire ce que ça représentera... »³. Il n'est pas inutile de souligner la certitude presque religieuse de ce personnage qui vante les exploits du progrès matériel sans pouvoir les justifier avec de vrais arguments rationnels. Et cela est d'autant plus éloquent que le roman de Dos Passos a été publié lors de l'essor de la spéculation économique qui a débouché sur la crise de 1929, et dont les conséquences allaient apporter un nouveau coup aux attentes du progrès⁴.

Ces visions d'un avenir sombre ne découlent pas que des expériences personnelles des hommes de lettres. Le genre de fabulation qu'on nomme de nos jours « science-fiction » montre tout son potentiel à cette période. Si la décennie des 1870 commence avec la parution (en 1871) de *The Coming Race* de Edward George Bulwer-Lytton⁵, celle de 1930 finira à l'ombre d'un roman majeur de l'anticipation scientifique : *Le Meilleur des mondes*. Entre les deux se produit la consécration de la science-fiction en tant que genre littéraire à part entière – un genre qui servira à théoriser les

1 *Ibidem*, p. 17.

2 Traduit en espagnol par José Robles en 1930.

3 John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, Paris, Gallimard/Futuropolis, 1990, p. 15.

4 Galbraith a insisté dans son essai *The Great Crash, 1929* sur la nouveauté de cet esprit spéculateur, puisque, selon lui, la bulle financière qui commence en 1925 ne s'appuyait pas vraiment sur un changement des conditions économiques qui rendrait cette spéculation plus rentable, mais sur une vague subjective difficile à expliquer d'après un rapport cause-effet trop déterministe. Cf. J. K. Galbraith, *The Affluent Society and Other Writings, 1952-1967*, New York, The Library of America, 2010, p. 177-343.

5 Créateur de quelques-uns des romans les plus populaires de son temps, Bulwer-Lytton n'est presque plus du tout connu aujourd'hui, sauf peut-être pour les adaptations cinématographiques des *Derniers Jours de Pompéi* (1834). *The Coming Race* (La Race future), réédité plus tard sous le nom de *Vril*, raconte une histoire intéressante pour notre propos : la découverte d'une race non-humaine possédant des connaissances techniques et scientifiques bien plus avancées que celles des hommes constitue une menace pour leur survie, ainsi qu'un rappel de la faiblesse de cette puissance technologique dont se vantait le « siècle de la science ».

possibles devenir de l'humanité en grossissant quelques-uns des traits les plus remarquables du progrès scientifique et technologique. Mais c'est aussi à cette époque-là qu'on voit naître un sous-genre fondamental dans cette branche de la littérature, malheureusement souvent dédaigné par le canon classique : celui des dystopies qui dépeignent la probabilité d'un avenir sinistre (ou au moins concevable). Si les utopies sont nombreuses depuis l'œuvre éponyme de Thomas More – voire avant, si l'on prend en considération des récits tels que le *Voyage de Iambulus* ou les prétendus témoignages de l'île du prêtre Jean au Moyen-Âge –, c'est à la fin des années 1870 que sont publiés les premiers livres concevant explicitement des sociétés égarées qui ont suivi un mauvais chemin, ou tout simplement cauchemardesques, suite à l'application des principes politiques que chaque auteur veut épingler. En dépit du fait que les principaux auteurs de ce genre aient été des enthousiastes du dit progrès, les chefs d'œuvre de ce courant littéraire ont en commun un pessimisme assez remarquable quant aux possibilités d'émancipation par l'application sociale des découvertes scientifiques. Même des auteurs tels que Jules Verne ou H. G. Wells, fondateurs des règles canoniques du genre et champions d'un progrès fondé sur l'éducation et sur les applications de la science, ont écrit des fictions qui spéculaient sur une éventuelle régression causée précisément par les avancées technologiques. En effet, Jules Verne a écrit un roman, *Paris au XX^e siècle*, resté inédit jusqu'en 1994, qui imaginait une France future entièrement soumise à la technoscience, et dans laquelle la bureaucratie, la publicité et les finances occupent la majorité des activités des hommes, les humanités ayant presque disparu. L'humour plutôt amer qui découle du livre favorise une lecture critique des bienfaits de la technologie (les voitures à moteur, l'éclairage omniprésent), mais c'est surtout la citation de Paul-Louis Courier mise en épigraphe qui oriente la lecture de tout le livre en ce sens : « Ô terrible influence de cette race qui ne sert ni dieu, ni le roi, adonnée aux sciences mondaines, aux viles professions mécaniques ! Engeance pernicieuse ! Que ne ferait-elle pas si on la laissait faire, abandonnée sans frein à ce fatal esprit de connaître, d'inventer et de perfectionner »¹.

Quant à H. G. Wells, ses romans les plus célèbres rendent hommage à la capacité d'invention de l'homme tout en insistant sur les risques et les mirages du pouvoir de la technique moderne. *La Machine à voyager dans le temps* (1895) imaginait un voyage dans le futur, pendant lequel le héros trouvait que le grand confort permis par la technique avait ramolli les humains au point d'en faire des proies faciles pour des individus dégénérés (les Morlocks) habitant au sous-sol ; tandis que *L'île du Doctor Moreau* (1896) renouvelait le thème d'une révolte des esclaves prétendument soumis créés par la science – en l'occurrence, à partir d'animaux vivants. Le docteur Moreau est devenu tout de suite le symbole accompli d'une figure qui allait avoir un poids très important dans l'évolution

1 Jules Verne, *Paris au XX^e siècle*, éd. Piero Gondolo della Riva, Paris, Hachette/Le Cherche Midi, 2015, p. 25.

ultérieure du genre, celle du « savant fou » consacrée par la littérature et surtout le cinéma, déclenchant – presque toujours par opiniâtreté – des forces qui ne tardent pas à échapper à son contrôle, le plus souvent pour être puni par sa propre création (thème déjà présent dans *Frankenstein*). Tel est le cas du docteur Moreau, horriblement assassiné par ses créatures pour les tortures qu'il leur avait infligées pour les tenir sous contrôle, ce qui établit une symétrie assez évidente entre le manque d'humanité de ces hommes-animaux (plutôt des animaux hominisés) et le quasi-démiurge qui les avait créés. Et si *La Guerre des mondes* (1898) constitue un rappel à la modestie pour ceux qui partagent le rêve de toute-puissance matérielle inaugurée par le XIX^e, car l'humanité s'y avère impuissante à faire face à la menace des envahisseurs martiens, jusqu'à la défaite finale de ceux-ci par les humbles bactéries, *Quand le dormeur s'éveillera* dépeint un futur (le début du XXIII^e siècle) où le progrès technique ne s'est pas transformé en avancée sociale et morale : une puissante tyrannie basée sur le travail et les échanges commerciaux coexiste avec des divergences de classe toujours plus approfondies, au point que les plus pauvres – de vrais esclaves qui entretiennent l'ensemble de la machinerie sociale – ne parlent qu'une espèce de dialecte dégénéré de l'anglais standard (il s'agit en gros de l'imaginaire consacré après par le film *Metropolis*). Par ailleurs, l'institution scolaire refuse de donner une formation humaniste aux élèves qui sont destinés au travail manuel et préfère les amuser afin de leur inculquer ces deux valeurs fondamentales dans le nouveau régime. Comme le dit un personnage qui explique au héros le fonctionnement de ces écoles : « Nous essayons de faire en sorte que l'école soit très agréable pour les enfants. Ils devront se mettre au travail bientôt. Avec quelques principes simples : obéissance, industrie »¹.

Il est impossible de ne pas prendre en compte l'influence de l'œuvre de Wells, non seulement dans la littérature, mais aussi dans la conception et l'imagination du monde futur. Évoquant le poids de cet écrivain dans la formation culturelle de sa génération, George Orwell (né en 1903) disait dans son article « Wells, Hitler et l'État mondial » (1941) : « je ne crois pas qu'il y ait un auteur ayant écrit des livres entre 1900 et 1920, en l'anglais à tout le moins, qui ait à ce point marqué la jeunesse. Nos esprits, et par conséquent le monde physique, seraient sensiblement différents si Wells n'avait pas existé »².

Du reste, les possibilités de la littérature d'anticipation pour imaginer des aspects négatifs et imprévus du développement technologique n'ont pas été exclusives des écrivains du genre, puisque des auteurs plus *mainstream* l'ont cultivé aussi, parfois pour prolonger l'ampleur des problèmes

1 H. G. Wells, *When the Sleeper Wakes*, Londres, Phoenix, 2004, p. 131.

2 George Orwell, *Essais, articles, lettres*, Paris, Ivrea/Encyclopédie des Nuisances, 1996, p. 181-182. Wells a été connu très tôt en Espagne : dès 1902, Ramiro de Maeztu a traduit *La guerra de los mundos* pour *El Imparcial*, et depuis lors il n'a pas cessé d'être réédité, paraphrasé ou commenté, comme on le verra plus tard.

qu'ils abordaient dans des œuvres plus traditionnelles. C'est le cas de Edward Morgan Forster, qui a approfondi dans sa nouvelle *La Machine s'arrête* (1909) sa quête pour la place de l'humanisme dans la société de masse de son temps. Même si ce récit – qui décrit un monde peuplé par des humains atrophiés, suite à la prolifération du confort dans toutes les sphères de la vie, et notamment d'un service qui est très semblable à l'actuel internet – peut paraître éloigné de ses ouvrages les plus connus, en réalité il n'en est rien : le héros se sent repoussé par l'inertie du monde dans lequel il vit et tente de chercher ailleurs, aiguillé par son insatisfaction, une authenticité dont il a besoin pour récupérer son humanité perdue. La nouvelle finit avec l'écroulement du système gouverné par « la Machine » qui gère l'ensemble de l'édifice social, puisque les hommes sont devenus impuissants à résoudre la panne de l'appareil à cause de la perfection de la technique, qui rend inutile tout savoir humain.

Cette quête d'une amélioration constante de la performance technique inspire également les dystopies les plus remarquables de la période, et sans doute de l'histoire. Nous parlons ici de *R.U.R.* (1920) de Karel Čapek ; de *My* (1920, traduit en français en 1929 comme *Nous autres*, et en 2017 comme *Nous*) d'Evgueni Zamiatine ; et du *Meilleur des mondes* de Aldous Huxley. Il est caractéristique du scepticisme de cette littérature envers le progrès que le mot « robot » soit entré dans toutes les langues du monde à partir de *R.U.R.* (traduit en français en 1924) du tchèque Karel Čapek, une pièce de théâtre qui raconte l'histoire de la création d'automates identiques aux hommes et aux femmes, et qui finiront par s'insurger contre la race humaine qui se servait d'eux pour réaliser les tâches quotidiennes. Le « dépassement de l'humanité » (pour employer un terme cher aux transhumanistes d'aujourd'hui) se produit après un dépérissement progressif de celle-ci, qui s'atrophiait déjà avant la consolidation de leur dépendance aux robots, puisqu'elle avait presque cessé de faire des enfants (même si le rapport causal entre les deux phénomènes n'est jamais confirmé dans l'œuvre).

Publié la même année, *Nous autres* de Zamiatine imagine un État totalitaire qui se sert des techniques les plus modernes pour surveiller les vies de ses administrés. Le roman ouvrait une voie aux œuvres qui ont souligné le potentiel dangereux de la technologie. En 1932, *Le Meilleur des mondes* de Huxley va bien plus loin que les autres dystopies. Il ne s'agit pas en l'occurrence d'un détour catastrophique de l'histoire à cause de l'emprise d'une minorité prête à tout pour assujettir l'humanité, mais d'un avenir radieux qui ne pouvait que provoquer de l'épouvante chez les lecteurs de l'époque. En réalité, le romancier ne faisait que prolonger ironiquement les thèmes des utopies technologiques du passé, et notamment du XIX^e. Le futur imaginé dans *Le Meilleur des mondes* – avec une humanité infantilisée à l'extrême et gouvernée par un groupe de décideurs offrant les conditions d'un hédonisme banal – a changé radicalement la manière d'interpréter ces vieilles

utopies, comme *Le Voyage en Icarie* (1840) d'Étienne Cabet ou *Cent ans après ou L'An 2000* (1888) d'Edward Bellamy¹, pour les faire paraître aux yeux des lecteurs d'aujourd'hui comme des essais de « meilleurs des mondes » avant la lettre. En effet, on ne peut plus les lire aujourd'hui sans les considérer comme des dystopies totalitaires où l'individu est annulé par les « géreurs » d'un système social qui ne tolère guère les divergences ou l'esprit d'initiative.

En dépit de ce que nous avons vu jusqu'ici, il n'y a pas eu, dans la littérature d'anticipation, que les dystopies pour signaler les faiblesses du système industriel. Timidement, et notamment dans le domaine anglo-saxon, l'intérêt pour ce qui deviendra l'écologie dans le monde d'après-guerre commence à trouver sa place dans la science-fiction, sans doute parce que ce genre, né en tant que « littérature d'idées » (selon la qualification de Miguel Barceló²) à partir de l'extension de tendances sociales minuscules ou inaperçues, s'y prête beaucoup plus que des genres considérés comme plus « sérieux ». L'inquiétude pour la gestion des ressources et pour la possibilité d'une catastrophe environnementale est à l'origine de certaines créations littéraires, comme *Les Derniers et les Premiers* (1930) d'Olaf Stapledon, roman qui raconte d'une manière désincarnée une succession de civilisations humaines qui émergent et tombent l'une après l'autre. Outre la relativisation de l'idée de progrès que constitue cette série, il est à signaler que la première civilisation décrite, qui est contemporaine de l'auteur, s'effondre en raison de l'épuisement des combustibles fossiles, même si cet épuisement était prévisible grâce aux moyens scientifique disponibles. D'abord, il se produit une montée en puissance de l'économie du pétrole ; puis le cataclysme arrive à cause du manque de réflexes pour prévoir les conséquences inévitables de cette dépendance : « L'homme consacra toute son énergie à maintenir à un haut niveau la vie quotidienne effrénée de sa civilisation, et au bout de trois mille ans de consommation excessive, certaines sources d'énergie essentielles se trouvèrent brusquement tarées. L'agilité mentale nécessaire pour faire face à cette nouvelle crise avait disparu, l'ordre social s'effondra »³.

Technologie

Mais cela fait partie du tragique de notre époque que la pensée humaine déchaînée ne parvienne plus à concevoir ses propres conséquences. La technique est devenue ésotérique comme les hautes mathématiques dont elle se sert, comme la théorie physique qui à force de cogiter sur des abstractions phénoménales a touché sans même y prendre garde aux pures formes élémentaires de la connaissances humaine⁴. *La*

1 Qualifié d'auteur d'une « littérature stérile » par Miguel de Unamuno dans « Las negaciones del socialismo », *Obras completas*, t. IX, *op. cit.*, p. 644.

2 Cf. Miquel Barceló, *Ciencia ficción. Nueva guía de lectura*, Barcelone, Ediciones B, 2015.

3 Olaf Stapledon, *Les Derniers et les Premiers*, Paris, Denoël, 1972, p. 102-103.

4 *Le Déclin de l'Occident*, t. II, chap. VI, § 14 et 15 (*Note de l'Auteur*).

mécanisation du monde a atteint un stade de surtension des plus dangereux. L'image de la terre, des plantes, des animaux et des hommes a changé. En quelques décennies, la plupart des grandes forêts ont disparu, transformées en papier journal, précipitant des bouleversements climatiques qui menacent l'agriculture de populations entières ; d'innombrables espèces animales, à l'instar du buffle, ont été exterminées ou sont sur le point de l'être ; des races entières d'hommes, comme les Indiens d'Amérique du Nord ou les Australiens, ont quasiment disparu.

Oswald Spengler, *L'Homme et la technique*, 1931¹

Dès les dernières décennies du XIX^e, grandit un intérêt pour les problèmes et les menaces que les innovations issues du développement de la technique peuvent poser à l'humanité. On a vu dans l'introduction que Samuel Butler avait prévu dans son roman *Erewhon* que le machinisme risquait de rendre l'homme assujetti aux machines, dont il deviendrait – à la manière des abeilles pour les plantes – un simple animal nécessaire pour l'entretien et la reproduction de ces êtres supérieurement évolués. Butler avait déjà abordé ce sujet dans une brève lettre à *The Press* en 1863, connue aujourd'hui sous le titre de « Darwin parmi les machines » : « l'homme sera pour la machine ce que le cheval et le chien sont pour l'homme. Il continuera d'exister, et même de s'améliorer, et il s'en sortira sans doute mieux dans cet état de domestication sous la règle bienveillante des machines, que ce n'est le cas actuellement dans son actuel état sauvage »², ce qui rendra l'homme sans doute plus heureux que dans son état de liberté : « il n'y a aucun doute que notre consommation de viande a ajouté au bonheur des animaux inférieurs bien plus qu'elle n'a ôté. De la même façon, il est raisonnable d'imaginer que les machines nous traiteront bien »³. Pourtant, une telle perspective est insupportable pour Butler, qui propose l'éradication totale des machines, faute de quoi l'humanité finirait par devenir l'esclave de sa propre création, consolidant un lieu commun durable dans la critique de la mécanisation : « si quelqu'un prétend que cela n'est pas possible dans l'état actuel des affaires humaines, cela prouvera assez que le mal est déjà fait, que notre servitude a bel et bien commencé, que nous avons élevé une race d'êtres qu'il n'est plus en notre pouvoir de détruire, et que nous ne sommes pas seulement asservis, mais véritablement consentants à nos propres chaînes »⁴.

C'est surtout après Auschwitz et Hiroshima que la technique deviendra un thème d'étude à part entière pour tout un courant de la philosophie, mais les racines de cet intérêt plongent dans le XIX^e siècle. En anglais, cette tradition se rattache surtout à la philosophie morale, comme on l'a évoqué à

1 Oswald Spengler, *L'Homme et la technique*, s. l., RN Éditions, 2016, p. 65.

2 Samuel Butler, *Darwin parmi les machines et autres textes néo-zélandais*, éd. Thierry Hoquet, Paris, Hermann, 2014, p. 93.

3 *Ibidem*.

4 *Ibidem*, p. 95. L'*Erewhon* de Samuel Butler a été très lu en Espagne dès sa parution. Miguel de Unamuno lui a rendu hommage, comme on le verra plus tard, dans une de ses premières nouvelles, et Ernesto Giménez Caballero le qualifie de roman « célèbre » toujours à la fin des années 1920 (cf. Ernesto Giménez Caballero, *Casticismo, nacionalismo y vanguardia*, éd. José-Carlos Mainer, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2005, p. 102).

propos de Thoreau et de son *Walden*. Il s'agit d'une mise à jour des vieux thèmes de cette branche de la philosophie, qui prône depuis l'Antiquité une vie plus simple, et souvent plus proche de la nature. Cette tradition compte des figures toujours respectées dans le monde anglo-saxon, telles que les déjà mentionnés William Morris et John Muir.

La montée en puissance de la machine devenait un thème central pour la pensée philosophique. L'idée d'une contrepartie parfois trop lourde à payer pour cet « allègement du travail » n'était pourtant pas nouvelle. Bien avant le taylorisme, Adam Smith – dont le nombre de lecteurs est en proportion inverse par rapport aux individus qui se réclament de son nom – avait prévu dès le XVIII^e que l'application des techniques de cloisonnement des tâches dans la production industrielle aurait des conséquences favorables pour la rentabilité des entreprises, mais négatives pour l'ensemble des travailleurs :

Dans les progrès que fait la division du travail, l'occupation de la très majeure partie de ceux qui vivent de travail, c'est-à-dire de la masse du peuple, se borne à un très petit nombre d'opérations simplis, très souvent à une ou deux. Or, l'intelligence de la plupart des hommes se forme nécessairement par leurs occupations ordinaires. Un homme qui passe toute sa vie à remplir un petit nombre d'opérations simples, dont les effets sont aussi peut-être toujours les mêmes ou très approchant les mêmes, n'a pas lieu de développer son intelligence ni d'exercer son imagination à chercher des expédients pour écarter des difficultés qui ne se rencontrent jamais ; il perd donc naturellement l'habitude de déployer ou d'exercer ces facultés et devient, en général, aussi stupide et aussi ignorant qu'il soit possible à une créature humaine de le devenir ; [...] cet état est celui dans lequel l'ouvrier pauvre, c'est-à-dire la masse du peuple, doit tomber nécessairement dans toute société civilisée et avancée en industrie, à moins que le gouvernement ne prenne des précautions pour prévenir ce mal.¹

Malgré l'avantage dans le temps qu'elle a par rapport aux autres pays, la littérature anglo-saxonne n'est pas du tout la seule à s'être consacrée à ce sujet. Dans *Humain, trop humain*, Nietzsche, qui normalement ne passe pas pour un pourfendeur de la technologie, avait observé de manière critique que « la machine, produit elle-même de la plus haute capacité intellectuelle, ne met en mouvement, chez les personnes qui la desservent, que les forces inférieures et irréfléchies. Il est vrai que son action déchaîne une somme de forces énormes qui autrement demeurerait endormie ; mais elle n'incite pas à s'élever, à faire mieux, à devenir artiste »² ; raison pour laquelle il trouvait que les machines « humilient » l'être humain ; et le moraliste conseille ensuite : « Il ne faut pas acheter trop cher l'allègement du travail »³. À la fin du XIX^e, la technique suscite l'inquiétude pour un double motif : le risque de perte de contrôle sur le progrès et la possible déshumanisation de ceux qui sont censés en être les maîtres. Ce premier sujet est le même qui a mené Shelley ou Butler à écrire les livres déjà évoqués. Quoique le concept n'existe pas encore, c'est ce que Jacques Ellul nommerait après la Seconde Guerre mondiale l'« autonomie de la technique », c'est-à-dire un stade

1 Adam Smith, *La Richesse des nations*, t. II, éd. Daniel Diatkine, Paris, Flammarion, 1991, p. 406.

2 Friedrich Nietzsche, *Œuvres*, t. I, éd. Jean Lacoste et Jacques Le Rider, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 915.

3 *Ibidem*, p. 938.

dans lequel les sociétés humaines, ou leurs décideurs, n'ont qu'une maîtrise relative (ou toujours plus faible) des technologies qu'elles sont sans cesse en train d'inventer et de perfectionner.

On trouve chez Henry Adams une idée semblable, liée à celle de la décadence, qui était très répandue depuis le XIX^e jusqu'au début du XX^e. Dans *L'Éducation de Henry Adams*, il avançait une observation découlant de l'étude de la consommation d'énergie dans les sociétés du passé. Il constatait que le chemin vers la maîtrise technologique de la nature n'avait que très peu à voir avec une marche triomphale :

Tous les jours la nature se révoltait et se cabrait, causant ce qu'on appelle des « accidents », qui entraînaient d'énormes destructions de biens et de vies humaines. Cependant il était évident qu'elle se riait de l'homme qui gémissait, hurlait et tremblait dans son impuissance, sans jamais pouvoir s'arrêter. Les chemins de fer à eux seuls se livraient à un carnage qui valait celui d'une guerre. Les automobiles et les armes à feu ravageaient la société, en sorte qu'un tremblement de terre constituait presque un délassement pour les nerfs. Un volume immense de force s'était détaché de l'univers d'énergie inconnue, cependant que des réserves plus vastes encore, qu'on supposait inépuisables, se révélaient constamment, attirant l'humanité plus impérieusement à elles que toutes les mers pontiques, que tous les Dieux ou que tout l'Or qui avaient jamais existé, et ne connaissant jamais le reflux.¹

Au début du XX^e siècle, quand il rédige ces pages, il n'échappe plus à personne que les sociétés technologiques ont acquis un pouvoir démesuré par rapport à celles du passé : « En 1850, la science aurait souri à l'idée d'un roman pareil, mais en 1900, il semble que bien peu d'hommes de science y aient vu matière à rire »².

La vision de Henry Adams était pessimiste, et lui-même était conscient que son projet de revitalisation de l'esprit médiéval était voué à l'échec. Selon Alice Chandler, parmi tous les auteurs qui ont cultivé le culte du Moyen-Âge depuis le Romantisme, « seul Henry Adams s'est battu avec les conséquences réelles du médiévisme de Ruskin – sa vision presque métaphysique d'un univers ordonné – et toute son œuvre arrive à montrer l'impossibilité d'une telle cohérence »³.

À partir des années 1920, notamment en raison du spectacle de dévastation que la Grande guerre a présenté au monde entier, prolifèrent les réflexions critiques qui vont à l'encontre des espoirs du progrès. Dans des pays comme l'Allemagne, le « débat sur la technique » prend une telle ampleur qu'il n'implique pas seulement des philosophes, mais des littérateurs, voire des journalistes :

si la confrontation entre technologie et culture ne débuta pas sous Weimar, elle parvint à coup sûr à un point critique ces années-là. On lui donna même un nom : *die Streit um die Technik*, la querelle de la technique. Des centaines d'ouvrages, de conférences et d'articles y seraient consacrés, à la fois au sein des universités techniques mais aussi à l'initiative d'intellectuels qui n'appartenaient pas à cette sphère-là – des intellectuels de toutes obédiences, bien décidés à traiter du rapport entre âme germanique et technologie moderne.⁴

1 Henry Adams, *L'Éducation de Henry Adams*, Paris, Imprimerie Nationale, 2007, p. 295-296.

2 *Ibidem*, p. 296.

3 Alice Chandler, *A Dream of Order. The Medieval Idea in Nineteenth-Century English Literature*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1970, p. 195.

4 Jeffrey Herf, *Le Modernisme réactionnaire. Haine de la raison et culte de la technologie aux sources du nazisme*,

Même des écrits qui chantent les bienfaits des nouvelles possibilités ouvertes par la technologie ne tentent pas de cacher ses « dégâts collatéraux ». On trouve un ton également poussé à l'extrême dans *Le Travailleur* d'Ernst Jünger, un essai publié en 1930 qui « rencontra le succès, bien au-delà des milieux intellectuels de droite, rentrant même, au début de l'année 1933, dans les listes des meilleures ventes »¹, influençant largement l'œuvre de Martin Heidegger, qui a consacré quelques-uns de ses cours des années 1930 à l'analyse de cette œuvre. Jünger y faisait une apologie tous azimuts du déferlement de la technologie industrielle, sans minimiser ces aspects négatifs dont il ne fallait pas, selon lui, avoir peur : « Les sacrifices qui nous sont réclamés, que nous le voulions ou non, sont grands ; il est pas surcroît nécessaire que nous acceptions ces sacrifices. Il s'est fait jour parmi nous une tendance à mépriser “la raison et la science” : c'est un faux retour pa la nature. Il ne s'agit pas de mépriser l'intellect mais de la remettre à sa place. La technique et la nature ne sont pas des contraires – si on les ressent comme tels, c'est le signe que la vie n'est pas en ordre »². Renvoyant dos à dos les deux positions symétriquement aveugles par rapport à la technologie moderne (à savoir, l'apocalyptique et l'enthousiaste), Jünger ne nie pas la transformation fondamentale que son emprise entraîne chez l'homme : « Celui qui utilise les moyens proprement techniques éprouve donc une perte de liberté, un affaiblissement de la loi de sa vie qui touche aussi bien le détail que l'ensemble. L'homme qui se fait raccorder au réseau électrique dispose peut-être d'une commodité plus grande, mais sûrement d'une indépendance moindre que celui qui allume sa lampe »³. C'est pourquoi même les critères pour évaluer les conséquences de ce bouleversement ne peuvent plus être les mêmes que ceux utilisés par le passé, puisque la technique n'est pas du tout le phénomène « neutre » que l'on croit :

La « marche triomphale » de la technique laisse derrière elle un long sillage de symboles détruits. Son résultat inéluctable est l'anarchie – une anarchie qui pulvérise jusqu'à leur dernier atome les unités de vie. L'aspect destructeur de ce phénomène est bien connu. Son aspect positif tient à ce que la technique est elle-même d'origine culturelle, qu'elle dispose de symboles qui lui sont propres et qu'un combat entre Figures se cache derrière ses processus. Son essence paraît être de nature nihiliste du fait que son offensive s'étend à la totalité des rapports et qu'aucune valeur n'est capable de lui opposer de résistance. Mais c'est ce fait même qui doit forcer l'attention et trahit que, bien qu'en soi sans valeur et neutre en apparence, elle se trouve « au service ».⁴

Hors de l'Allemagne, la discussion autour de la technique moderne a été assez intense, ce qui ne lui a pas empêché d'atteindre parfois un degré de finesse pas toujours habituel dans les débats contradictoires. Dans la culture en anglais, on en trouve un exemple dans l'échange qui a eu lieu

Paris, L'Échappée, 2018, p. 42.

1 *Ibidem*, p. 152.

2 Ernst Jünger, *Le Travailleur*, *op. cit.*, p. 248-249.

3 *Ibidem*, p. 210.

4 *Ibidem*, p. 210-211.

entre Bertrand Russell et J. B. S. Haldane¹ à propos d'une éventuelle *amélioration* de l'espèce humaine par les nouvelles technologies dans des termes qui sont aussi les nôtres aujourd'hui. Haldane a fait paraître son *Dédale* en 1923 ; cet essai commence en faisant référence à l'inévitable *Erewhon* de Butler, devenu depuis longtemps un jalon incontournable lorsqu'il s'agit d'un perfectionnement de la technique. Après avoir étalé une vision radieuse de l'avenir grâce aux progrès de la science, y compris l'amélioration biologique de l'humanité, Haldane annonce : « Nous pouvons déjà énormément modifier les espèces animales, et ce n'est apparemment qu'une question de temps avant que nous puissions appliquer les mêmes principes à la nôtre »². Pour Haldane, qui admirait l'œuvre de Stapledon dont on a déjà parlé³ (sans doute parce qu'il en appréciait la perspective géologique appliquée à l'histoire de l'humanité, ainsi que l'idée de sociétés qui se redressent après leur chute pour arriver à un futur encore plus développé⁴), le progrès matériel deviendrait inéluctable grâce précisément aux catastrophes récentes, puisqu'elles réveilleraient la conscience de la nécessité d'en finir immédiatement avec les guerres et les querelles nationales en général, qui finirait par s'imposer tôt ou tard :

La perspective de la prochaine guerre mondiale a au moins cet avantage. Dans la dernière guerre, les nationalistes les plus enragés se trouvaient loin derrière la ligne du front. Dans la prochaine guerre, personne ne sera derrière la ligne de front. Tous les concernés apprendront que la guerre est une très sale affaire.

Il est sans doute probable qu'une telle guerre rende impossible l'organisation humaine à l'échelle planétaire. Si c'est le cas, l'humanité devra attendre quelques millénaires de plus pour une autre opportunité. Mais une telle durée est négligeable pour le géologue. Il a fallu à l'homme 250 000 ans pour transcender la meute. Il ne lui faudra pas si longtemps pour transcender la nation.⁵

La réponse de Bertrand Russell est particulièrement intéressante parce que son auteur n'est pas un réactionnaire politiquement parlant, mais au contraire un penseur pacifiste et de gauche. En prenant le titre d'*Icare* (1924) pour son pamphlet, il résume la thèse centrale de son œuvre : l'excès de pouvoir accumulé par la technologie moderne peut entraîner une chute comme celle d'Icare – le fils de Dédale – dans sa tentative de voler au-delà de ses possibilités réelles. Russell ne s'appuie pas sur un passé plus ou moins mythifié pour critiquer les vues de Haldane ; au contraire, il avoue qu'il aimait « souscrire à ses prévisions », mais « une longue expérience des hommes politiques et du gouvernement » l'a rendu sceptique : « Je me vois forcé de craindre que la science soit utilisée en

1 Suivi de près en Espagne par Eugenio d'Ors, comme on le verra plus tard.

2 J. B. S. Haldane, *Dédale*, dans J. B. S. Haldane et Bertrand Russell, *Dédale & Icare*, Paris, Allia, 2015, p. 52.

3 Cf. Pablo Capanna, « El filósofo y las focas », dans Olaf Stapledon, *La última y la primera humanidad*, Barcelone, Minotauro, 2003, p. 9-10.

4 Dans un autre best-seller, *Créateur d'étoiles* (1937), Stapledon imagine des évolutions de l'humanité s'étendant sur de millions d'années, ce qui rend toute analyse de détail (une catastrophe industrielle majeur, par exemple) presque insignifiant par rapport au bilan d'ensemble. Ses vues n'avaient pourtant rien d'apologétique de la société industrielle.

5 J. B. S. Haldane, *Dédale*, *op. cit.*, p. 62-63.

faveur du pouvoir de groupes dominants plutôt que pour faire le bonheur des hommes »¹ : « la science a accru le contrôle exercé par l'homme sur la nature, et l'on pourrait donc supposer qu'elle allait sûrement augmenter son bonheur et son confort »². Russell ne s'intéresse pas aux possibilités techniques de réaliser les projets eugénistes de Haldane ; tout simplement, il insiste sur le fait que, dans la pratique, les améliorations scientifiques vont souvent dans le sens contraire de ce que les voyants les plus optimistes comme Haldane pouvaient prévoir, comme le montre la perte réelle de contrôle des institutions par les citoyens suite à la consolidation d'une classe d'administrateurs techniques, indispensable au bon fonctionnement de l'ensemble : « même dans les pays de plus en plus démocratiques en apparence, le degré réel de contrôle démocratique tend à diminuer, sauf pour quelques questions qui soulèvent de grandes passions populaires »³. Et Russell de conclure : « L'application technique des connaissances scientifiques ne rend pas les hommes plus raisonnables dans le choix de leurs buts, et on peut présumer que dans le futur, les administrateurs ne seront ni moins stupides ni moins étroits d'esprit qu'à présent »⁴; sauf qu'ils auront en plus un pouvoir industriel et militaire élargi par les découvertes scientifiques, ce qui les rendra encore plus dangereux.

Russell a approfondi ses vues sur ce sujet dans un ouvrage ultérieur, *The Scientific Outlook* (1931), en s'intéressant aux conditions sociales dans lesquelles se déroule l'activité des scientifiques, plutôt qu'aux découvertes précises de ces derniers. Il constate que les savants sont devenus une caste à part, consciente de son importance et du bien-fondé de ses privilèges, mais la science n'est pas innocente du « mauvais usage » qu'on en fait. Elle a façonné notre monde, et ses créations sont très ambivalentes depuis le commencement des Temps modernes avec Galilée : « If the Inquisition could have caught him young, we might not now be enjoying the blessings of air-warfare and poisoned gas, nor, on the other hand, the diminution of poverty and disease which is characteristic of our age »⁵. Lorsqu'il écrit son livre, à la fin de la troisième décennie du XX^e siècle, la société industrielle a cessé d'être un choix ou un projet pour devenir le seul monde possible pour ses habitants, malgré tous ses aspects négatifs, comme ceux de la guerre aérienne, ou les gaz toxiques depuis Ypres ; c'est pourquoi tout projet de renverser cette société pour « revenir à la nature » (projet qu'il attribue – à tort, comme on l'a déjà indiqué – à Rousseau) serait voué au cataclysme :

Rousseau also believed in the return to nature, but no longer objected to roads and bridges and boats. It was Courts and late hours and the sophisticated pleasures that roused his ire. [...] “Return to nature” means, in practice, return to those conditions to which the writer in question was accustomed in his youth. Return to nature, if it were taken seriously, would involve the

1 Bertrand Russell, *Icare*, *ibidem*, p. 71.

2 *Ibidem*, p. 75.

3 *Ibidem*, p. 88-89.

4 *Ibidem*, p. 104.

5 Bertrand Russell, *The Scientific Outlook*, New York, The Norton Library, 1962, p. 34.

death by starvation of some 90 per cent. of the population of civilized countries. Industrialism as it exists at the present day undoubtedly has grave difficulties, but they are not to be cured by a return to the past, any more than were the difficulties from which China suffered in the time of Lao-Tze, or France in the time of Rousseau.¹

La conclusion de l'analyse de Russell était donc très pessimiste : d'un côté, venait de se créer une couche à part de la société (une caste), avec ses rites et ses hiérarchies, formée par les scientifiques et les techniciens qui s'occupent de l'administration d'une technique trop complexe, ce qui réduit la liberté réelle des individus malgré les proclamations formelles : « the established order showers knighthoods and fortunes upon the men of science, who become more and more determined supporters of the injustice and obscurantism upon which our social system is based »² ; mais, de l'autre côté, le bien-être acquis grâce aux bienfaits de la science rendait impossible un changement en profondeur de cette situation de dépossession.

Même dans certains milieux plutôt proches du marxisme, qui avaient jusqu'ici été plutôt tièdes dans leurs critiques de la technologie (puisque, selon la théorie de Marx, la machine était *grosso modo* innocente, sa possession par la bourgeoisie restant la seule coupable), l'inquiétude se répandait devant l'aliénation due non pas à l'appropriation par une minorité des moyens de production, mais à la perte de liberté entraînée par le machinisme. C'est l'avis de l'Emmanuel Berl de la fin des années 1920, dans un article intitulé « Réflexions sur le machinisme » de la revue *Les Derniers jours* qu'il coéditait avec Pierre Drieu La Rochelle. Berl y signalait même que le capitalisme est « avant tout l'expression du machinisme et qu'il ne nous opprime que pour mieux l'exprimer »³. Pire encore, non seulement le communisme ne se propose pas d'en finir avec cette situation, mais il peut même la rendre plus facile à accepter par les prolétaires : « Je ne puis accepter dans le communisme une certaine façon de dissimuler aux ouvriers le mal que la machine indépendamment du patron leur cause, mal dont les ouvriers ont une vague perception que le communisme empêche au lieu qu'il le devrait préciser »⁴. Il soupçonne que le machinisme ne peut pas être vraiment maîtrisé et que, bien qu'il soit soumis au régime de propriété des moyens de production, la technologie imposerait ses propres conditions (ce qui serait contraire à l'orthodoxie marxiste de l'époque) : « Cette haine de la machine [...], je crains que le communisme ne la décrie, n'intervienne entre l'homme et la machine, ne crie : soviétisons-la ! comme si la machine soviétisée diminuait ses exigences »⁵. Car, en fin de compte, les ouvriers ne luttent pas pour accéder à l'abondance marchande, mais pour instaurer le règne de la liberté, ce qui ne découle pas forcément de la prolifération des machines mais, au contraire, de la réduction de l'empire que celles-ci

1 *Ibidem*, p. 141.

2 *Ibidem*, p. 99.

3 *Les Derniers jours*, n° 7, 8 juillet 1927, p. 18.

4 *Ibidem*, p. 18.

5 *Ibidem*.

exercer sur l'humanité : « L'espoir des prolétaires, c'est sans doute moins la jouissance des produits et la participation au luxe si naïfs qu'ils imaginent, souvent à tort, celui des bourgeois, qu'une participation à la liberté, à l'être dont ce luxe est pour eux la symbole »¹. On y trouve timidement même les prémisses de ce qui deviendrait, bien plus tard, l'un de piliers centraux de la critique écologique :

Cet entassement [de machines] ne peut s'opérer sans recul progressif de l'Esprit. La production déchaînée envahit le monde d'une quantité croissante de matière. Et l'équilibre humain se rompt. [...]

Peut-être le mouvement industriel déclenché vers la fin du XVIII^e siècle approche-t-il de son terme ? Son ralentissement n'ira point sans cataclysmes. Nous devons les accepter plutôt que ce glissement de l'homme vers l'insecte. Je n'exige ni ce cataclysmes comme tel ni les bris des machines pour la joie de les voir flamber : je ne suis ni anarchiste ni dilettante. Je crois qu'il faut que l'homme se défende. Sérieusement.²

Ces mots, qui constituent les dernières lignes du bulletin publié par Berl et Drieu La Rochelle en 1927, contiennent un vague hommage aux luddites, les briseurs de machines (puisque la destruction de celles-ci n'est condamnée qu'en tant que source de « joie de les voir flamber » ; on peut donc déduire que, pour Berl, il existe d'autres raisons plus nobles pour les casser).

Le texte de Berl montre par ailleurs que l'intérêt pour les conséquences de l'extension de la technologie n'est pas seulement une affaire des professionnels de la philosophie ; au contraire, on voit qu'il concerne des écrivains de tout genre et, parfois, des supports censés être très éphémères ont pu servir de tribune pour des réflexions de longue haleine. Par exemple, Karl Kraus a écrit un texte a priori très lié à ces circonstances ponctuelles, l'article « El baluarte de la República »³ (octobre 1927), dans lequel il exigeait des responsabilités pour le massacre de 89 manifestants à Vienne par les forces de la police⁴ : « Ése es precisamente el horror de la regencia sangrienta del 15 de julio : que sus dimensiones supren de tal manera la talla del señor [Johannes] Schober [chef de la police viennoise]. Y he ahí también lo intolerable de las grandes atrocidades : que sean responsabilidad de humanidades tan ínfimas [...]. ¿ No consistía el hechizo tecnorromántico de la gran época en ver convertidos a contadores en Atilas y a Atilas en contadores ? »⁵. La réalisation de tels crimes par des hommes insignifiants n'a rien de surprenant, et l'individu qui ne se résigne pas à les accepter est obligé de réagir : « Quien piensa así comprenderá mejor la degeneración, pues reconoce el dominio de la mecánica sangrienta que bestializa al hombre medio y de buen talante y a

1 *Ibidem*.

2 *Ibidem*, p. 23.

3 On citera ce texte en espagnol, devant l'impossibilité d'en trouver une version française.

4 Le soulèvement ouvrier que la police a écrasé si violemment constituait une protestation vis-à-vis de la sentence qui acquittait les policiers coupables d'un massacre précédent. Cet événement aurait une influence énorme sur Elias Canetti, qui a assisté à l'émeute de juillet 1927, comme il le raconte dans ses Mémoires.

5 Karl Kraus, « *La Antorcha* ». *Selección de artículos de « Die Fackel »*, éd. Adan Kovacsics, Barcelone, Acanilado, 2011, p. 477-478.

la que corresponde la culpa más grande : la de convertirlo en asesino »¹. Et dans un monde où les assassins ne sont que des « funcionarios, hombres capaces de ciertos actos por su incapacidad de imaginarlos, hay que saber reconocer la existencia de una fuerza anónima de la irresponsabilidad que deja incluso a los subalternos inermes ante su propio poder y causa estragos innumbrables en su alma. [...] Cómo han crecido, sin embargo, nuestras atrocidades en la libertad y cómo se han reducido nuestros gestos humanos : ésa es quizá la quintaesencia de la tragedia de esta Austria derribada »². L'exemption de responsabilités individuelles même dans les actes les plus graves, qui sera l'un des thèmes centraux dans l'œuvre des penseurs de la technique de l'après-guerre et des années 1950 et 1960, se trouve déjà dans ces lignes que Kraus avait écrites dans les semaines suivant les événements de juillet 1927. Le ton est pessimiste, bien entendu, et en général cet esprit ne fera que s'aggraver lorsque les événements des années 1930 et 1940 viendront confirmer quelques-uns des diagnostics le plus sombres sur la possibilité d'un éventuel contrôle absolu de la technologie par son maître humain. Ainsi, un passage d'un texte presque journalistique annonce déjà le thème majeur de la philosophie de la technique d'après-guerre : la dissolution de la responsabilité humaine dans les actes les plus atroces en raison de la mainmise de la technologie.³

Déjà présente dans son best-seller philosophique *Le Déclin de l'Occident* (1920-1922), la question de la technique devient centrale dans son essai *L'Homme et la Technique* (1931) de Oswald Spengler⁴. Comme Russell, il constate l'avènement du savant en tant qu'homme de pouvoir : « Le moine gothique s'est vu remplacé par l'inventeur à l'érudition profane, ce *savant prêtre de la machine*. Avec le rationalisme, la "croyance en la technique" a presque fini par devenir une religion matérialiste: la technique est éternelle et immortelle comme Dieu le père; elle délivre les hommes comme le Fils; elle nous illumine comme le Saint-Esprit »⁵. La technique arrive à imposer son propre code moral, qui n'a rien à voir avec le code traditionnel : « la transmission d'énergie et l'exploitation de l'hydroélectricité ont fait plonger les vieilles régions charbonnières d'Europe *avec leur population*. Pareilles considérations ont-elles seulement jamais poussé un inventeur à détruire son ouvrage ? C'est mal connaître la nature carnassière de l'homme »⁶. Spengler juge donc que la nature prédatrice de l'être humain n'est pas du tout atténuée par la technique mais, au contraire, amplifiée par elle (même s'il ne semble pas soupçonner que l'utilisation du charbon a dû être aussi, à

1 *Ibidem*, p. 478.

2 *Ibidem*, p. 478-479.

3 C'est l'une des idées centrales de *L'Obsolescence de l'homme* de Günther Anders, mais elle a intéressé aussi ces historiens qui ont enquêté sur les meurtres de masse commis par les nazis, tels que Raul Hilberg ou Christopher Browning.

4 Traduit en espagnol par Manuel G. Morente déjà en 1932. On verra par la suite que ce livre a trouvé ses lecteurs en Espagne aussi.

5 Oswald Spengler, *L'Homme et la technique*, *op. cit.*, p. 60-61.

6 *Ibidem*, p. 61.

l'origine, un facteur provoquant de vastes transformations sociales). Et cette nature vorace projette maintenant son regard cupide – grâce à l'industrie contemporaine – sur l'ensemble de la planète, dans une concurrence à laquelle seules quelques puissances participent.

Certains auteurs se poseront donc la tâche énoncée par George Orwell dans *Le Quai de Wigan*, un livre déjà cité :

Tout au long du dix-neuvième siècle les voix n'ont pas manqué pour s'élever contre la science et le machinisme (pensez aux *Temps difficiles* de Dickens, par exemple), mais cette protestation s'appuyait en général sur l'argument, assez peu consistant, que l'industrialisme présentait dans les premières phases de son développement un visage cruel et repoussant. Les arguments développés par Samuel Butler dans un chapitre fameux d'*Erewhon* sont d'une autre trempe. Mais Butler vivait à une époque beaucoup moins féroce que la nôtre, une époque où un individu de qualité avait encore le loisir de se comporter, s'il le désirait, en dilettante, et de voir toute l'affaire sous l'angle d'un pur exercice intellectuel. Butler a aperçu de manière assez claire l'abjecte dépendance dans laquelle pouvait nous maintenir la machine, mais au lieu d'en envisager les ultimes conséquences, il a préféré se livrer à une charge qui ne dépasse guère le niveau de la farce. Seule notre époque, l'époque de la mécanisation triomphante, nous permet d'*éprouver* réellement la pente naturelle de la machine, qui consiste à rendre impossible toute vie humaine authentique. On aurait sans doute du mal à trouver un être doué de pensée et de sensibilité qui ne se soit dit un jour ou l'autre, à la vue d'une chaise en tubes, que la machine est l'ennemie de la vie. Mais en règle générale, il s'agit là d'un sentiment plus instinctif que raisonné. Les gens se rendent confusément compte que le « progrès » est un leurre, mais ils aboutissent à cette conclusion par une sorte de sténographie mentale. Mon rôle est ici de restituer les transitions logiques généralement escamotées.¹

Avec des variantes de perspective ou de départ, ces thèmes sont éparpillés un peu partout dans la littérature universelle de notre période, dont on ne vient de voir qu'un petit échantillon. Le dégoût devant un monde machinisé et sans âme, les essais souvent ratés d'évasion hors de la vie moderne, les contreparties du progrès, l'intuition d'un avenir toujours pire ou un intérêt grandissant pour la technique et ses enjeux : tous ces éléments constituent le sujet essentiel de notre enquête. Rien de tout cela n'était inconnu pour les esprits les plus inquiets de l'Espagne. Aussi, on verra bientôt que la même division thématique qu'on a esquissée ici peut s'appliquer à la littérature espagnole entre 1874 et 1936, avec des particularités que nous ferons ressortir.

1 George Orwell, *Le Quai de Wigan*, Paris, Champ Libre, 1982, p. 214-215.

Fin d'un monde

Encuentros añorados ahora como despedida de una época que muere sin paz...

Manuel Llano, *Monteazor*¹

Certes, Ortega avait dit dans une conférence célèbre (« Vieja y nueva política », 1914) que « es un error creer que todas las épocas son [...] épocas de transición », car « hay épocas de bronca y crisis subitánea, en que una multitud de pequeñas variaciones acumuladas en el inconsciente brotan de pronto, originando una desviación radical y momentánea en el centro de gravedad de la conciencia pública »² ; mais la période dont nous parlons ici fait sans aucun doute partie de ce dernier type d'époque : ces quelques décennies ont constitué la fin d'un monde et l'émergence d'un autre. Entre la fin du XIX^e et le début du XX^e, on assiste à la disparition de deux mondes différents, qui sont en réalité le même : d'un côté, celui des vieilles certitudes en tout genre, qui vont être ébranlées par l'avènement du positivisme et d'un matérialisme parfois indépassablement radical, ce qui aura des conséquences visibles sur les représentations que l'on se fait de ce monde, ainsi que sur la manière dont les hommes l'habitent ; mais, de l'autre côté, le monde matériel est bouleversé aussi par des changements drastiques qui vont concerner autant les mœurs que les conditions physiques d'existence.

Le désenchantement du monde : ni dieu ni mythe

Si el erial de la razón
de flores la ciencia adorna,
la razón, en cambio, torna
en erial el corazón.

Ramón de Campoamor, « La ciencia y la razón »³

La réaction à la montée du positivisme et du savoir scientifique, qui entraîne une laïcisation progressive et une perte d'influence de la religion sur la vie quotidienne des populations, attisera l'inquiétude de certains auteurs (particulièrement dans les années succédant à la période révolutionnaire de 1868-1874), qui vont exprimer le désarroi ressenti par l'homme subissant les maux de cette transition – transition d'un monde justifié jusqu'ici par la religion vers un autre dont la science était appelée à exhumer tous les secrets. La science elle-même sera parfois l'objet d'une critique que ses champions appliquent à tout ce qui existe, sauf à leur propre discipline. On trouve des exemples un peu partout, inscrits dans la ligne de ce qu'au milieu du XVIII^e le P. Isla avait prévu,

1 Manuel Llano, *Obras completas*, t. 3, Madrid, Alianza, 1998, p. 16.

2 José Ortega y Gasset, *Obras completas*, t. I, éd. Instituto Universitario de Investigación José Ortega y Gasset, Madrid, Taurus, 2012, p. 714.

3 Ramón de Campoamor, *Antología poética*, éd. Víctor Montolí, Madrid, Cátedra, 1996, p. 137.

en décrivant un personnage inspiré de lui-même (et notons au passage que le mot « crítica » est synonyme, dans le passage suivant, d'« analyse rationnelle ») :

Conocía y confesaba de buena fe que en todas las facultades se habían introducido mil inutilidades, preocupaciones y no pocas extravagancias ; era de parecer que en realidad necesitaban de mucha reforma ; pero al mismo tiempo era de opinión que ninguna estaba más necesitada de ella que la crítica. Juzgaba que ésta se había remontado con exceso, y que era menester cortarla [sic] los vuelos ; porque no contenta con rajar, cortar y trinchar, algunas veces con razón, otras sin ella, y no pocas por puro antojo o capricho, por las ciencias naturales se había atrevido a escalar hasta el sagrado alcázar de la religión, con tanta osadía, que apenas dejaba costumbre inmemorial, tradición antigua, ni monumento, aun de los más respetables, que no pretendiese zapar hasta el cimiento ; siendo éste el verdadero principio, no sólo de tanto error como ha brotado en el campo de la Iglesia en estos últimos siglos, sino de tanta libertad de costumbres, de tanta irreligión y aun de tanto ateísmo.¹

Les temps changent très vite depuis le siècle des Lumières, puisque va s'installer un préjugé qui aura un grand succès en Espagne : l'inoculation de certaines notions étrangères, notamment françaises mais en tout cas très mal adaptées aux particularités espagnoles, entraînerait un désarroi logique, puisqu'elles vont ôter aux natifs la consolation d'une stabilité sociale et religieuse gouvernée par le vieil ordre chrétien. Cette conception d'une modernité étrangère (française), et pour autant exotique à la nation espagnole, est désormais une partie déterminante de l'idéologie réactionnaire née au XVIII^e, qui va mûrir au long du XIX^e pour aboutir à la construction définitive du discours national-catholique. Celui-ci estime que l'exceptionnalité espagnole n'accepterait pas sans violences l'introduction de ces principes créés dans des pays mécréants qui, comme la France, n'auraient rien à voir avec l'Espagne. On a souvent considéré la figure de Fernán Caballero (Cecilia Böhl de Faber) comme la représentante littéraire la plus saillante de ce courant anti-progressiste. Pourtant, une lecture attentive oblige à nuancer cette vue, en générale correcte mais qui risque d'omettre des détails d'importance. Certes, dans l'œuvre de Böhl de Faber abondent les moqueries cruelles envers ces *afrancesados* qui accueillent d'une manière docile les modes qui viennent de l'autre côté des Pyrénées, la position d'honneur étant accordée à la pensée de Voltaire, comme le montre ce passage du roman *Elia* (publié en 1862, mais rédigé bien avant) :

–Este excelente buril es el retrato del incomparable Voltaire.

–¡ Voltaire ! –exclamé–. ¿ Ese hombre inicuo cuyas obras están prohibidas, y cuyas máximas se condenan en el púlpito ? Pues señor, ¡ así como la cara son los hechos ! ¡ Sobrina, buen trueque has hecho !³

Voltaire était déjà devenu le cliché par excellence qui résumait – avec peu d'exactitude – ce que la pensée réactionnaire attribuait aux Lumières : l'athéisme, le matérialisme le plus intransigeant, le désir de révocation radicale de l'ordre existant :

1 José Francisco de Isla, *Fray Gerundio de Campazas*, t. I, éd. Russell P. Sebold, Madrid, Espasa, 1992, p. 321.

2 Cf. Javier Herrero, *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*, Madrid, Alianza, 1994.

3 Fernán Caballero, *Elia*, éd. José F. Montesinos, Madrid, Alianza, 1968, p. 69.

–Señora –dijo con aire despreciativo don Narciso–, el gran Voltaire lo ha dicho : el primer rey fue un soldado afortunado.

–Mintió Voltaire, ese figurón –repuso con fuego la Asistenta–. Eso lo podría decir del primer conquistador ; el primer rey fue un Patriarca.

–¿ Quién lo dice ?

–Yo.

–Señora –dijo con afectada gravedad don Narciso–, permitid que os haga presente que contradecís la autoridad de hombres tales como Voltaire, Diderot, Helvetius, Rousseau, d'Alembert...

–¡ El demonio y su séquito ! –interrumpió la Asistenta–, que con sus infames doctrinas e infernales libros son hoy día los Neronés y Dioclecianos del Cristianismo.¹

Notons ici que, si le personnage de l'homme éclairé est ridicule d'emblée (son nom, Narciso, est tout aussi éloquent que sa façon de parler avec affectation), puisqu'il affiche un certain anti-dogmatisme radical qui au fond ne fait que remplacer les vieilles idoles (les mythes chrétiens) par d'autres (l'autorité incontestable des philosophes des Lumières), le personnage de l'Asistenta, doué pourtant d'une plus grande dignité, est décrit en même temps comme quelqu'un de très intransigeant, proche du fanatisme.

Les diatribes des personnages de Fernán Caballero contre ces Lumières qui sont censées se répandre partout seront constantes, que ce soit parce qu'elles enlèvent par leur matérialisme toute la consolation que les chrétiens pouvaient attendre de la foi, ou parce que le patrimoine historique de l'Espagne est menacé par leur influence. Comme le dit le duc de Rivas – déjà revenu des frémissements révolutionnaires de sa jeunesse – à propos de l'« ilustrado autor » de *La familia de Alvareda* dans sa préface à ce roman, Fernán Caballero met en avant la valeur de la tradition face aux nouveautés modernes, en prônant un type de roman de mœurs décrivant « escenas verdaderas y muy interesantes de la vida íntima de los habitantes de nuestras aldeas, donde afortunadamente aún no han penetrado del todo las modas de allende, ni alterado las ideas las modernas predicaciones »². Le remède contre les maux modernes se trouverait donc chez le bas peuple, notamment celui qui habite dans des villages, dernier fief des valeurs authentiques de l'Espagne contre l'influence corruptrice venue d'ailleurs.

C'est *La Gaviota* (roman publié en plusieurs volets en 1849, mais rédigé bien avant) qui mérite davantage, pour sa qualité littéraire ainsi que pour la complexité de ses vues, notre attention en tant qu'œuvre annonciatrice de la critique du monde moderne. L'auteur annonce déjà dans le prologue du livre son intention de s'éloigner d'abord de l'attitude de deux classes d'espagnols : d'une part, du purisme *castizo* qui refuse tout ce qui est étranger – considéré comme anti-espagnol – et, d'autre part, du mépris des traditions espagnoles en faveur des mœurs et des idées prétendument plus chic (c'est-à-dire, celles de la France). Et Caballero d'ajouter :

1 *Ibidem*, p. 88.

2 Dans Fernán Caballero, *La familia de Alvareda*, éd. Julio Rodríguez-Luis, Madrid, Castalia, 1979, p. 69.

Otra tercera clase, la más absurda de todas en nuestra opinión, desdeñando todo lo que es antiguo y castizo, desdeña igualmente cuanto viene de afuera, fundándose, a lo que parece, en que los españoles estamos a la misma altura que las naciones extranjeras, en civilización y en progresos materiales. Más bien que indignación, causarán lástima los que así piensan, si consideramos que todo lo moderno que nos circunda es una imitación servil de modelos extranjeros, y que la mayor parte de lo bueno que aún conservamos, es lo antiguo.

La cuarta clase, a la cual pertenecemos, y que creemos la más numerosa, comprende a los que, haciendo justicia a los adelantos positivos de otras naciones, no quieren dejar remolcar, de grado o de fuerza, y precisamente por el mismo idéntico carril de aquella civilización, a nuestro hermoso país ; porque no es ese su camino natural y conveniente : que no somos nosotros un pueblo inquieto, ávido de novedades, ni aficionado a mudanzas. Quisiéramos que nuestra Patria, abatida por tantas desgracias, se alzase independiente y por sí sola, adelantando y mejorando, sí, pero graduando prudentemente sus mejoras morales y materiales, y adaptándolas a su carácter, necesidades y propensiones. Quisiéramos que renaciese el espíritu nacional, tan exento de las baladronadas que algunos usan, como de las mezquinas preocupaciones que otros abrigan.¹

Ce passage exigeait d'être cité *in extenso* pour son intérêt multiple. D'abord, parce que l'auteur parle ici d'un progrès qui ne concerne pas seulement les mœurs et les valeurs, mais aussi les conditions matérielles d'existence. De plus, il imagine une autre voie pour l'avenir de l'Espagne, qui n'est ni celle du passéisme réactionnaire ni celle de la foi aveugle dans les améliorations techniques, ni encore celle d'un orgueil patriotique démesuré s'appuyant sur une prétendue situation d'égalité dans le domaine technique de l'Espagne vis-à-vis de la France ou de l'Angleterre (sans doute les pays auxquels pense Caballero lorsqu'elle parle de « modèles étrangers »). Il s'agit plutôt d'une « juste mesure » du changement « prudent » qui respecterait le génie national espagnol, censé être moins agité par la nouveauté que celui de ses voisins. Mais l'inéluctabilité de ce changement est admise d'emblée.

Tout au long du roman se repètent les mêmes critiques de la modernité qu'on peut trouver dans les autres ouvrages de l'auteur : les éclairés, caractérisés le plus souvent comme des mécréants qui dédaignent le bas peuple (« las gentes de alta razón, los ilustrados, los que dicen ser los más y se tienen por los mejores »²), et qui sont représentés par le personnage d'Eloísa, une fille qui est revenue de Madrid « completamente modernizada »³ (et, d'ailleurs, il ne faut pas insister sur le choix d'un tel nom pour cette « femme savante », qui renvoie explicitement à *La nouvelle Héloïse* de Rousseau), et son ami Polo. Les idées des Lumières contribueraient à la mise en place d'un monde toujours plus inhumain duquel la foi et la simple vertu sont exclues, car la cupidité avance parallèlement aux modes nouvelles et s'oppose aux bonnes moeurs d'antan (et soulignons que c'est le narrateur qui parle ici),

cuando reinaban la fe y el entusiasmo : virtudes tan grandes, tan bellas, tan elevadas, que por lo mismo no tienen cabida en este siglo de ideas estrechas y mezquinas ; porque entonces el oro no servía para amontonarlo ni emplearlo en lucros inicuos, sino que se aplicaba a usos dignos y

1 Fernán Caballero, *La gaviota*, éd. Demetrio Estébanez Calderón, Madrid, Cátedra, 1998, p. 124-125.

2 *Ibidem*, 182.

3 *Ibidem*, p. 310.

nobles, como que los hombres pensaban en lo grande y en lo bello antes de pensar en lo cómodo y en lo útil. [...]

La especulación, aunque engrandecida en dimensiones gigantescas, aunque avanzando como un conquistador que todo lo invade y a quien no arredran los obstáculos, suele, sin embargo, detenerse delante de los templos del Señor, como la arena que arrebatara el viento del desierto se detiene al pie de las Pirámides.¹

La foi des cœurs simples est donc une barrière pour l'avancée du capitalisme (mot que Fernán Caballero n'emploie jamais, bien sûr). Le peuple espagnol, dont les croyances sont regardées d'une manière hautaine par les esprits forts des Lumières (« los descreídos »²), constitue la base arrière de cette noblesse morale, comme le résume un personnage de l'ouvrage : « No habéis vivido como yo en España y no conocéis el temple aristocrático de su pueblo. Ya veréis, ya veréis. Mi opinión es que, como gracias a los progresos de la igualdad y fraternidad, los chocantes aires aristocráticos se van extinguiendo, en breve no se hallarán sino en España, entre las gentes del pueblo »³. Seul le peuple reste fidèle à cette manière d'être si espagnole sans se laisser séduire par les idéaux modernes (qui sont ceux de la Révolution française, comme on vient de le voir : égalité et fraternité).

Le premier chapitre de la deuxième partie, qui introduit un tournant dans l'histoire, synthétise toutes les vues qui interagissent dans le roman. Dans cette description d'un phénomène si espagnol qu'une *tertulia* qui se déroule dans un patio sévillain, les différents personnages discutent notamment de l'influence des idées modernes. On y verra surtout le général Santa María, qui avait été présenté dans le prologue du roman en tant que champion du refus radical de tout changement (la première catégorie dans le classement de Fernán Caballero vis-à-vis de la modernité), défendre ses vues, ironiquement insérées dans son discours comme les clichés aigris d'un vieux grognon :

–[...] Tanto nuevo maestro y cada cual enseña una cosa y predica una doctrina a cual más nueva y más peregrina. ¡ El progreso ! ¡ El magnífico y nunca bien ponderado progreso !

–General –contestó el duque–, para sostener el equilibrio en este nuestro globo, es preciso que haya gas y que haya lastre ; ambas fuerzas deberían mirarse recíprocamente como necesarias, en lugar de querer aniquilarse con tanto encarnizamiento.

–Lo que decís –repuso el general– son doctrinas del odioso justo-medio, que es el que más nos ha perdido con sus opiniones vergonzantes y sus terminachos *curruscantes*, como dice el pueblo, que habla con mejor sentido que los *ilustrados* secuaces del moderantismo ; hipocritones con buena corteza y mala pulpa, adoradores del *Ser Supremo*, que no creen en Jesucristo.⁴

L'attitude du général, caricature du déclinisme cher aux ultramontains – déjà un lieu commun usé à l'époque –, se résume dans la phrase qu'il prononce pour conclure le chapitre : « ¡ Pobre España ! », plainte fréquente chez les réactionnaires. En face de lui, la petite Eloísa montre, quant à

1 *Ibidem*, p. 160.

2 *Ibidem*, p. 182.

3 *Ibidem*, p. 153.

4 *Ibidem*, p. 303-304.

elle, les aspects les plus ridicules du culte de la France, puisqu'elle parle un langage pollué par les tournures tirées d'outre-Pyrénées (« Son estas telas las últimas *nouveautés*, es *gró Ledru-Rollin* »¹). Seul le bon sens, et surtout le bons sens du peuple, réfractaire aux chants des sirènes des modes européennes, résiste. Évidemment, ce bon sens reste tellement insaisissable, puisqu'il ne se définit que par contraste, et plus précisément par opposition à des vues présentées sous une lumière si caricaturale, que l'on a du mal à définir exactement en quoi consiste ce progrès si vague et en même temps si respectueux des bonnes traditions espagnoles. D'ailleurs, Fernán Caballero est elle-même un exemple de cette indéfinition. En effet, on lit dans un passage de *La Gaviota* une critique explicite du féminisme émergent, lorsque le narrateur fait encore une fois l'apologie de l'éducation traditionnelle des femmes : « Claro es que estas cosas no pueden crear pozos de ciencia, ni ser semilleros de artistas, ni modelos de educación cual corresponde a la *mujer emancipada*. Pero en cambio suelen salir de ellas mujeres hacendosas y excelentes madres de familia, lo cual vale algo más »². Ou encore :

Jamás [la duchesse d'Almansa] habría llegado a creer, si se lo hubiesen dicho, que estaba levantando en el mundo un estandarte, bajo el cual se proclama la emancipación de la mujer. Más es ; aun creyéndolo, jamás lo hubiera comprendido, como no lo comprenden muchas, que ni viven tan retiradas, ni son tan estrictas como lo era la duquesa. Si se le hubiera dicho que había apologistas del divorcio, y hasta detractores de la santa institución del matrimonio, habría creído estar soñando, o que se acercaba el fin del mundo. Hija afectuosa y sumisa, amiga generosa y segura, madre tierna y abnegada, esposa exclusivamente consagrada a su marido, la duquesa de Almansa era el tipo de mujer que Dios ama, que la poesía dibuja en sus cantos, que la sociedad venera y admira, y en cuyo lugar se quieren hoy ensalzar *esas amazonas*, que han perdido el bello y suave instinto femenino.³

Pourtant, la vie de Fernán Caballero n'a jamais été représentative de celle de la plupart des femmes espagnoles.

Dès le Romantisme, on trouvera en Espagne – comme dans les autres pays de l'Europe – une plainte fréquente face à la perte de la beauté de l'univers, à cause de cette Raison qui paraît avoir tout expliqué, en sorte qu'il ne reste plus de place pour l'émerveillement. D'autres auteurs contemporains de Fernán Caballero se sont intéressés à cette transformation, mais d'un point de vue différent. Le monde moderne n'est pas caractérisé que par l'abandon du vieux dieu des chrétiens : il est aussi le monde dépassionné de la science qui révèle les secrets de la Nature. Dès les années 1830, c'est-à-dire bien avant les polémiques autour du darwinisme, Larra avait épinglé, à travers la figure de « Don Timoteo, o el literato », ces poètes qui déploraient le « désenchantement du monde » (bien que le terme ne soit pas employé dans le texte, bien entendu) :

–Yo le diré a usted ; en una oda que yo hice allá cuando muchacho, cuando uno andaba en

1 *Ibidem* p. 311.

2 *Ibidem*, p. 242. La formation de Cecilia Böhl de Faber n'a pas été celle d'une femme traditionnelle, rappelons-le.

3 *Ibidem*, p. 395.

esas cosas de literatura... dije... cosas buenas...

–Pero ¿ qué tiene que ver... ?

–¡ Oh !, ciertamente ; oh ! Bien, me parece bien. Ya se ve ; estas ciencias exactas son las que han destruido los placeres de la imaginación ; ya no hay poesía.

–¿ Y qué falta hace la poesía cuando se trata de mover un barco, señor don Timoteo ?

–¡ Oh !, cierto... pero la poesía... amigo... ¡ oh !, aquellos tiempos se acabaron. Esto... ya se ve... estará bien, pero debe usted llevarlo a un físico, a uno de esos...¹

La position de Larra, pourtant, ne saurait se réduire à cette citation sarcastique, car elle est bien plus nuancée. Favorable au progrès des sciences et des libertés, l'écrivain pouvait critiquer dans son article « En este país » les « don Periquitos que todo lo desprecian en el año 33 » et « no vuelven los ojos a mirar atrás », attitude qui leur permettrait de vérifier que « este país [...] adelanta y progresa de algunos años a esta parte más rápidamente que adelantaron esos países modelos para llegar al punto de ventaja en que se han puesto ».² Néanmoins, il pouvait repérer en même temps un côté obscur du progrès qui commençait à devenir visible de son vivant ; ainsi, il se moque dans sa recension de la pièce de théâtre *Tanto vales cuanto tienes* du « siglo XIX, siglo harto matemático y positivo ; siglo del vapor ; siglo en que los caminos de hierro pesan sobre la imaginación, como un apagador sobre una luz ; [...] siglo en que se avergüenza uno de no haber inventado algún utensilio de hierro, en que no se puede hacer alarde de una pasión caballeresca, o de una vida poética y contemplativa, sin ser señalado como un ser de otra especie por cien dedos especuladores ; en un siglo para el cual el amor es un negocio como otro cualquiera »³. Victoire de la technique sur la poésie, du matérialisme sur l'idéalisme, de l'argent sur l'amour : voilà tous les lieux communs qui faisaient déjà partie du discours réactionnaire – quoique Larra n'en partage pas les conclusions. Il demande alors au théâtre de son temps de prendre en main la tâche d'utiliser tous ces thèmes pour inspirer des comédies, comme l'aurait fait Molière à son époque ; en somme, de

manifestar lo ridículo de un ser racional y poético como el hombre, de un ser espiritual, que se empeña en despojarse a sí mismo de su imaginación para limitar el círculo de sus goces, que se vuelve máquina él mismo a fuerza de hacer máquinas, y que no sabe dejar de creer en una divinidad, en un cielo, en una vida de gloria y de idealismo, sino para creer en lo que toca ; de un ser siempre extremado que no puede abarcar en uno la imaginación y la habilidad, que ha de ser todo fanático en el siglo XIV, o todo despreocupado, árido y desnudo en el siglo XIX ; de unos hombres que, como los israelitas, no saben dejar de creer en un Dios, de que son hechura, sino para creer en un becerro de oro, hechura suya ; eso es lo que no está dicho, ni está hecho ; [...] y eso, en fin, [es] lo que queda por hacer, si es que hay un ingenio que se salve de la irrupción de las artes y del martilleo de las fábricas.⁴

Ce passage mérite notre attention. D'abord, il évoque un monde dans lequel les « artes » (sous entendu les « arts mécaniques », c'est-à-dire, les métiers manuels et industriels) et le « martilleo de

1 Mariano José de Larra, *Figaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, éd. Alejandro Pérez Vidal, Barcelone/Madrid, Círculo de Lectores/Espasa, 2016, p. 91.

2 *Ibidem*, p. 79.

3 *Ibidem*, p. 219.

4 *Ibidem*, p. 220.

las fábricas » se font entendre dans un vacarme qui empêche de réfléchir. Mais, surtout, ces lignes aident à comprendre la position de Larra, bien plus nuancée que les premiers mots de son article ne le laissent deviner : au lieu d'opposer un monde spirituel à un monde matériel, il décrit la force pendulaire qui fait, selon lui, que le matérialisme le plus banal prenne le dessus sur les idéaux, en remplaçant le vieux dieu chrétien par le culte du matérialisme le plus bas. Il ne faut donc pas se poser la question de savoir où est le « vrai Larra » ; si c'est bien celui du sarcasme envers les poètes qui considèrent que la science a tué toute poésie, ou bien le pourfendeur des fanatiques d'un progrès qui coûte cher. Comme beaucoup d'autres le feront après lui, il tente de se placer entre ces deux extrêmes, sur un terrain qui reste vague par définition, à la manière de ce que Fernán Caballero avait théorisé dans la préface à *La gaviota*. Il ne cessera d'exprimer une certaine foi dans « la perfectibilidad del género humano »¹, même s'il avoue que ce progrès entraînera des conflits parfois très turbulents (« un nuevo mundo que aparece también agitado por convulsiones »²), bien qu'il ne se montre jamais favorable à une révolution violente. Toutefois, il admet que les transformations matérielles créent parfois de nouvelles conditions qui s'avèrent contraires à ses espoirs :

Los adelantos materiales han ahogado de un siglo a esta parte las disertaciones metafísicas, las divagaciones científicas y la razón, como se clama por todas partes, ha conquistado el terreno de la imaginación, si es que hay razón en el mundo que no sea imaginaria. Los hechos han desterrado las ideas. Los periódicos, los libros. La prisa, la rapidez, diré mejor, es el alma de nuestra existencia, y lo que no se hace de prisa en el siglo XIX, no se hace de ninguna manera, razón por la cual es muy de sospechar que no hagamos nunca nada en España. Las diligencias y el vapor han reunido a los hombres de todas las distancias ; desde que el espacio ha desaparecido en el tiempo, ha desaparecido también en el terreno. [...] Un libro es, pues, a un periódico, lo que un carromato a una diligencia. El libro lleva las ideas a las extremidades del cuerpo social con la misma lentitud, tan a pequeñas jornadas como éste lleva la gente a las provincias. De otra suerte sería preciso inferir que la civilización mata las artes y las letras.³

La dernière phrase de cette citation est significative : est-ce que Larra hésitait à avouer que la civilisation pourrait être nuisible à l'art et à la pensée ? Pourtant, ce serait la conséquence logique à tirer de son propos. Nous pensons qu'il a perçu ici une contradiction majeure qui va désormais accompagner toutes les réflexions sur le progrès et ses contreparties : la possibilité que ce désir de perfectionnement de l'humanité finisse par éroder les principes mêmes (diffusion de l'art, amélioration de la culture) qui lui ont donné naissance.

Quelque décennies après la mort de Larra, des vers célèbres de Gustavo Adolfo Bécquer insistent sur le topos d'une beauté menacée par le progrès, en concédant que tout ne sera jamais entièrement expliqué par la science :

Mientras la humana ciencia no descubra

1 *Ibidem*, p. 482.

2 *Ibidem*, p. 616.

3 *Ibidem*, p. 301-302.

las fuentes de la vida,
y en la mar o en el cielo haya un abismo
que al cálculo resista,
mientras la humanidad siempre avanzando
no sepa a do camina,
mientras haya un misterio para el hombre,
¡ habrá poesía !¹

Comme Larra, Bécquer considère le progrès comme quelque chose d'inéluctable, mais cela ne l'empêche pas de déplorer ses contreparties, et il proposera d'en mitiger les nuisances. Lors de son séjour dans le monastère de Veruela, il exalte le passé médiéval qui avait construit ledit monastère, même s'il s'agit d'un passé inatteignable et que l'on ne peut comprendre, comme on le voit dans ces lignes qui rappellent les arguments d'un Victor Hugo ou d'un William Morris à propos de l'art du Moyen-âge :

si merced a un supremo esfuerzo de la fantasía, ayudada por la erudición y el conocimiento de la época, se consigue condensar en la mente algo de aquella atmósfera de arte, de entusiasmo, de virilidad y de fe, el ánimo se siente sobrecogido ante el espectáculo de su múltiple organización, en que las partes relacionadas entre sí correspondían perfectamente al todo, y en que los usos, las leyes, las ideas y las aspiraciones se encontraban en una armonía maravillosa. No es esto decir que yo desee para mí ni para nadie la vuelta de aquellos tiempos. Lo que ha sido no tiene razón de ser nuevamente, y no lo será.²

Tout ce que cet « effort suprême » de l'imagination pourrait obtenir n'est qu'un aperçu de l'ambiance spirituelle qui a donné lieu à ces œuvres héritées de jadis ; mais on peut toujours se rejouir dans la contemplation esthétique de cette intuition, puisque ce passé ne reviendra plus. Voici donc le projet proposé par Bécquer : la recréation par la parole écrite d'un univers qui n'existe plus – voire qui n'a jamais existé tel que la fantaisie, aidée par l'érudition et la connaissance, se le représente.

« L'âme d'un monde sans âme » : la religion menacée

–[...] La ciencia no resuelve ninguna cuestión de trascendencia en los problemas de nuestro origen y destino, y sus peregrinas aplicaciones en el orden material tampoco dan el resultado que se creía. Después de los progresos de la mecánica, la Humanidad es más desgraciada ; el número de pobres y hambrientos, mayor ; los desequilibrios del bienestar, más crueles.

Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, 1895³

Dans la littérature espagnole de la Restauration jusqu'à la Guerre civile, il n'est pas rare de trouver des propos explicitement critiques du rôle joué par la science dans la transformation de la société, qui devient plus laïque et « rationnelle », mais plus triste aussi, suite à la disparition de Dieu

1 Bécquer, Gustavo Adolfo, *Obras completas*, éd. Joan Estruch Tobella, Madrid, Cátedra, 2012, p. 76.

2 Bécquer, Gustavo Adolfo, *Desde mi celda*, éd. Jesús Rubio Jiménez, Madrid, Cátedra, 2011, p. 209-210.

3 Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, éd. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Castalia, 2001, p. 221.

et des traditions qui lui étaient attachées. Il s'agit presque invariablement de propos tenus par des personnages réactionnaires dans des ouvrages de fiction, et que l'on ne saurait attribuer aux auteurs. Ainsi, dans un roman de Galdós, *Gloria* (1877) : « Inmensa, asquerosa, pestilente lepra cubre el cuerpo social. El llamado espíritu moderno, dragón de cien deformes cabezas, lucha por derribar el estandarte de la Cruz. ¿ Lo permitiremos ? De ninguna manera. ¿ Qué valen algunos centenares de inicuos depravados contra la mayoría de una nación católica? Porque no sólo somos los mejores, sino que somos los más »¹. Dans *Marta y María* (1883) de Palacio Valdés, c'est le sentiment religieux qui s'oppose, comme une dernière barrière, aux assauts du matérialisme athée et inhumain (ici, c'est une vieille fille bigote qui parle) : « las mujeres, en esta época de interés y cálculo, somos las que debemos rendir culto al sentimiento y el corazón »². Le matérialisme est aussi un ennemi de la beauté et de la poésie, puisque son monde ne suscite plus des frissons d'admiration devant tout ce qui est merveilleux ou inexplicable, comme le dit le même personnage : « la verdad es que la prosa se va apoderando de tal modo de la sociedad, que pronto va a parecer ridículo hablar de cosas que no sean materiales y sórdidas »³; ou encore un autre personnage de *La hermana de San Sulpicio* (1889) du même romancier (notons l'ironie finale) : « es bien que se sepa al propio tiempo que no soy ateo ni participo de las ideas materialistas del siglo en que vivimos, las cuales he combatido en verso varias veces. Soy idealista, y protesto con todas mis fuerzas contra el grosero naturalismo. Además, a un poeta lírico no le sienta mal nunca un poco de religión »⁴.

En outre, l'abandon progressif des inquiétudes religieuses va de pair avec une montée de l'esprit pratique, que le narrateur d'un roman de Juan Valera publié en 1875, *Las ilusiones del doctor Faustino*, décrit ainsi : « lo que más caracteriza los tiempos modernos, el orden en el manejo de los negocios, el afán legítimo y atinado de aumentar en paz los bienes de fortuna, lo que llaman algunos el industrialismo »⁵. Plus ambigu est le portrait de « Doña Georgia » dans la nouvelle éponyme (1892) de Jacinto Octavio Picón, dont l'héroïne (qui porte un nom renvoyant explicitement à la littérature géorgique) est l'exemple le plus achevé de ce type. Elle concilie dans son discours anti-moderne les absurdités et le bon sens, tel un Don Quichotte virgilien, comme le narrateur ne cesse de le faire remarquer. Sa description initiale, donnée par le personnage de Pepe, ami du narrateur, relève de la caricature : « No le gustan más casas que las construidas con piedra berroqueña, no lee más poetas que los del Siglo de Oro, prefiere una buena silla de postas a un tren expreso, y cuando por distraer sus ocios se sienta ante su piano, tan viejo como ella, lo más moderno que toca es un

1 Benito Pérez Galdós, *Gloria*, éd. Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra, 2001, p. 349.

2 Armando Palacio Valdés, *Obras selectas*, t. I, éd. Joaquín de Entrambasaguas, Barcelone, Planeta, 1963, p. 78.

3 *Ibidem*, p. 228.

4 *Ibidem*, p. 878.

5 Juan Valera, *Las ilusiones del doctor Faustino*, éd. Cyrus C. DeCoster, Madrid, Castalia, 1970, p. 83-84.

fragmento de las primeras óperas de Bellini »¹. Les propos réactionnaires de Doña Georgia sont à la hauteur de ce que l'annonce de Pepe pouvait laisser présager : « Yo establezco absoluta separación entre la especie humana y la Naturaleza externa. Cuantos seres tienen voluntad y entendimiento se agrían y ensoberbecen. La razón es el eterno insurrecto. [...] Lo real y positivo, exento de torpeza y error, solo radica en la Naturaleza, independiente y bravía : por eso vivo aquí lejos de las gentes »². La volonté et son alliée, l'intelligence, ne font qu'aggraver les erreurs de la faible matière humaine ; et leur triomphe sur la Nature entraîne aussi la défaite de la beauté et de la poésie, qui sont victimes de l'unilatéralisme rationaliste, comme l'héroïne l'explique au narrateur :

El arte de hoy es un arte negro, pavoroso ; los antiguos eran más realistas : junto al infortunio de Admeto, ponían la ternura de Alcestes ; junto al sufrimiento de Eneas, la piedad de Anquises ; al extraviado Ulises no le faltaron esposa que le aguardase bordando y perro que expirase de gozo al verle regresar. Hoy pintan ustedes con asfalto ; pretendiendo interpretar la Naturaleza, la calumnian, porque ella, siempre sabia, produce la belleza por contrastes.³

Doña Georgia finit son discours enflammé en reprochant à son interlocuteur – qui est un écrivain de métier – d'interpréter ironiquement ses propos. Néanmoins, ces dernières paroles commencent à semer l'inquiétude dans l'esprit du narrateur. Après avoir entendu l'histoire de Doña Georgia racontée par elle-même (une histoire du plus pur romantisme), il réfléchit, lors de son voyage de retour en train, aux idées de la vieille dame, et à sa personnalité poétique, malgré son désabusement.

Mais la condamnation d'un « siècle matérialiste » n'est pas le domaine exclusif de personnages réactionnaires souvent ridiculisés dans la prose de la période. L'ancien maire de Vetusta dans *La Regenta* (1884-1885), libéral et anti-clérical mais croyant sincère, dénonce en ces termes la mauvaise réputation qui commence à avoir selon lui l'expression d'une foi religieuse : « en este siglo calumniado por los enemigos de todo progreso, en este siglo *materialista y corrompido*, no se puede ya impunemente insultar los sentimientos filantrópicos del pueblo, sin que una voz unánime se levante a protestar en nombre de la humanidad ultrajada »⁴. Ou encore, un excentrique revêtu de dignité, comme c'est le cas du Nazarín de Galdós – héros du roman éponyme –, parfaitement déplacé dans le monde contemporain en raison de sa foi donquichottesque, qui dénonce l'incapacité de la science à donner à l'homme le bonheur qu'elle lui promet (comme on le voit dans les lignes citées en épigraphe ci-dessus).

Outre ces formulations, assez semblables les unes aux autres, c'est surtout la poésie lyrique de la fin du XIX^e siècle qui va essayer de trouver une forme d'expression adéquate à l'angoisse suscitée par

1 Jacinto Octavio Picón, *Después de la batalla y otros cuentos*, éd. Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo, Madrid, Cátedra, 2011, p. 178.

2 *Ibidem*, p. 182.

3 *Ibidem*, p. 183-184.

4 Leopoldo Alas, *Clarín, Obras completas*, t. I, éd. José María Martínez Cachero, Oviedo, Nobel, 2003, p. 660.

le vide de la foi provoqué par la raison scientifique. Rosalía de Castro, qui déplore la « presa con que hoxe se vive »¹ dans la préface de *Follas novas* (publié en 1880), a consacré un poème de ce livre, « ¿ Quen non xime ? »², aux progrès des Lumières : « Luz e progreso en todas partes... pero / as dudas nos corazóns, / e bágoas qu'un non sabe por que corren, / e dores qu'un non sabe por que son ». S'adressant aux partisans du progrès (« os que chegando van / nunha nova fornada »), le poète estime que leur questionnement de l'inconnu n'apportera jamais la solution au malheur intime de l'homme, car elle est étrangère aux découvertes de la science ; au contraire, seule la foi, cette foi que le doute rationaliste condamne, peut offrir de la consolation à ceux qui souffrent : « Buscade a fe, que se perdeu na duda, / e deixade de xemir. » Car eux aussi sont perdus : « por unha i outra senda van e vén, / sin que sepan ¿ coitados ! por ond'andan, / sin paz, sin rumbo e sin fe », puisque de toute façon le destin de l'homme est de devoir endurer la douleur sur Terre ; et pour supporter une telle tâche, les lumières du progrès ne sont pas à la hauteur de la foi traditionnelle. Au contraire, elles peuvent même nuire à la tranquillité des esprits devant les imprévisibles revers de la vie :

Trist'é o cantar que cantamos,
 mais ¿ qué face s'outro mellor non hai ?
 Moita luz deslumbra os ollos,
 causa inquietude o moito desear.
 Cand'unha peste arrebatada
 homes tras homes, n'hai máis
 qu'enterrar de présa os mortos,
 baixa-la frente, e esperar
 que pasen as correntes apestadas...
 ¿ que pasen... qu'outras vendrán !

Il ne faut pas interpréter ce poème comme un plaidoyer réactionnaire, car il s'inscrit dans le ton général des pièces des *Follas novas*, qui ont pour thème le plus souvent l'indignation devant la douleur qui caractérise la vie des paysans galiciens. Le poète ne trouve pas que ce malheur soit irrémédiable, puisqu'il insiste souvent sur les causes sociales de celle-ci ; mais il refuse d'octroyer aux lumières la capacité d'éradiquer l'angoisse de la vie humaine. On peut comparer les vers qu'on vient d'évoquer avec ceux d'un autre poème, le chant xcv³ de l'œuvre *En las orillas del Sar* (1884), qui constitue un hommage aux « miles de inteligencias, / poderosas y activas » qui « para ensanchar los campos de la Ciencia, / [...] / acuden a la cita que el Progreso / les da desde su templo de cien puertas ». Le poète proclame son admiration, « llena de asombro y de respeto llena, / viendo cómo la Fe que guió un día / hacia el desierto al santo anacoreta, / hoy, con la misma venda transparente, / hasta el umbral de lo imposible os lleva ». Pourtant, la tâche qu'il se réserve pour lui-même est d'un tout autre genre. En effet, son métier consiste, à la différence de celui des savants, à se pencher

1 Rosalía de Castro, *Poesía completa*, éd. Juan Barja, Madrid, Ábada, 2009, p. 391.

2 *Ibidem*, p. 450-453.

3 *Ibidem*, p. 897.

depuis son refuge galicien sur l'insatisfaction de la vie humaine :

[...] yo en el rincón más escondido
y también más hermoso de la Tierra,
sin esperar a Ulises,
(que el nuestro ha naufragado en la tormenta)
semejante a Penélope,
tejo y destejo sin cesar mi tela,
pensando que ésta es del destino humano
la incesante tarea ;
y que ahora subiendo, ahora bajando,
unas veces con luz, otras a ciegas,
cumplimos nuestros días y llegamos
más tarde o más temprano a la ribera.

« Parfois avec de la lumière, d'autres fois à tâtons » : voici le lot commun de la vie humaine, selon Rosalía de Castro, résumé dans un seul vers. Avec la science, ou sans elle, cette vie reste toujours la même – un « apprentissage de la douleur » auquel personne n'échappe (comme elle l'avait déjà dit dans le poème de *Follas novas* cité plus haut). C'est une idée qu'on ne cessera jamais de trouver à partir du XIX^e siècle : face au malheur humain, le science ne peut rien ; par conséquent, le progrès technique de l'humanité n'est pas un facteur de progrès moral. Les critères pour évaluer ou non l'existence de ce dernier sont tout autres.

Núñez de Arce et le doute cartésien. Ses successeurs

Hijo del siglo, en vano me resisto
A su impiedad, ¡ oh Cristo !
Su grandeza satánica me oprime.
Siglo de maravillas y de asombros,
Levanta sobre escombros
Un dios sin esperanza, un dios que gime ;

[...] Es otro dios incógnito y sombrío,
Su cielo es el Vacío,
Sacerdote el Error, ley el Acaso.

¡ Ay ! No recuerda el ánimo suspenso
Un siglo más inmenso,
Más rebelde a tu voz, más atrevido ;
Entre nubes de fuego alza su frente ,
Como Luzbel, potente ;
Pero también, como Luzbel, caído.

Gaspar Núñez de Arce, « Tristezas », 30 juin 1874¹

Gaspar Núñez de Arce est indiscutablement le représentant le plus radical de cette identification si habituelle à la fin du XIX^e entre progrès scientifique et disparition de la foi. Quasiment oublié

1 Gaspar Núñez de Arce, *Poesías completas*, México DF, Porrúa, 2005, p. 55-56.

aujourd'hui à cause de son ton déclamatoire et grandiloquent¹, trop éloigné de la poésie lyrique consacrée en Espagne depuis le début du xx^e, il était de son vivant l'un des écrivains les plus célèbres de la Restauration monarchique (pour *Clarín* il était un « gallardo mantenedor de la rica, noble y armoniosa poesía castellana »²). Comme le dit Arturo Souto Alabarce, « el gran tema de la poesía de Núñez de Arce [es] la duda »³, le doute qui hante ces individus qui assistent à ce qu'ils croient être le détronement de la foi et des certitudes qui en découlent. Selon le poète, « el torpe materialismo / De esta edad indiferente / Cubre de sombras mi frente / Y abre a mis pies un abismo »⁴. Cet abîme est le trou nihiliste (même si Núñez de Arce n'emploie jamais ce mot) que le scalpel de la raison ouvre partout au rythme inéluctable de ses trouvailles scientifiques ; une raison qui « Tan locamente camina, / Que ya no es luz que ilumina / Sino hoguera que deslumbra. / Al horror nos acostumbra, / Siembra de ruinas el suelo, / Y en su inextinguible anhelo / Álzase hasta Dios atea / Con la sacrílega idea / De derribarlo del cielo »⁵. Autrement dit, le triomphe de la raison a inversé le sens de ses découvertes, si bien que son but n'est plus le bonheur des hommes, mais la destruction des idoles, notamment la religion chrétienne. En dissipant les illusions traditionnelles, la raison est en train de rendre le monde « indifférent », et donc plus hostile qu'il ne l'était auparavant. C'est un environnement qui ne renvoie plus son regard à l'homme qui l'habite ; aussi, ce dernier devient finalement un « desesperado Prometeo » imbu d'un « orgullo satánico y maldito »⁶. L'être humain a beau se vanter de ses exploits, comme le personnage du sonnet « Grandeza humana », ses acquis restent si fragiles que l'argile humain qui les a créés : « “¡ Cuán grande soy ! Dispongo del estrago. / Los mismos dioses que adoré en mi aurora, / Hoy, con desdén sacrílego, deshago...” // – ¡ Bah ! No tu loco orgullo se desmande : / El átomo invisible que devora / Tu vida y tu soberbia, ése es más grande »⁷.

Ce satanisme à l'œuvre dans la vie des hommes est dû à l'absence d'une morale qui guide leurs actions en leur donnant un but. « ¿ Qué es la ciencia sin fe ? Corcel sin freno, / A todo yugo ajeno, / Que al impulso del vértigo se entrega, / Ya al través de intrincadas espesuras, / Desbocado y a oscuras, / Avanza sin cesar y nunca llega. // ¡ Llegar ! ¿ Adónde ? ... »⁸. Parmi les vestiges laissés

1 Un lecteur qui avait connu sa poésie dans son enfance s'en souvient ainsi : « A pesar de saberme de memoria los largos poemas de Núñez, percibía yo muy bien que eran trozos de declamación para recitadores públicos como el actor Rafael Calvo. Versos como para extender los brazos en actitud de natación y levantar la cabeza en actitud de ahogo y petición de auxilio », José Moreno Villa, *Vida en claro. Autobiografía* [1944], Madrid, Visor, 2006, p. 14-15.

2 Leopoldo Alas, *Clarín, Obras completas*, t. IV, vol. II, éd. Laureano Bonet, Oviedo, Nobel, 2003, p. 1061.

3 Arturo Souto Alabarce, « Introducción » à Gaspar Núñez de Arce, *op. cit.*, p. 15.

4 *Ibidem*, p. 27.

5 *Ibidem*, p. 28.

6 *Ibidem*, p. 36.

7 *Ibidem*, p. 232.

8 *Ibidem*.

par la course de la raison (« Los deshechos escombros de la historia »¹), on peut entrevoir un passé, auquel on ne peut revenir que par des rêveries, comme celles qu'il décrit dans le poème « La duda » : « llevado en las alas del deseo / Que anima mi ilusión, a veces creo / Volver a aquella edad », un Âge d'or révolu où les Muses chantaient pour les poètes. Aujourd'hui, en revanche, « el Parnaso está desierto / Y la Naturaleza triste y muda »². Paradoxalement, cette Nature que les hommes connaissent toujours mieux grâce à la science devient toujours moins éloquente : « Que en este siglo de sarcasmo y duda / Sólo una musa vive. Musa ciega, / Implacable, brutal. ¡ Demonio acaso / Que con los hombres y los dioses juega ! / La Musa del análisis, que armada / Del árido escalpelo, a cada paso / Nos precipita en el oscuro abismo / O nos asoma al borde de la nada ». Il s'agit visiblement d'une muse tout aussi populaire que celles de jadis, comme l'atteste cette réflexion d'un personnage du roman *Pepita Jiménez* (1874) de Juan Valera, rédigé au même moment où Núñez de Arce écrivait ces vers³ : « Dicen algunos que las ideas modernas, que el materialismo y la incredulidad tienen la culpa de todo ; pero si la tienen, pero si obran tan malos efectos, ha de ser de un modo extraño, mágico, diabólico, y no por medios naturales, pues es lo cierto que nadie lee aquí libro alguno ni bueno ni malo, por donde no atino a comprender cómo pueden pervertirse con las malas doctrinas que privan ahora. ¿ Estarán en el aire las malas doctrinas, a modo de miasmas de una epidemia ? »⁴.

Moins doué pour l'ironie que le personnage de Valera, Núñez de Arce a sa propre théorie sur la diffusion de la mécréance matérialiste : la domination que celle-ci exerce ne se réduit pas aux laboratoires des scientifiques ; au contraire, à cause de la généralisation de l'accès à la culture supérieure, ces idées ont le vent en poupe : « ¿ Quién no lleva esa víbora enroscada / Dentro del corazón ? ¡ Ay !, cuando llena / De noble ardor la juventud florida / Quiere surcar la atmósfera serena, / Quiere aspirar las auras de la vida, / Esa Musa fatal y tentadora / En el libro, en la cátedra, en la escena / Se apodera del alma y la devora »⁵. Il ne nous reste même plus la consolation que nos aïeux avaient connue : « En otro tiempo el ánimo doliente, / Atormentado por la duda humana, / Postrábase sumiso y penitente / En el regazo de la fe cristiana, / Y allí, bajo la bóveda sombría / Del templo, el corazón desesperado, / Se humillaba en el polvo y renacía »⁶.

Sans le nommer explicitement, c'est Descartes – traditionnellement considéré comme l'un des pères de la méthode scientifique moderne – le coupable de cette situation de confusion, dans

1 *Ibidem*, p. 31.

2 *Ibidem*.

3 « Se viene repitiendo por los biógrafos de don Juan que *Pepitas Jiménez* fue obra escrita en los pueblos cordobeses de Cabra y Doña Mencía, entre 1872 y 1874, en una coyuntura biográfica especialmente destacada », Leonardo Romero, « Introducción », dans Juan Valera, *Pepita Jiménez*, Madrid, Cátedra, 2014, p. 22.

4 *Ibidem*, p. 158.

5 Gaspar Núñez de Arce, *op. cit.*, p. 32.

6 *Ibidem*, p. 34.

laquelle « La humanidad desorientada avanza », puisque son doute systématique ne respecte rien qui est sacré, et ainsi « [l]a duda audaz, la asoladora duda / Como una inundación cubre la tierra »¹, anéantit « la ilusión consoladora »² d'une vie après la mort. L'aperçu que le poète nous donne de son temps semble être identique, mais d'un point de vue diamétralement opposé, à un passage célèbre du *Manifeste communiste* de Marx et Engels : « [la bourgeoisie] a détruit toutes les conditions féodales, patriarcales, idylliques. Impitoyable, elle a déchiré les liens multicolores qui attachaient l'homme à son supérieur naturel, pour ne laisser subsister d'autre lien entre l'homme et l'homme que l'intérêt tout nu, le froid "paiement comptant". Frissons sacrés et pieuses ferveurs, enthousiasme chevaleresque, mélancolie béotienne, elle a noyé tout cela dans l'eau glaciale du calcul égoïste »³. La différence principale, évidemment, est que Marx et Engels considéraient que ce processus de désacralisation était au service de l'émancipation de l'humanité, tandis que pour Núñez de Arce il ne fait que conduire celle-ci à sa perte.

Mais Núñez de Arce ira plus loin encore, et c'est en cela que sa poésie est plus originale : la dissolution provoquée par le doute s'étend même à la domination de la raison elle-même, puisque le poète ne sait si cette époque pourra tenir sa promesse de grandeur :

[...] ¡ ay del árbol que frondoso crece
 Sostenido no más por su corteza !
 Tal vez la brisa que las flores mece
 Derribará en el polvo su grandeza.

¡ Tal vez ! ¿ Lo sabes tú ? ¿ Quién el misterio
 Logra profundizar ? Esta sombría
 Turbación, esta lóbrega tristeza
 Que invade sin cesar nuestro hemisferio,
 ¿ Es acaso el crepúsculo del día
 Que se extingue, o la aurora del que empieza ?
 ¿ Es, ¡ ay !, renacimiento o agonía ?
 Lo ignoras como yo. ¡ Nadie lo sabe !
 Sólo sé que la dulce poesía
 Va enmudeciendo.⁴

Le thème de la mort de la poésie hante tellement Núñez de Arce qu'il lui consacra tout un poème au titre éloquent, « Las arpas mudas ». En l'occurrence, le coupable de cet événement déplorable n'est pas la seule raison, mais la liberté aussi : « Pero hoy, ¿ qué alegre canto / Entonarán las musas ? / La llama del incendio / Nuestro camino alumbra. / La libertad, seguida / De alborozadas turbas, / Arrastra por el fango / Sus blancas vestiduras. // El entusiasmo expira / En el lecho de dolores ; / Atónita y turbada, / La fe su venda rompe, / Y caen de sus altares, / Bajo

1 *Ibidem*, p. 33.

2 *Ibidem*, p. 159.

3 Karl Marx, *Œuvres. Économie*, t. I, *op. cit.*, p. 163-164.

4 Gaspar Núñez de Arce, *op. cit.*, p. 33.

insensatos golpes, / La patria, la familia, / Los reyes y los dioses ».¹ Le poème, daté de juin 1873 – c'est-à-dire au milieu de l'éphémère première République espagnole –, est inspiré sans doute à la fois par la terreur suscitée par les mouvements sociaux qui secouaient l'Espagne et par la très récente Commune de Paris, exemple de ce que la « flamme de l'incendie » révolutionnaire pouvait accomplir (bien que Núñez de Arce ait rallié la « Révolution glorieuse » dans ses premiers moments). Le discours de Núñez de Arce ne cesse de dériver vers des positions plus réactionnaires à la fin du dit « Sexennat révolutionnaire » de 1868-1874. En effet, ce qu'il trouve à l'origine de l'angoisse provoquée par le doute n'est pas que l'avènement de la raison mais aussi l'irruption des masses dans la vie politique moderne ; c'est-à-dire, les premiers pas de la démocratie, aussi précaire fût-elle, comme il le dit dans un autre poème contre-révolutionnaire, « Estrofas », qui identifie masses et matérialisme (c'est-à-dire démocratie et athéisme) : « No esperéis, no, que la confusa plebe, / Como santo depósito en su pecho, / Nobles instintos y virtudes lleve. / Hallará el mundo a su codicia estrecho, / Que es la fuerza, es el número, es el hecho / Brutal, ¡ es la materia que se mueve ! »².

Face à cette tendance historique, l'attitude du poète sera ambivalente. D'un côté, comme on l'a vu à propos de « La duda », il semble ne pas être sûr de se trouver sur le seuil d'un processus irréversible (voilà pourquoi il appelle les poètes, dans « Las arpas mudas », à suspendre leurs instruments « De los llorosos sauces », en attendant que les ténèbres de la mécréance se dispersent) ; mais, de l'autre côté, il montre le plus souvent un pessimisme total vis-à-vis de cette crise de la foi. En effet, on ne peut interpréter autrement son sonnet « A Voltaire »³, peut-être l'une de ses rares œuvres connues encore aujourd'hui :

Eres ariete formidable : nada
Resiste a tu satánica ironía.
Al través del sepulcro todavía
Resuena tu estridente carcajada.

Cayó bajo tu sátira acerada
Cuanto la humana estupidez creía,
Y hoy la razón no más sirve de guía
A la prole de Adán regenerada.

Ya sólo influye en su inmortal destino
La libre religión de las ideas ;
Ya la fe miserable a tierra vino ;

Ya el Cristo se desploma ; ya las teas
Alumbran los misterios del camino ;
Ya venciste, Voltaire. ¡ Maldito seas !⁴

1 *Ibidem*, p. 41-42.

2 *Ibidem*, p. 78-79.

3 *Ibidem*, p. 42-43.

4 On ne peut pas lire le dernier vers sans penser au « Tu as vaincu, Galiléen ! » que la tradition chrétienne attribue à Julien l'Apostate.

Outre l'adjectif « satanique », recurent chez Núñez de Arce pour décrier l'orgueil de la science moderne, et qu'il applique à Voltaire (ce qui est presque prévisible, étant donné que le philosophe français était unanimement considéré comme le champion de l'athéisme, plutôt qu'un déiste assez modéré), il est remarquable que la chute du Christ y soit présentée comme un fait accompli, suite au tremblement de terre déclenché un siècle auparavant par le philosophe de Ferney.

On le voit, ce qui obsède particulièrement le poète n'est pas tellement les changements dans le monde physique entraînés par la raison instrumentale, mais surtout le renversement du vieil ordre moral consacré par le catholicisme traditionnel. En effet, il s'intéresse très peu aux transformations techniques de la société : le télégraphe et le train (très prévisibles) sont évoqués, sans les nommer, dans un seul poème, « Miserere », où se mêlent la plainte devant les ravages causés par la modernité (car le train et le télégraphe ont été décisifs pour la diffusion des nouveautés des esprits forts) avec l'exaltation nostalgique de l'Empire espagnol. Le poème décrit une assemblée des rois et des grands hommes enterrés dans le panthéon d'El Escorial, convoqués par un Charles Quint revenant pour s'adresser à Dieu dans les termes suivants :

« Fuimos las ondas de un río
« Caudaloso y desbordado.
« Hoy la fuente se ha secado,
« Hoy el cauce está vacío.
« Ya, ¡ oh Dios !, nuestro poderío
« Se extingue, se apaga y muere.
« *Miserere !*

« ¡ Maldito, maldito sea
« Aquel portentoso invento
« Que dio vida al pensamiento
« Y alas de luz a la idea !
« El verbo animado ondea
« Y como el rayo nos hiera.
« *Miserere !*

« ¡ Maldito el hilo fecundo
« Que a los pueblos eslabona,
« Y busca, y cuenta, y pregona,
« Las pulsaciones del mundo !
« Ya en el silencio profundo
« Ninguna injusticia muere.
« *Miserere !*

« Ya no vive cada raza
« En solitario destierro,
« Ya con vínculo de hierro
« La humana especie se enlaza ;
« Ya el aislamiento rechaza,
« Ya la libertad prefiere.
« *Miserere !*¹

1 *Ibidem*, p. 47.

Notons l'utilisation ambivalente du mot « eslabonar », qui veut dire à la fois « unir » mais aussi « enchaîner » (et, ici, la référence au mythe du « Prométhée enchaîné » est nette). L'orgueil humain sera puni à son tour ; ou, en tout cas, tel est le vœu exprimé par tous les esprits réunis dans la chapelle d'El Escorial. Pourtant, la conclusion du poème est ambiguë : « Con el alba que aparece / El cortejo se evapora, / Y mientras la blanca aurora / Esparce su lumbre escasa, / A lo lejos silba y pasa / La rauda locomotora ». Elle peut être interprétée de deux manières opposées : soit comme symbole de l'ignorance et de la cécité de l'humanité vis-à-vis de ce châtiment, puisqu'elle continue sa course – à la vitesse d'une locomotive – vers sa propre destruction, soit comme signe d'indifférence par rapport aux souhaits de vindicte exprimés par les momies illustres, étant donné que tout reste comme avant une fois leur sentence prononcée.

La poésie doctrinaire de Núñez de Arce (mort en 1901) a eu des héritiers tels qu'Emilio Ferrari ou Emilio Bobadilla, mais ils n'apportent rien de nouveau à la pensée du maître. Pour le Ferrari de « No »¹, le « glacial escepticismo » de « esta edad indiferente » étouffe l'enthousiasme, même s'il reste plein de raisons au monde pour l'émerveillement. Sans surprise, le coupable de ce « marasme » (la Raison) est dénoncé dans le poème « La musa moderna »², « que de Isis quiere desgarrar el velo, / que empozoña la sangre cuando besa, / y a quien echar en el matraz se ha visto / del hombre el llanto y el sudor del Cristo ». Seule une figure mérite notre attention dans ces vers qui ne s'écartent pas d'un millimètre de l'orthodoxie : l'ambivalence de ce XIX^e siècle (nostalgique du passé mais orienté vers le futur) est décrite dans des termes presque identiques à l'Ange de l'histoire que Walter Benjamin imagine dans ses *Thèses sur le concept de l'histoire* :

He aquí la enfermedad y al par la gloria
de este siglo infeliz, pero gigante :
llora lo que destruye, y por la historia,
vuelta la vista atrás, marcha adelante.

Dans « El expreso », Emilio Bobadilla se sert de l'inévitable figure du train pour évoquer la disparition du charme d'un voyage qui, par le passé, avait quelque chose d'une aventure : « Dejas en el villorrio más humilde / gérmenes de progreso ; / pero te llevas, ¡ ay !, la poesía, / la triste poesía de lo viejo »³ : Et surtout dans « El templo abandonado », qui ne fait qu'imiter l'obsession principale de Núñez de Arce, dont deux vers du poème « La duda » sont cités (encore une fois) en épigraphe, et qui commence ainsi : « Mi cielo está vacío, / mi templo está desierto / y todo en él exhala / el aroma de olvido de lo muerto »⁴. La métaphore d'un temple délabré suite à l'abandon de ses fidèles

1 *Auras, gritos y consejos. Poesía española (1850-1900). Antología*, éd. Marta Palenque, Badajoz, Universidad de Extremadura, 1991, p. 281-282.

2 *Ibidem*, p. 282-286.

3 *La corte de los poetas. Florilegio de rimas modernas*, éd. Marta Palenque, Séville, Renacimiento, 2009, p. 289.

4 *Ibidem*, p. 290.

prolonge donc la réflexion de Núñez de Arce, sauf que le désenchantement se présente ici comme un fait accompli, et non comme une possibilité très vraisemblable. « Oh pobre templo mío, / abierto ayer a todo, / y hoy sordo y taciturno, / cerrado para siempre a piedra y lodo ! »¹, dit le poète à la fin.

Plus original est le poème « Morfina »² de Ricardo Gil, aussi dans la ligne de Núñez de Arce, même si ce dernier n'est pas le poète qui a le plus influencé son œuvre. La consommation de la drogue provoque chez un addicte à la morphine une hallucination dans laquelle le Job biblique prend la forme du médecin qui doit fournir au héros du poème la dose suivante. Ce Job lui reproche alors l'abandon de son humanité. En effet, la consommation de la morphine enlève la souffrance des hommes, mais : « Sin el dolor el hombre, ¿ qué supiera / de su estirpe divina, ni cómo pensaría en el mañana ?... ». La morale du poème est évidente, et le poète prend soin de bien nous l'expliquer à la fin : en se réveillant du délire, il revient sur la scène « réelle » où le médecin lui offre un petit bocal de morphine, que cette fois il aura le temps de refuser. Ce faisant, le poète accepte l'injonction que le Job fantasmagorique lui avait donnée au début de son discours (où on trouve encore une fois l'identification de Prométhée avec le rêve d'omni-puissance scientifique sur la nature) :

Yo deshice el error de Prometeo
diciendo al hombre : en vano
las alas vigorosas del deseo
hacia un punto lejano
agitarás sobre el oscuro abismo.
¿ Buscas grandeza ?... Búscala en ti mismo.

Le contre-point sarcastique de Bartrina

Si quieres ser feliz, como me dices,
no analices, muchacho, ¡ no analices !...

Joaquín María Bartrina, « Fabulita », *Algo*, 1876³

À la manière d'un négatif de Núñez de Arce, le poète Joaquín María Bartrina (tout aussi célèbre que lui de son vivant, et également oublié de nos jours) est arrivé à des conclusions semblables, mais en suivant une démarche contraire. Tous les deux ont écrit un poème à propos de Darwin lors du débat autour de la théorie de l'évolution, et si, dans celui de Núñez de Arce, le savant anglais est loué (par antiphrase, bien entendu) avec amertume pour avoir déchu l'homme, qui n'est plus fait à l'image de Dieu, mais à celle du singe⁴, Bartrina fait sarcastiquement semblant de penser que

1 *Ibidem*, p. 291.

2 *Antología de la poesía modernista española*, éd. Almudena del Olmo Iturriarte et Francisco J. Díaz Castro, Madrid, Castalia, 2008, p. 50-55.

3 Joaquín María Bartrina, *Algo*, éd. Pere Rovira, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 2002, p. 28.

4 Gaspar Núñez de Arce, *Poesías completas, op. cit.*, p. 36-40.

Darwin se trompait, puisque les singes sont capables d'actes de noblesse qui restent hors de la portée de l'ignoble être humain, trop égoïste selon le poète¹. Il explique sa pensée dans la préface de *Algo* (1876) : l'homme tend naturellement à la raison, mais ce qui se manifeste d'abord dans son sein n'est pas cette dernière, mais l'émotion, puisqu'il reste un animal hanté par ses passions : « Al desarrollarse en el hombre la razón encuentra ocupados sus dominios por el sentimiento, y ha de combatir con él a brazo partido y encarnizadamente hasta que o renuncia impotente a la pelea o domina al fin este sentimiento innato, que vive en nosotros aun contra nuestra voluntad, y del que no somos por completo responsables ya que no nos hemos nacido »².

Bartrina voyait le monde à la façon de ces matérialistes un peu trop grossièrement décrits par Núñez de Arce, mais cela ne l'empêchait pas d'admettre une possible perte de la beauté dans le monde comme conséquence de la montée de la science. Il consacre un « Madrigal (?) futuro » à un amour de printemps, qu'il décrit en termes scientifiques :

« Juan, cabeza sin fósforo, con Juana
pasabea una mañana
(24 Reaumur, Viento N. E.,
Cielo con Cirrus) por un campo agreste.
Iban los dos mamíferos hablando,
cuando Juan se inclinó, con el deseo
de ofrecer a su amada, suspirando
un *Dyanthus Cariophyllus* de Linneo.
La hembra aceptó, y a su emoción nerviosa
en su cardias la diástole y la sístole
se hizo más presurosa,
los vasos capilares de las facies
también se dilataron y al punto las membranas de su cutis
sonrosado color transparentaron. »³

Pourtant, le poète reconnaît ailleurs le besoin toujours insatisfait d'aller au delà de la pure description scientifique si on veut trouver le sens profond des choses. Dans son poème « *De omne re scibili* »⁴, il chante la beauté suscitée par les avancées du savoir humain : « ¡ Y aún dirán de la ciencia que es prosaica ! / ¡ Hay nada, vive Dios, / bello como la fórmula algebraica / $C = \pi r^2$? » ; pour avouer à la fin : « Mas ¡ ay ! que cuando exclamo satisfecho : / ¡ todo, todo lo sé !... / siento aquí, en mi interior, dentro de mi pecho, / un algo... ¡ un no sé qué !... ». Bartrina semble être déçu par l'impossibilité de combler ce vide, qui va être son obsession au même titre que l'exaltation de la curiosité moderne ; cet *algo* insaisissable dont l'importance est justement mise en valeur par le titre du livre.

La malédiction du savoir scientifique est alors l'expulsion du paradis, un paradis constitué

1 Cf. « Contra Darwin », *ibidem*, p. 62-63.

2 Joaquín María Bartrina, *Algo*, *op. cit.*, p. 21.

3 *Ibidem*, p. 78.

4 *Ibidem*, p. 26.

apparemment par une foi innocente qui rendait la vie de l'homme moins angoissante. C'est le thème du poème intitulé très significativement « ¡ Ecce homo ! »¹, et qui commence par ces vers : « Hace ya veinte y cuatro años / que vivo solo conmigo, / y hace cuatro que deseo / divorciarme de mí mismo ». La cause de ce malaise est transparente :

Un día, día maldito,
un ansia de saber loca
hizo probar a mi espíritu
la por vedada incitante
fruta del árbol prohibido
del bien y del mal... ¡ La ciencia
me arrojó del paraíso !

Cruel, ella en microscopio
mis ojos ha convertido ;
la que otros ven agua pura,
llena de infusorio miro,
y donde hallan amor ellos,
sólo descubro egoísmo.

Les avancées scientifiques n'ont donc pas qu'une portée purement théorique, puisqu'elles découvrent dans l'homme des pulsions basement égoïstes – même là où on ne croyait voir auparavant que de l'altruisme. Elles viendraient confirmer ainsi ce que les moralistes français du XVII^e pensaient déjà : que l'homme (réduit aujourd'hui à un état animal, voire à un ensemble d'atomes qui interagissent avec d'autres dans ce qu'on considérait être un rapport social, mais qui n'est qu'une forme d'interaction de la matière) n'est pas du tout la créature si noble qu'il affirme être. Cet extrémisme est à l'origine du désarroi du poète. D'où la conclusion amère d'un autre poème, « ¡ Ojalá ! » : « Nunca el secreto maldito / de lo íntimo, de la esencia, / podrá arrancar nuestra ciencia / del seno del infinito. // Y en aislamiento profundo, / sin creer en nada ni en nadie, / la luz que mi mente irradie / me hará más oscuro el mundo »². Autrement dit, la science est vouée à l'échec dans ses plus grandes ambitions puisqu'elle ne pourra jamais achever la tâche qu'elle s'est fixée, les « secrets maudits de l'intime » restant toujours au-delà de sa portée ; mais, malheureusement, elle aura réussi à ôter à l'homme la consolation des certitudes pré-scientifiques qui permettaient de mieux supporter les malheurs, grâce à la candeur de l'ignorance. En restant à mi-chemin entre l'ignorance béate et le pur savoir total qui exhumerait tous les arcanes de la Création, la curiosité humaine aura joué le rôle du Diable, qui avait promis à Adam et Ève : « Vous serez comme des dieux » (Génèse 3, 5), pour n'obtenir à la fin que l'expulsion du Paradis. L'athée Bartrina fait appel ici à une métaphore d'origine biblique pour dire ce que le chrétien Núñez de Arce exprimait avec l'image païenne de Prométhée : la vantardise de l'homme moderne n'élève celui-ci

1 *Ibidem*, p. 40-42.

2 *Ibidem*, p. 57.

que pour le faire tomber de plus haut.

Un poète contemporain de Núñez de Arce et de Bartrina, Melchour de Palau, a accepté le défi de prouver que la science n'était pas forcément une entrave pour l'inspiration lyrique, ce qu'il fait dans son discours de remerciement lors de son élection la Real Academia Española, « La Ciencia como fuente de inspiración poética », et qu'il avait essayé d'appliquer dans son long poème « La poesía y la ciencia ». Le poète dresse d'abord l'inventaire des clichés qu'on a déjà étudiés : la hache qui coupe les arbres, la locomotive qui se fait entendre dans les forêts jadis peuplées par les êtres mythologiques, dont Pan (« ya del Dios Pan reemplaza al caramillo, / silbo estridente »¹), et la conclusion qui s'impose semble prévisible (c'est la Poésie elle-même qui parle) : « Nada vislumbro que a cantar me incite / en este siglo para mí en tinieblas ; / cuando la noche su negrura extiende / callan las aves »². Mais le poète change de ton : une Science allégorique empêche le suicide de cette Poésie non moins allégorique et propose une nouvelle poétique pour les temps modernes, dont voici un exemple éloquent : « En moldes nuevos / vaciar debes tus obras inmortales ; / con hilos del telégrafo reemplaza / las ya insonoras cuerdas del salterio »³. Contrairement à ce que feront plus tard les futuristes, il ne s'agit pas là de vanter l'excellence d'un avenir qui se présente comme une *opposition* au passé, mais comme une sorte de *dépassement* de ce dernier. Toutes les deux formes de beauté poétique (celle inspirée par le mystère et celle que la science suscite par ses trouvailles) seraient compatibles. Évidemment, elles ne paraissent pas si éloignées que cela, puisque Melchor de Palau se sert du même registre grandiloquent et pompeux dans sa composition que Núñez de Arce, sauf qu'il exprime des idées opposées. On voit donc que cette nouvelle poésie d'inspiration scientifique ne l'est que par ses thèmes, mais non par son style, qui reste lourdement attaché aux formes canoniques de la poésie didactique espagnole du XIX^e. C'est ce qui explique sans doute que cette tentative soit ratée – on ne peut le nier –, comme l'ont également été celles de Salvador Rueda, qui a essayé de faire quelque chose de très semblable dans des poèmes sur le microscope, les éléments chimiques ou les hôpitaux.

Revenons à Núñez de Arce et consorts. Le thème réitéré jusqu'à la nausée dans cette poésie est l'incertitude subie par l'homme moderne, déchiré entre la nécessité de trouver un sens existentiel d'un côté et un nouveau scepticisme scientifique de l'autre. Ce déchirement entre le désir de croire et l'impossibilité de le faire avec la sincérité du Moyen-âge (ou en tout cas avec la représentation qu'on se fait de cette période-là de l'histoire à la fin du XIX^e) est évident dans *Su único hijo* (1891), le deuxième roman de *Clarín*, dont le héros Bonis est un pauvre diable qui a du mal à concilier sa religiosité quotidienne avec les savoirs qui se répandent partout dans son temps :

1 *Auras, gritos y consejos, op. cit.*, p. 222.

2 *Ibidem*, p. 223.

3 *Ibidem*, p. 226.

Un día que oyó que los seis días del Génesis no eran días, sino épocas, aun en pura ortodoxia, sintió un gran consuelo, como si se le quitara un peso de encima, como si hubiera sido él quien hubiera inventado lo del mundo hecho en seis días. Pero quedaba lo del Arca con todas las especies de animales ; quedaba la torre de Babel ; quedaba el pecado, que pasaba de padres a hijos, y quedaba Josué parando el sol..., en vez de parar la tierra. No, no podía ser : él no podía coger su cruz, porque no era un *simple* como los de la Edad Media, sino un *simple ilustrado*, un simple de café, un simple moderno... ; Ah, pero lo que no le faltaba era el sincero anhelo de sacrificio, de abnegación y de caridad !... Hacer disparates para la mayor gloria... de lo que hubiese allá arriba, le parecía muy puesto en razón, algo como una música interior.¹

Le style ici n'est plus du tout le même que chez Núñez de Arce et ses imitateurs. L'impossibilité de préserver sa foi n'a pas le pathos tragique de leur poésie gesticulante, mais plutôt un ton farcesque qui fait de cette perte quelque chose de presque anodin.

Humiliés et offensés du progrès : Galdós et Pereda

Yo me figuro que aquella cabeza no está buena. Está tan enfrascada en su manía, que no hay quien la convenza de que todo eso de lo pastoril es pura invención de los poetas, y que en el mundo no han existido jamás Melampos, ni Lisenos, ni Dalmiros, ni Galateas. Pero ni por ésas ; ella, con la lectura de Meléndez y de Cadalso, se figura que todo aquello es verdad, y quiere ser pastora y hacer la misma vida que los personajes imaginarios que pintan los escritores. ¿ Pues qué cree usted ? Si ha tenido su padre que quemarle los libros, como hicieron con los de don Quijote... Es mucha niña aquella.

Benito Pérez Galdós, *El audaz*, 1871²

À la même période qui a suivi le « Sexennat révolutionnaire », mais dans une position nettement plus progressiste que Núñez de Arce, Benito Pérez Galdós a publié une série de romans à thèse qui portent ouvertement sur le progrès et les réactions qu'il suscite, parmi lesquels on pourrait citer *Doña Perfecta* (1876) et le déjà évoqué *Gloria*. Le premier ouvrage décrit une histoire d'amour qui finit tragiquement à cause du refus frontal de la mère de l'héroïne des propositions de mariage du héros avec sa fille, puisqu'il est trop libéral, trop attaché à l'esprit moderne. L'arrivée de celui-ci à la ville d'« Orbajosa » pourrait entraîner la fin de cette espèce d'Arcadie urbaine basée sur le respect des mœurs religieuses. La critique a toujours reconnu dans cette Orbajosa la ville de Tolède, « la ciudad histórica por excelencia » au dire de Bécquer³, la même ville que le jeune Zorrilla avait méprisé dans des vers qu'il regretterait dans ses Mémoires : « Tiene un templo sumido en una hondura, / dos puentes, y entre ruinas y blasones / un alcázar sentado en una altura / y un pueblo imbécil que vegeta al pie »⁴. La Orbajosa de Galdós n'est pas loin du Tolède de ce dernier, comme

1 Leopoldo Alas, *Clarín, Obras completas*, t. II, éd. Joan Oleza, Oviedo, Nobel, 2004, p. 300-301.

2 Benito Pérez Galdós, *Novelas contemporáneas*, t. I, éd. Domingo Ynduráin, Madrid, Biblioteca Castro/Turner, 1993, p. 711-712.

3 Gustavo Adolfo Bécquer, *Desde mi celda, op. cit.*, p. 174.

4 José Zorrilla, *Recuerdos del tiempo viejo*, Barcelone, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1996, p. 86.

on peut le voir dans l'apologie (qu'il faut lire par antiphrase) de ce personnage du roman :

Pocas localidades conocemos en que crezcan con más lozanía las plantas y arbustos de todas las virtudes, libres de la yerba maléfica de los vicios. Aquí todo es paz, mutuo respeto, humildad cristiana. La caridad se practica aquí como en los mejores tiempos evangélicos ; aquí no se conoce la envidia, aquí no se conocen las pasiones criminales ; y si oye usted hablar de ladrones y asesinos, tenga por seguro que no son hijos de esta noble tierra, o que pertenecen al número de los infelices pervertidos por las predicaciones demagógicas. Aquí verá usted el carácter nacional en toda su pureza, recto, hidalgo, incorruptible, puro, sencillo, patriarcal, hospitalario, generoso.... Por eso gusto tanto de vivir en esta pacífica soledad, lejos del laberinto de las ciudades, donde reinan ; ay ! la falsedad y el vicio.¹

Comme il arrive au héros de *El audaz* (1871), le refus par le peuple de Tolède des idées modernes (dans *El audaz*, la ville est évoquée par son vrai nom), que ce soit la laïcité ou le libéralisme en général, mènera à la destruction du héros, qui n'a pas su mesurer la capacité de réponse des réfractaires à la nouveauté. Bien entendu, Galdós montre ce conflit – parfois d'une manière trop manichéenne – en soulignant la vertu de ses héros par contraste avec l'hypocrisie et la bigoterie de ces cœurs simples qui s'avèrent à la fin très tordus lorsqu'il s'agit d'entraver l'avancée du libéralisme ou en général de tout ce qui pourrait paraître innovateur.

On a souvent indiqué l'influence de Cervantès sur Galdós, qui est explicite tout au long de l'œuvre du romancier canarien. Mais c'est un aspect profond du cervantisme de Galdós qui doit attirer ici notre attention. En effet, le lien le plus étroit avec l'auteur du *Quichotte* se trouve dans un conflit qui parcourt tous les romans de Galdós, à savoir la divergence entre le très riche monde intérieur de ses héros (leurs pensées, leurs désirs, voire leurs illusions ou leurs délires) et la réalité qui les entoure, et toutes les conclusions différentes sur lesquelles débouche cette opposition². *Gloria*, encore un roman à thèse, en est un exemple clair : l'arrivée accidentale au village de Ficóbriga (suite à un naufrage) du personnage doublement étranger de Morton – puisque l'anglais et juif – va déclencher une réaction formidable de la famille de Lantigua (nom au sens transparent) lorsqu'il voudra épouser la fille qu'il avait séduite lors de son séjour à Ficóbriga (dont le nom aux échos latins ne peut mieux évoquer l'ancienneté). Morton a beau être vertueux, honnête et sincèrement amoureux de Gloria : les parents de celle-ci feront de leur mieux pour empêcher le mariage, même si Morton et Gloria ont déjà fait un fils naturel. Les Lantiguas sont des ennemis acharnés du progrès : pour le père, dit le narrateur, « las decantadas leyes del humano progreso conducen a Nabucodonosor. Antes muriera Lantigua que ceder en esto. Y en realidad, ¿ cómo había de ceder ? Los que han reducido todas sus ideas a esta fórmula abrumadora o Barrabás o Jesús, necesitan dejarse llevar hasta las últimas extremidades, porque la menor flaqueza equivale en ellos a

1 Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, éd. Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra, 2017, p. 279.

2 Nous avons essayé d'esquisser cette idée lors de notre communication « La “doble verdad” en la obra de Galdós », lors du XVIII Forum for Iberian Studies : Fictitious Realities, Real Fictions, tenu à Oxford le 20-21 juin 2018.

pasarse a Barrabás »¹.

Il est digne de remarquer que le discours anti-progressiste tenu par les parents de Gloria s'appuie sur un dogme immuable, résumé à peu près dans cette jérémiade de son frère : « ¿ No habéis conocido que entre nosotros cunde desparramada la herejía ? ¿ No veis que hasta los más fuertes han caído ? ¿ No veis que el racionalismo y el ateísmo han robado muchas almas al seno de Dios ? ¿ No veis que disminuye cada día el número de los fervorosos católicos y aumenta el de los indiferentes ? »² Face à cette déclamation, il ne reste à Morton qu'une petite certitude, qui ne le sert pas dans sa bataille pour obtenir le permis de se marier avec Gloria, mais qui lui donne toutefois des forces pour le combat : « de los inmensos progresos industriales, del lujo, del colosal aumento de las riquezas, del refinamiento material, ustedes no tienen más que el olor. España, por lo que veo, no puede vivir sino metiéndose dentro del fanal de su catolicismo para que nada la toque ni contamine, para que ni los átomos siguiera de lo exterior llegue hasta ella »³. Car, en fin de compte, le discours décliniste des réactionnaires est démesuré dans sa rigueur par rapport à la menace réellement existante pour la foi catholique. L'Espagne, toujours selon Morton, n'a pas encore vraiment connu l'influence des nouvelles idées et des nouvelles mœurs, et on peut légitimement imaginer que l'arrivée inéluctable de la société moderne finira par faire tomber les dernières murailles du Jéricho ultramontain. C'est la conclusion, assez nette, du roman, qui esquisse à la fin de l'histoire le destin de Jesús (encore un nom éloquent), le fils de Morton et de Gloria, né d'un amour noble. Le narrateur s'adresse rhétoriquement à cet enfant :

¿ no debemos aspirar a que sea verdad en lo posible lo que soñaron la enamorada de Ficóbriga y el loco de Londres ? Tú, precioso y activo niño Jesús, estás llamado sin duda a intentarlo ; tú, que naciste del conflicto y eres la personificación más hermosa de la humanidad emancipada de los antagonismos religiosos por virtud del amor ; tú, que en una sola persona llevas sangre de enemigas razas, y eres el símbolo en que se han fundido dos conciencias, harás sin duda algo grande.⁴

Publié juste après *Gloria*, le roman *Marianela* (1878) aborde aussi la question du rôle de la foi dans le monde moderne, mais d'un point de vue plus original. Il ne s'agit pas ici de la possibilité de l'ouverture à la laïcité dans l'Espagne de la Restauration alphon sine (qui vit une sorte de « recatholisation » suite aux mesures de l'État en faveur de l'Église, comme on le verra plus tard), mais de la montée de la pensée scientifique et de ses conséquences sur une certaine mentalité prémoderne. Roman à thèse comme d'autres que Galdós a écrits à la même période, *Marianela* est plus ambiguë, et elle permet des interprétations différentes, dont la nôtre n'est pas moins légitime. Le roman raconte l'histoire de Nela (*Marianela*), une fille laide et ignorante mais très gentille qui est

1 Benito Pérez Galdós, *Gloria*, *op. cit.*, p. 184.

2 *Ibidem*, p. 350.

3 *Ibidem*, p. 288.

4 *Ibidem*, p. 622.

amoureuse de Pablo Penáguilas, jeune homme aveugle depuis sa naissance et issu d'une famille aisée. L'arrivée du docteur Teodoro Golfín change drastiquement le monde de Nela et de Pablo en rendant la vision à ce dernier suite à une opération réussie, rendue possible grâce aux avancées de la science médicale. L'idylle (resté platonique) entre Nela et Pablo arrive abruptement à terme lorsque Pablo découvre que sa Nela n'est pas exactement une sirène. Il tombe alors amoureux de Florentina, qui vient de s'installer dans le village de Aldeacorba, entraînant ainsi la chute de Nela dans une maladie mélancolique qui la tuera très peu de temps après.

Nela avait vécu jusqu'à la guérison de Pablo dans une réalité privée, ce qui est typique des personnages galdosiens, comme on vient de le dire. En tant que *lazarillo* de Pablo, elle a pu devenir le démiurge du monde que son ami aveugle ne pouvait voir de ses propres yeux, puisqu'elle lui faisait « voir » par ses descriptions imagées et plutôt fantastiques. Il s'agit d'un monde doué d'une espèce d'animisme spontané issu de l'imagination prémoderne de la petite Nela, mais on sait aussi que la campagne réelle dans laquelle elle vit n'est pas une Arcadie de bonheur, parce que le narrateur lui-même nous montre la vérité très peu bucolique qui se cache derrière :

Se ha declamado mucho contra el positivismo de las ciudades, plaga que, entre las galas y el esplendor de la cultura, corroe los cimientos morales de la sociedad ; pero hay una plaga más terrible, y es el positivismo de las aldeas, que petrifica millones de seres, matando en ellos toda ambición noble y encerrándolos en el círculo de una existencia mecánica, brutal y tenebrosa. Hay en nuestras sociedades enemigos muy espantosos ; a saber : la especulación, el agio, la metalización del hombre culto, el negocio ; pero sobre éstos descuella el monstruo que, a la callada, destroza más que ninguno : la codicia del aldeano. [...] La ignorancia, la rusticidad, la miseria en el vivir completan esta abominable pieza quitándole todos los medios de disimular su descarnado interior. Contando por los dedos es capaz de reducir a números todo el orden moral, la conciencia y el alma toda.¹

Cette véritable inversion du *beatus ille* classique s'oppose également à la vision que Nela porte sur son environnement. Par exemple, lorsqu'elle rencontre le docteur Golfín, elle lui explique ainsi la façon dont elle décrit le monde des sens à son ami aveugle : « Él me pregunta cómo es una estrella, y yo se la pinto de tal modo hablando, que para él es lo mismo que si la viera. Yo le explico cómo son las yerbas y las nubes, el cielo, el agua. Y los relámpagos, las veletas, las mariposas, el humo, los caracoles, el cuerpo y la cara de las personas y de los animales. Yo le digo lo que es feo y lo que es bonito, y así se va enterando de todo »².

L'univers pastoral de Nela n'existe donc que dans les propos qu'elle tient pour son ami Pablo. Outre la cupidité de certains paysans, incarnée par les personnages de la Señana et du « señor Centeno », on trouve aussi un aspect de la vie à Aldeacorba qui n'a rien à voir avec l'édification bucolique. En effet, une partie de la richesse du pays découle du travail dans les mines dans des

1 Benito Pérez Galdós, *Marianela*, éd. Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 2007, p. 99-100.

2 *Ibidem*, p. 91.

conditions très dures :

Los mineros derrumbaban aquí, horadaban allá, cavaban más lejos, rasguñaban en otra parte, rompían la roca cretácea, desbarataban las graciosas láminas de pizarra psammita y esquistosa, despreciaban la caliza arcillosa, apartaban la limonita y el oligisto, destrozaban la preciosa dolomita, revolviendo incesantemente hasta dar con el silicato de zinc, esa plata de Europa que, [no por]¹ ser la materia de que se hacen las cacerolas, deja de ser grandiosa fuente de bienestar y civilización. Sobre ella ha alzado Bélgica el estandarte de su grandeza moral y política. ¡ Oh ! La hojadelata tiene también su epopeya.²

Ce passage est remarquable pour plusieurs raisons. D'abord, parce qu'il décrit d'une façon dépassionnée le travail des mineurs, énumérant très simplement les éléments qu'ils doivent émettre afin de trouver le silicate de zinc. En même temps, il ironise sur la richesse – non seulement économique, mais aussi « morale et politique » – qui se fonde sur quelque chose de si prosaïque que le fer-blanc, matériel imprescindible pour les outils de cuisine de tout un chacun. Enfin, il exalte très pragmatiquement la Belgique, dont l'industrie constitue pour le narrateur un modèle pour l'Espagne. (Ironiquement, l'année de la parution de *Marianela*, 1878, est aussi celle du commencement de la conquête coloniale du Congo par la Belgique, qui n'allait avoir rien d'exemplaire ni moralement ni politiquement. Il n'y a donc pas ici qu'une forme de cécité en ce qui concerne le monde réel.)

La destruction du monde illusoire de Nela est provoquée par l'intervention du docteur Golfín. Ce dernier a sa propre idée sur ce que le progrès doit être, et qu'il explique ainsi à l'héroïne du roman : « me ha recreado mucho la Historia, que es un cuento verdadero de todo lo que los hombres han hecho antes de ahora, resultando, hija mía, que siempre han hecho las mismas tonterías, aunque no han cesado de mejorarse, acercándose todo lo posible, mas sin llegar nunca, a las perfecciones que sólo posee Dios »³. Malgré la contradiction que constitue cette prétendue amélioration qui a lieu en dépit des bêtises que les hommes ne cessent de faire, on reconnaît des traces du rêve prométhéen dont parlait Núñez de Arce, cette volonté de se rapprocher de Dieu, même si le docteur Golfín, moins radical que les fantasmes sataniques du poète, est conscient de l'impossibilité de ce rêve, qu'il trouverait sans doute sacrilège. C'est pourquoi il ne se fait pas trop d'espérer quant au résultat de l'opération qu'il effectue sur les yeux de Pablo. En attendant le rétablissement du garçon, le narrateur décrit ainsi l'état d'esprit du docteur : « no daba esperanza ni la quitaba. La Ciencia había hecho todo lo que sabía. Era un simulacro de creación, como otros muchos que son gloria y orgullo del siglo XIX. En presencia de tanta audacia, la Naturaleza, que no permite sean sorprendidos sus secretos, continuaba muda y reservada »⁴. Mais finalement, l'intervention médicale sera un succès ;

1 Nous corrigeons ici l'erreur de l'édition de Francisco Caudet, qui transcrit à tort « por no ser ».

2 *Ibidem*, p. 106.

3 *Ibidem*, p. 121.

4 *Ibidem*, p. 187.

et ce succès donnera lieu à l'écroulement des fantaisies de Nela, non seulement concernant son amour silencieux pour Pablo, mais aussi de tout ce qui constituait sa vie, construite entièrement en marge du sens de l'Histoire. Nela, l'être sauvage et naturel, ne peut plus continuer d'exister dans un univers qui l'a exclue suite au triomphe de la Science (on respecte la majuscule de Galdós), cette science qui guérit Pablo pour le désabuser entièrement à son égard. Et Golfín déplore ces « dégâts collatéraux » (si on ose le dire) de son œuvre, qui est aussi une métaphore des conséquences de la science positive pour ceux qui vivent dans un monde à peu près mythique :

¡ Infeliz !, has nacido en medio de una sociedad cristiana, y ni siquiera eres cristiana ; vive tu alma en aquel estado de naturalismo poético, sí, ésa es la palabra, y te la digo aunque no la entiendas... ; en aquel estado en que vivieron pueblos de que apenas queda memoria. Los sentidos y las pasiones te gobiernan, y la forma es uno de tus dioses más queridos. Para ti han pasado en vano diez y ocho siglos, consagrados a enaltecer el espíritu. Y esta egoísta sociedad que ha permitido tal abandono, ¿ qué nombre merece ?¹

Golfín sait que, pour Nela, il n'y a pas de possibilité de revenir en arrière ou de rester en marge du progrès. Conscient du malheur provoqué en elle par le choc du monde moderne, il lui propose une solution qui n'est, à la fin, qu'un vœu pieux : « Pero todo lo sabrás ; tú serás otra ; dejarás de ser la Nela, yo te lo prometo, para ser una señorita de mérito, una mujer de bien »². Projet inutile, comme on le sait, puisque la fin des illusions est trop brutale pour Nela, qui meurt peu après, incapable de s'adapter au monde empirique des faits nus que le XIX^e siècle a imposé.

À ce stade, il est inévitable de parler de Pereda en ce qui concerne le refus du matérialisme et de l'athéisme modernes. C'est précisément en réaction au *Gloria* de Galdós qu'il a écrit son roman *De tal palo tal astilla* (1880). Selon Joaquín Casalduero, en lisant *Gloria*, Pereda « se enfurece. [...] Creyéndola incrédula e impía, sin percatarse del nuevo espíritu que la anima y que le era completamente ajeno », le romancier « se lanza a escribir en contra de *Gloria* y sale *De tal palo tal astilla* »³. Comme dans *Gloria*, c'est l'histoire tragique d'un amour – entre Águeda et Fernando – rendu impossible par l'opposition au mariage des parents de la fille, à cause de la mécréance du garçon. Ce dernier (et c'est de cela que parle le titre du roman) a hérité des idées matérialistes de son père, le docteur Peñarrubia, qui exerce son métier à Valdecines, et dont la pensée est résumée ainsi par le narrateur : « debo decir que no era Peñarrubia de los más llevados del aura popular a todo trance. Gustábale como a cualquiera ; pero la quería merecida ; y por merecerla, recorría y arañaba hasta los sótanos de la ciencia heterodoxa, por cuyas lobregueces llegó al extremo de sostener, a las barbas del Claustro, congregado para ceñirle la amarilla borla, que *el pensamiento y*

1 *Ibidem*, p. 213-214.

2 *Ibidem*, p. 214.

3 Joaquín Casalduero, « Introducción », dans José María de Pereda, *De tal palo tal astilla*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 27.

la voluntad son funciones cerebrales [...] »¹.

Pourtant, l'athéisme du docteur se heurte à un obstacle intellectuel, puisqu'il n'ignorait pas « que había algo que no se dejaba vencer de sus armas, ni pactaba alianzas con lo fundamental de sus teorías ; algo cuya vulgaridad misma hacía más irritante la resistencia. Este algo era el *buen sentido* »², qui se moque de la radicalité des conclusions du savant, pour lui rappeler que la science n'arrive pas à dévoiler le secret de l'existence. Le savoir moderne se trouve ainsi dans une impasse, que le docteur tente de résoudre en octroyant à la matière ce qu'il vient d'ôter au bon dieu : « No concibo al autor de las maravillas del universo, aunque las palpo y soy yo mismo una de ellas ; pues le [sic] niego. Me repugna declarar que existe un Creador con poder tan asombroso ; pues otorgo ese poder y esa sabiduría a la materia vil, al átomo imponderable »³.

Si Fernando, le fils du docteur Peñarrubia, a été éduqué dans la même « foi matérialiste », en suivant également des études scientifiques, Águeda, elle, a pris un parcours opposé. Comme on pouvait s'y attendre chez Pereda, la fille a appris les bonnes vertus dans son terroir, et pendant quelques rares voyages en ville « convencióse la perspicaz educanda de que *dice* mucho menos la ciudad con sus estruendos, que la agreste naturaleza con su meditabunda tranquilidad »⁴. Les « estruendos » de la ville face à la « meditabunda tranquilidad » : c'est-à-dire le « mundanal ruido » contre l'« almo reposo » dont parlait Fray Luis. Un tel manichéisme atténue la conclusion surprenante du roman : lorsque Fernando se suicide, incapable de croire en Dieu – malgré ses efforts – afin d'obtenir l'accord pour se marier (puisque telle était l'exigence des parents de la fille pour accepter l'union), le père d'Águeda explique à cette dernière que cela n'a rien de étonnant, et que c'était la conséquence prévisible de l'athéisme de son prétendant :

Bien considerado este suceso, era de esperarse más tarde o más temprano... y, francamente, preferible es que haya ocurrido ahora... Digo que era de esperar, porque donde no hay temor de Dios, no caben obras más cuerdas ; y bien sabes tú cómo anda la religión en esa casta. [...] Y eso tenía que suceder por la fuerza misma de las cosas. *De tal palo, tal astilla*. De un tibio y descuidado en materia de fe nace un volteriano como el doctor Peñarrubia ; de un volteriano, un ateo que pierde los estribos al menor contratiempo, y se vuelve loco, o se quita la vida, que tanto monta... Y en su lógica obran muy racionalmente : muerto el perro, se acabó la rabia... pues mato al perro. [...] ¡ Admirable raza para regenerar el viejo mundo ! ¡ Admirable seso el de los hombres que se desviven por echar hacia ese abismo las corrientes de las ideas !⁵

La cruauté de ce catholique, qui trouve tout à fait rationnel que le fils athée d'un voltairien se suicide lorsque son désir d'épouser la femme qu'il aime se voit frustré, fait ici l'effet d'une satire involontaire de son propre discours. Pereda, qui a voulu écrire un roman à thèse tout aussi

1 José María de Pereda, *ibidem*, p. 83.

2 *Ibidem*.

3 *Ibidem*, p. 84.

4 *Ibidem*, p. 115.

5 *Ibidem*, p. 316-317.

transparent – voire plus – que le *Gloria* de Galdós, montre un milieu tellement réactionnaire qu'il tombe dans l'inhumanité envers ceux qui restent hors de la foi. L'auteur a beau parodier une certaine figure de bigot hypocrite à travers le personnage de Sotero (sorte de Tartuffe usurier qui aspire aussi au mariage avec Águeda, et puni également par une mort tragique), ce que le lecteur contemporain retient de la lecture de *De tal palo tal astilla* est avant tout la formidable intransigence des ennemis des « idées modernes ».

On l'a déjà dit, l'Espagne de la Restauration vit une période de résurrection de la foi catholique (plus ou moins promue par les pouvoirs publics), ou en tout cas de ses formes les plus extérieures :

La Iglesia católica, después del bache anterior, había emprendido una reconquista en toda regla del espacio público en la que representaban un papel protagonista las congregaciones. [...] A ello habían contribuido tanto la permisividad de los gobiernos monárquicos como los generosos donativos de burgueses y aristócratas que financiaban las nuevas fundaciones.

Guiada por el temor a perder terreno ante la secularización en alza, la Iglesia promovió un catolicismo activo y militante, que animaba a la práctica frecuente y al compromiso con la causa. Sus manifestaciones incluían el fomento de las devociones a la Virgen o al Sagrado Corazón de Jesús [...]. Todo ello se añadía a un continuo rosario de misiones dedicadas a recristianizar España, de congresos, procesiones, jubileos y peregrinaciones nacionales e internacionales.¹

Cela explique sans doute le recul de ce thème dans la littérature du tournant du siècle, avec des exceptions majeures, comme celle de Miguel de Unamuno.

Unamuno et la résistance riffaine à la modernité

La ciencia construye, es cierto,
mas no edifica un hogar;
ha construído una fábrica
para el bien y para el mal.

El hogar quiere raíces
que se puedan transplantar
luego del suelo y que al cielo
llegue su copa a elevar.

Y no es con cemento armado
que se pueda edificar
un hogar que eche raíces
en la patria celestial.

Miguel de Unamuno, 17 mars 1926²

Dans la ligne de ceux qui, comme Campoamor ou Bartrina (ou Larra avant eux), trouvaient que la raison analytique constituait une menace pour la poésie, le philosophe de Bilbao citait, dans sa « Presentación » du livre *Teresa* (1924), l'essayiste Josiah Royce, dont il traduisait ainsi un passage de l'article « Pessimism and Modern Thought » (paru en 1881) :

1 Ramón Villares et Javier Moreno Luzón, *Historia de España*, t. VII, Barcelone, Crítica, 2009, p. 316-317.

2 Miguel de Unamuno, *Obras completas*, t. VI, éd Manuel García Blanco, Madrid, Escélicer, 1969, p. 962.

Las escuelas de poesía que expresaron el espíritu de la edad estaban cargadas con algo que resultó fatal a varios talentos realmente prometedores, y este algo era la tendencia a la reflexión. Tener una emoción es una cosa ; contarla es otra muy diferente ; pero contarla mientras estás especulando acerca de su significación filosófica es la más triste de todas las tareas impuestas por los envidiosos dioses. Pero a semejante tarea están condenados más de la mitad de nuestros mejores poetas modernos. No pueden tener la pura emoción, o, si pueden tenerla, no pueden cantarla pura y simplemente. El demonio de la reflexión está susurrando de continuo al oído del cantor : « ¿ Para qué todo esto ? ¿ De dónde viene ? ¿ Qué tiene que hacer con la última naturaleza de las cosas ? ¿ Qué alcance tiene en la conducta de la vida ? »¹

La « réflexion » joue ici le même rôle que le doute chez Núñez de Arce : elle anéantit le frémisson nécessaire au poète pour mener à bien sa tâche. Comme on pouvait s'y attendre, Unamuno tente ensuite de trouver la contradiction du passage qu'il vient de citer, en se demandant si la spéculation philosophique n'est pas quelque chose d'innée à la création poétique. Pour lui, la poésie doit faire appel en même temps à la réflexion et à l'émotion, qui ne s'excluent pas mutuellement.

Pourtant, Unamuno n'a pas toujours été si bienveillant envers le pouvoir potentiellement nuisible et stérilisant de la raison, non seulement pour la poésie mais pour la vie spirituelle tout court. Les événements de la « Semaine tragique » de juillet de 1909 à Barcelone, suite aux mobilisations contre l'embarquement de troupes pour le Maroc, lui ont inspiré l'un de ses poèmes les plus originaux, la « Salutación a los rifeños ». Resté inédit, mais daté du mois d'août de la même année, le texte s'adresse rhétoriquement aux Riffains qui lancent leurs premiers attaques contre les intérêts miniers espagnols dans les montagnes marocaines. Le poète fait des « moros » qui se battent contre l'administration espagnole un modèle de refus de l'« Europa verde, grasienta, muelle / de avaricia y de lujo ; / esta tierra de celtas, / de arianos petulantes, presuntuosos, / con la ciencia y el oro siempre a vueltas »². Le combat des Riffains semble être perdu d'avance : « Europa os domará con las patrañas / a que llama cultura, / con su grasa verdura / que cela riego de encubiertos lloros, / [...] / ¡ ay, pobres moros !, ¡ ay, pobres, vuestra suerte ! »³. L'arrivée de la modernité occidentale sera la fin des « aduares », mais surtout le débarquement « de palabras sonoras, / y con ellas, de dudas y de males » ; c'est-à-dire du doute qui, comme l'art moderne, « nada vale / contra la muerte ». Car la foi des Européens est « una fe que se muere en un Dios muerto, / un Dios ateo, / un Dios de las ideas, Dios incierto ». L'Unamuno qui écrit ce poème est celui qui rédigera peu après les essais *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* (paru finalement entre 1912 et 1913), c'est-à-dire le philosophe qui prône une foi s'appuyant non pas sur les aspects formels de la religion mais sur une conception de la vie en tant que « combat ». On est encore très loin du héros de *San Manuel Bueno, mártir* (1930) qui prêche une foi pour le troupeau : « Sí, ya sé

1 *Ibidem*, p. 571.

2 *Ibidem*, p. 851.

3 *Ibidem*, p. 852.

que uno de esos caudillos de la que llaman la revolución social ha dicho que la religión es el opio del pueblo. Opio... Opio... Opio, sí. Démosle opio, y que duerma y que sueñe »¹. L'Unamuno de la « Salutación a los rifeños » pense plutôt à une lutte héroïque contre un monde moderne rempli d'idées molles : « Lucháis sin esperanza de rescate / contra cristianos / y no por la victoria, / por la victoria no, ni por la gloria, / ¡ lucháis por el combate ! »². La lutte contre la modernisation apportée par les Espagnols devient donc un combat à la fois contre l'oppression (« ¡ y luego domeñados / cantaréis libertad mirando al cielo... ! ») et contre la perte de la foi. En effet, au delà des différences qui séparent Unamuno de ces musulmans marocains, ils partagent le même désir de résistance à la mécréance : « Es nuestra fe una misma, / fe en la vida inmortal de la conciencia, / esta fe que agoniza / bajo la pesadumbre de la ciencia / entre esos pueblos de avaricia y lujo ; / ciencia menguada que es sólo ceniza / del eterno saber »³. Il s'agit donc d'une lutte pour sauver le vrai savoir, celui de la croyance en Dieu et en une vie après la mort. Face à cela, les promesses de l'Europe sont vides, malgré leurs exploits prométhéens :

¿ Qué quieren de vosotros esos hombres
cosmopolitas ?
¿ los del becerro de oro,
que llevan prisionero
dentro el tesoro,
su corazón ?
¿ Qué es eso a que dan mil sonoros nombres
de civilización ?
Avaricia, avaricia de dinero,
de placer, de esperanza,
avaricia de vida,
¡ y hasta de Dios !
¿ Por qué van a robaros la pobreza ?
¿ por qué civilizaros
contra naturaleza ?
¡ Luchad, luchad, hermanos, por el alma
sin esperar la palma
de la humana justicia !
¡ luchad contra la hipócrita avaricia
de esos que hacen de Cristo monopolio
y hasta alcahuetería,
y la cruz por bandera
—con la cruz se protege mercancía—
caminar al espolio
de lo que aún queda al hombre de divino,
esto es de humano eterno,
de aquel hondón pristino
que hace lo más interno de lo interno.⁴

1 Miguel de Unamuno, *Obras completas*, t. II, éd. Manuel García Blanco, Madrid, Escélicer, p. 1.146.

2 Miguel de Unamuno, *Obras completas*, t. VI, *op. cit.*, p. 851.

3 *Ibidem*, p. 855.

4 *Ibidem*, p. 854.

Ironiquement, le discours du chrétien Unamuno rejoint le matérialiste et athée Diderot, qui parlait ainsi dans ses *Contributions à l'« Histoire des deux Indes »* :

Vous être fiers de vos lumières : mais à quoi vous servent-elles ? de quelle utilité seraient-elles à l'Hottentot ? Est-il donc si important de savoir parler de la vertu sans la pratiquer ? Quelle obligation vous aura le sauvage lorsque vous lui aurez porté des arts sans lesquels il est satisfait, des industries qui ne feraient que multiplier ses besoins et ses travaux, des lois dont il ne peut se promettre plus de sécurité que vous n'en avez ?

[...]

Fuyez, malheureux Hottentots, fuyez ! [...]. Ou si vous vous en sentez le courage, prenez vos haches, tendez vos arcs, faites pleuvoir sur ces étrangers vos flèches empoisonnées. Puisse-t-il n'en rester aucun pour porter à leurs citoyens la nouvelle de leur désastre !

Mais hélas ! vous êtes sans défiance, et vous ne les connaissez pas. Ils ont la douceur peinte sur leurs visages. Leur maintien promet une affabilité qui vous en imposera. La vérité semble habiter sur leurs lèvres. En vous abordant, ils s'inclineront. Ils auront une main placée sur la poitrine. Ils tourneront l'autre vers le ciel, ou vous la présenteront avec amitié. Leur geste sera celui de la bienfaisance ; leur regard celui de l'humanité ; mais la cruauté, mais la trahison sont au fond de leur cœur. Ils disperseront vos cabanes [...].¹

Une différence importante sépare toutefois les paroles de Diderot et de celles d'Unamuno. Si le premier sait qu'il ne peut s'adresser aux Hottentots – incapables d'avoir accès à son discours – mais aux Européens qui vont le lire (« Et vous, cruels Européens, ne vous irritez pas de ma harangue. Ni l'Hottentot, ni l'habitant des contrées qui vous restent à dévaster ne l'entendront. Si mon discours vous offense, c'est que vous n'êtes pas plus humains que vos prédécesseurs ; c'est que vous voyez dans la haine que je leur ai vouée celle que j'ai pour vous »²), Unamuno parle à ses compatriotes Basques, dans ces strophes initiales du poème où s'entremêlent Basques et Riffains : « ¿ Somos moros en brumas ? / ¿ rifeños desterrados ? / ¿ las hoy secas espumas / de una algara del mar en su reflujo ? »³. On ne peut lire ces vers que comme une élégie pour le sentiment religieux, interprété à la manière d'un combat sans fin avec l'angoisse du néant. La lutte des Riffains contre la colonisation européenne n'a pas lieu que dans le domaine des armes, puisqu'elle est aussi une résistance donquichottesque à la perte de la foi, menacée par l'esprit de rationalité à outrance.

« Le grand dieu Pan est mort » : la fin du paganisme dans le monde moderne

Hoy sólo la Verdad, como en un trono,
sobre el mundo se sienta,
y en sus fulgores nuestras ansias mueren
cual mariposas que en la luz se queman.

Francisco Villaespesa, « Báquica », *Intimidaciones (1893-1897)*, 1898⁴

Cette spiritualité défendue par des poètes, romanciers et philosophes n'est pas que celle du christianisme. Le héros éponyme du roman *Morsamor* (1899) de Juan Valera (écrit en plein montée

1 Denis Diderot, *Œuvres*, t. III., éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 679-680.

2 *Ibidem*, p. 680.

3 Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 851.

4 Francisco Villaespesa, *Poesías completas*, vol. I, éd. Federico de Mendizábal, Madrid, Aguilar, 1954, p. 35.

héroïque du modernisme ibéro-américain), étranger à la foi catholique après avoir accepté le matérialisme de son temps et cherché le sens de l'existence dans d'autres religions païennes, reconnaît que la science a fait disparaître « los genios, los dioses, y los poderes e inteligencias sobrenaturales que sucesivamente su fe había creado »¹. L'univers n'a plus de charme, et ni la vieille religion perdue ni les croyances étrangères qu'il retrouve pendant ses voyages ne peuvent lui donner ce qui lui manque : « Así se atormentaba Morsamor con cavilaciones nacidas de vanidad atrabiliaria en que muchos después de él han caído y caen. Han creído que llevaban en una mano la férula del progreso y la antorcha de la razón en la otra, y que iban arrollando con ellas cuantas creencias y poesía se les paraban por delante, despejando el mundo de visiones y de fantasmas para que sólo quedase en él la realidad monda y escueta »².

Comme l'avaient fait les romantiques, certains poètes modernistes vont déplorer le recul d'un monde merveilleux mais cohérent qui disparaît sous la poussée de la science et de la technologie, et beaucoup d'eux feront de la « mort du grand Dieu Pan » le symbole de ce déclin du magique. Rubén Darío, ici comme dans d'autres domaines, a été le précurseur, en appelant « panidas » les poètes du nouveau courant poétique. Il se demandait dans l'« Epístola » qui clôt son livre *El canto errante* (1907) : « ¿ dónde está aquel templo de mármol, y la gruta / donde mordí aquel seno dulce como una fruta ? / ¿ Dónde los hombres ágiles que las piedras redondas / recogían para los cueros de sus hondas ?... // Calma, calma. Esto es mucha poesía, señora. / Ahora hay comerciantes muy modernos. Ahora mandan barcos prosaicos la dorada Valencia, Marsella, Barcelona y Génova. La ciencia / comercial es hoy fuerte y lo acapara todo »³.

Si Darío ne nie pas la puissance du progrès, qui s'impose partout, il refuse de reconnaître la mort de la poésie, comme il le dit dans les « Dilucidaciones » qui ouvrent le livre déjà cité, en répétant les mêmes arguments que Bécquer :

Otros poderosos de la tierra, príncipes, políticos, millonarios, manifiestan una plausible deferencia por el dios cuyo arco es de plata, y por sus sacerdotes o representantes en una tierra cada día más vibrante de automóviles... y de bombas. Hay quienes, equivocados, juzgan en decadencia la consoladora vocación de soñar. [...] La forma poética, es decir, la de la rosada rosa, la de la cola del pavo real, la de los lindos ojos y frescos labios de las sabrosas mozas, no desaparece bajo la gracia del sol.⁴

Pan n'étant pas le dieu de la poésie (Apollon), mais des instincts déchaînés, les *panidas* restent donc hommes parce qu'ils ressentent des passions. Parmi les sectateurs de Darío, c'est sans doute Francisco Villaespesa qui a poussé le plus loin la plainte face au monde désincarné par la

1 Juan Valera, *Morsamor*, éd. Juan Bautista Avallé-Arce, Barcelone, Labor, 1970, p. 308.

2 *Ibidem*, p. 309-310.

3 Rubén Darío, *Obras completas*, t. I, éd. Julio Ortega, Barcelone, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2007. p. 383.

4 *Ibidem*, p. 317.

science moderne. Villaespesa fait une déclaration de principes dans un autoportrait assez connu, « Ego sum » (1909), où il avoue sans pudeur :

Nací para altos fines, pero ahogó mi grandeza
la prosa cotidiana del tiempo en que he vivido.
Yo pude ser un águila rampante de fiereza
y sólo soy un pájaro noctámbulo sin nido.

Mi sueño de belleza se asfixia en este ambiente ;
contra tantas miserias luchar intento en vano.
Triste y solo en el mundo mi corazón se siente.
¿ He nacido muy tarde o llegué muy temprano ?¹

Le poète se voyait sans doute destiné à des tâches plus élevées que celles que son temps, trop prosaïque, ne le permettait, car l'Espagne des guerriers et des mystiques n'existant plus (et on peut se demander si elle a vraiment existé un jour) ; il ne peut donc que prendre la lyre pour chanter ce gaspillage de talent.

Dès la fin du XIX^e, il exprime son deuil pour une beauté menacée par la science. Dans son poème « Báquica », publié d'abord dans *Intimidades* (1893), on trouve des échos de la plainte de Núñez de Arce : la Vérité – encore un nom pour désigner la raison, ou la réflexion, ou la science, etc. – rend le monde transparent, mais aussi plus aride : « De mitos despojó las religiones ; / de Dios, los templos, y en las aras viejas, / sólo como antigualla de museo, / Cristo clavado en el madero queda »². Une fois perdue la consolation de la religion, il ne reste que l'oubli de soi par l'intermédiaire du vin, comme le recommande Bacchus, pour faire face au malheur :

Los que sentís las náuseas del hastío,
los que dejasteis en la abrupta senda
ensueños e ilusiones, cual corderos
que entre las zarzas sus vellones dejan ;
almas por la desgracia combatidas ,
filósofos sin fe, tristes poetas,
cantores del dolor que en débil cuerpo
arrastráis, como un fardo, el alma muerta,
¡ bebed, porque es el vino la alegría !...
¡ La única religión que hay en la Tierra !

Le Dieu rigoriste des chrétiens, comme l'était celui de Núñez de Arce, ne s'adaptait pas bien à l'imaginaire des modernistes et des décadents. Villaespesa préfère consacrer plus tard une série de poèmes au grand dieu Pan (figure évoquée en passant, on l'a vu, dans le poème de Melchor de Palau), dont la mort constitue le symbole s'il y en a de l'abandon du monde mythique d'antan, comme on l'a déjà vu précédemment. Les poèmes en question, qui font partie d'un groupe de treize sonnets en alexandrins castillans (14 syllabes) significativement intitulé « Renacimiento », s'ouvrent

1 Francisco Villaespesa, *Porque has sido, a la par, uno y diverso. Antología poética*, éd. Antonio Sánchez Trigueros, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2002, p. 53.

2 Francisco Villaespesa, *Obras completas*, t. I, *op. cit.*, p. 35.

sur une explication de cet étrange croisement de paganisme et de christianisme : « Y es el eterno y único ensueño de mi estilo / la encarnación del alma cristiana de María / en el mármol pagano de la Venus de Milo »¹.

L'évocation du dieu Pan commence en restant fidèle au cliché (comme il est habituel dans la poésie de Villaespesa, jamais trop originale) : « Soy un alma pagana. Adoro al dios bifronte, / y persigo a las ninfas por las verdes florestas ; / y me gusta embriagarme, en mis líricas fiestas, / con vino de las viñas del viejo Anacreonte »². Il ne manque rien : les nymphes, le Pan lascif, la danse, le vin, les bacchantes. Le troisième sonnet (« Histérica »), en revanche, ajoute une nouveauté : celui qui évoque Pan, ici, est un personnage typique du décadentisme de l'époque de Villaespesa, la « ardiente cortesana » qui « [s]ueña con las ergástulas de la Roma pagana » ; elle rêve d'un passé mythique tandis qu'elle ressent l'ennui : « su anhelo lanza al aire, como un halcón hambriento, / tras la ideal paloma de una Thule lejana »³. Ce dieu Pan est donc aussi lointain, aussi étranger que la Thule des légendes, c'est-à-dire l'énième incarnation d'un idéal de plénitude – dans la débauche – pour une femme lasse de sa vie. Voici la clé de cette série de poèmes : Pan n'est pas simplement le symbole des instincts plus ou moins souterrains de l'homme, mais le rappel de tout ce qu'on a perdu depuis l'Antiquité païenne, comme on le voit dans « La sonrisa del fauno » :

« ¡ Oh púdicas vestales ! ¡ Oh locas meretrices !
¿ Quiénes son más hermosas ? ¿ Quiénes son más felices ? »,
los hombres preguntaron, en una edad lejana,
a un Fauno que en las frondas oculto sonreía.
Hace ya muchos siglos... Y en la conciencia humana
el Fauno a esa pregunta sonrío todavía.⁴

Est-ce que la renonciation à la libération des instincts – aussi éphémère soit-elle – est une garantie de bonheur ? La réponse à la question semble se trouver dans le sonnet « Venus de Milo », où la déesse de l'amour rallie Pan en tant que figure incarnant le monde disparu. Le poète imagine la statue du Louvre au milieu d'un jardin sombre, « carcomida y musgosa, los brazos mutilados », pour se demander ensuite :

¿ Dónde se alzan ahora tus templos, Afrodita ?
Ya la pánica flauta en los bosques no invita
a danzar a los sátiros danzas voluptuosas.
Ha huido la alegría, ha muerto la belleza...
No hay risas en los labios, y una inmensa tristeza
cubre como un sudario las almas y las cosas.⁵

1 *Ibidem*, p. 183.

2 *Ibidem*, p. 184.

3 *Ibidem*.

4 *Ibidem*, p. 186

5 *Ibidem*, p. 187.

Ainsi, les nouvelles valeurs remplaçant celles du paganisme ont entraîné la fin du rire et le triomphe de la tristesse. Il est inévitable de reconnaître l'influence de ce Nietzsche popularisé à l'époque, comme l'a fait Gonzalo Sobejano, qui a reperé dans l'œuvre de Villaespesa « los tópicos extendidos por la España literaria de su tiempo », qui « se concentran en dos actitudes : el vitalismo dionisiaco y la moral de la fuerza y la belleza, actitudes compatibles con otras muy distintas en poeta tan naturalmente insincero y mimético como él »¹ (ce qui constitue une excellente caractérisation de ce poète et aide à comprendre le sonnet célèbre – inclus dans la série qu'on est en train d'étudier – « Ave femina », sorte d'interprétation luxurieuse, et hérétique pour un chrétien, du rapport entre le Christ et Marie-Madeleine²). C'est cette influence de Nietzsche qui explique l'image de « La muerte del sátiro »³ : dans une forêt sous la pluie, un satyre joue avec sa flûte, et on entend « una triste música... Vieja canción que evoca / aquel beso primero que arrebató a la boca / de una ninfa en el claro del bosque sorprendida... ». Le satyre meurt après, symbole transparent de la nostalgie d'un monde où tout devait être plus simple, plus agréable ; où les nymphes se livraient aisément – sans remords introduits par le christianisme – aux satyres qui les abordaient.

Rappelons toutefois que, s'il a été le plus employé (de même que dans d'autres littératures de l'époque, comme on l'a vu dans le premier chapitre), Pan n'est pas le seul mythe païen utilisé par les poètes du tournant du siècle pour synthétiser la disparition du magique dans un monde toujours plus soumis à l'emprise de la technologie et de la raison scientifique. Joan Maragall se sert, dans « La sirena », du double sens du titre comme une métaphore de la nouvelle société industrielle, où les sirènes mythologiques ont été chassées en faveur des appareils bruyants qui marquent le commencement de la journée dans les usines des grandes villes : « Per la terra, fosca enllà, / el xiscle ardent de la sirena impura / crida an els pobres cap a treballar »⁴. Quoique « les pauvres » de ce dernier vers résistent à son appel, le bruit est plus puissant que le chant des sirènes qui ont voulu attirer Ulysse. D'ailleurs, la sirène des usines ne promet pas aux hommes les charmes voluptueux de ces êtres mythologiques de l'Antiquité, mais une vie de besogne : « I calles tu a la fi, ja més no els crides : / s'aixequen albes en una gran quietud, / i en les cases dels pobres, entristides, / hi ha una mena de pau sense virtut »⁵.

L'idée d'un monde éloigné de la magie qu'il était censé conserver du paganisme allait décliner parallèlement au modernisme, mais on continuera à trouver ses traces ultérieurement ici et là, comme dans la nouvelle « El viaje sin retorno », publiée par Emilio Carrere pour la première fois

1 Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España, 1890-1970*, Madrid, Gredos, 2004, p. 210.

2 Cf. Francisco Villaespesa, *op. cit.*, p. 185.

3 *Ibidem*, p. 186-187.

4 Joan Maragall, *Poesías completas*, t. II, éd. Antoni Comas, Madrid, Castalia, 1984, p. 133.

5 *Ibidem*, p. 135.

dans *La Novela Corta* en 1921 (avec le titre de « El sexto sentido »¹). C'est le récit d'une exploration de l'inconnu grâce à la science, qui permettrait d'accéder à tout ce qui restait caché pour l'humanité après la Chute :

imagínate, lector amado, que el ser vidente, el iluminado, el místico, el maestro, el santo, el instructor, el profeta... son, respecto a nuestra pobre humanidad de cinco sentidos, lo que el hombre dotado de vista era con relación a la humanidad « ciega » que considerábamos ».

¿ Quién sabe si a consecuencia del estudio de la luz artificial, de la degeneración de la raza o de otras causas no conocidas, nuestro sentido de la vista, el más perfecto que poseemos, irá disminuyendo gradualmente, como ya desgraciadamente ocurre, hasta desaparecer por completo ?²

Cette réalité fantastique aurait inspiré les mythes anciens : « estos recuerdos inmediatos se irían convirtiendo en tradiciones, en leyendas, en religiones, últimamente en fábulas ; llegaría ya una época en la que los pobres seres materialistas ciegos, sólo creerían en lo que sus oídos oyeran, en lo que sus manos tocaran... »³. Mais la boucle de la science se boucle avec la dernière découverte du savant Wilder, qui a trouvé les moyens scientifiques pour rendre aux hommes la capacité de percevoir directement ce qu'ils avaient cessé de voir en raison de la montée de la pensée et du langage symbolique. Sa trouvaille fera sortir de sa cachette l'univers du merveilleux, tout en se servant de méthodes purement scientifiques :

¡ Mundo de la tradición, de los poetas ; mundo de los hombres-faunos, de las mujeres-ondinas, de los seres-espíritus, de los espíritus puros, de los espíritus superiores ; mundo que envuelves, que rodeas, que compenstras el mundo físico de la forma-materia, de la pasión, del dolor-deseo... la ciencia rasgará el velo sutil —el velo de Isis— que del nuestro te separa y ante tus bellezas inconmensurables, ante las oleadas de luz, de color, de armonía ; ante la Unidad infinita que es Conocimiento, que es Voluntad, que es Amor, los hombres puros sentirán estremecerse en éxtasis eterno de placer, de felicidad, de arrobamiento !...⁴

Ce rêve orphique sera réalisé grâce à un appareil que Wilder teste sur sa propre fille, Raquel, douée d'une grande sensibilité. Un écran permet de suivre l'ascension dans ce monde des êtres fantastiques qui devient visible pour Raquel, et donc, grâce à l'appareil, pour Wilder et son disciple Reuben (amoureux à son tour de Raquel). Malheureusement, cette exploration du monde des perceptions primitives tourne à la tragédie lorsque Raquel meurt en raison d'une plongée trop radicale dans le merveilleux, comme si, malgré tout, elle (ou les humains en général) ne pouvait plus traverser ce voile d'Isis, qui est devenu nécessaire dans la vie moderne. Il s'agit, en somme, d'un plagiat à peine déguisé du commencement de la nouvelle *Le Grand dieu Pan* d'Arthur Machen⁵, ainsi qu'une exaltation d'un passé idéalisé avec des échos nietzschéens (d'un Nietzsche

1 Cf. María José Gutiérrez, « Introducción », dans Emilio Carrere, *Ciencia ficción. Poemas, artículos y novelas cortas*, Madrid, La biblioteca del laberinto, 2012, p. 28-29.

2 Emilio Carrere, *ibidem*, p. 103.

3 *Ibidem*, p. 104.

4 *Ibidem*, p. 104-105.

5 L'idée d'une réalité trop dangeureuse pour être supportée par les humains modernes, et de laquelle on serait gentiment protégés par le voile d'Isis, était cher aux écrivains du cercle de Lovecraft (dont Arthur Machen a été l'un

très banalisé, comme Gonzalo Sobejano n'a pas cessé de le répéter dans sa monographie déjà citée), opposé à un monde actuel qui n'est plus celui de Núñez de Arce mais, au contraire, celui des inerties marquées par un christianisme apparemment très solide, comme on le voit dans le paragraphe final (et qui fait penser aux dernières lignes de *Camino de perfección* de Baroja, où la volonté du héros semble impuissante devant la rigidité de granit de la foi catholique) : « Amanecía : las campanas de la aldea llamaban al Santo Sacrificio de la Misa a los sencillos lugareños, a los misterios, a los misterios-verdades, inefables, velados a las bárbaras concupiscencias de los hombres-niños, de los hombres-mercadores, de los hombres-guerreros »¹.

Le même Baroja a repris le thème de la mort de Pan dans le monde moderne à cause du christianisme dans un court passage de son roman *El laberinto de las sirenas* (1923). Le chapitre en question est présenté comme l'un des poèmes en prose que Roberto O'Neil écrit dans son refuge construit selon le goût moderniste. Il s'agit d'un résumé du mythe de la mort de Pan d'après Plutarque et sa signification aujourd'hui :

¡ El Gran Pan ha muerto ! Sí ; se acabó la alegría de la vida antigua, fuerte e inconsciente ; se acabó la confianza en la naturaleza y en los instintos ; se acabó la creencia en los mitos vitales ; se acabó el correr, coronados de hiedra, por los bosques.

¡ El Gran Pan ha muerto !

Los hijos de Sem han vencido para siempre a los hombres de las demás razas ; el desierto, a la selva y al bosque ; el arrenal, a la fuente pura ; el practicismo estrecho, al fervor ideal ; la unidad, a la variedad ; la esclavitud, a la libertad ; el rencor, al ánimo sereno y ecuánime ; el monoteísmo áspero y universalista, a los cultos sonrientes y locales.

¡ El Gran Pan ha muerto !

Ya los frutos parecerán secos y exprimidos, ya la conciencia nos paralizará la voluntad [...].

¡ El Gran Pan ha muerto !

En vez de la alegría, nos quedará el resentimiento ; en vez del ímpetu vital, la teocracia y la ley ; en vez de la realidad, la entelequia ; en vez de la satisfacción, el desprecio ; en vez de los frutos de la vida, el dinero.²

On y reconnaît aisément une vulgarisation assez banale des idées de Nietzsche telles que beaucoup d'antisémites les avaient comprises : le désert qui avance (formule tirée du *Zarathoustra*), la volonté niée ou la montée des « hommes du ressentiment » (concept tiré de la *Généalogie de la morale*). L'antijudaïsme grossier de ce passage est relativement atténué par les propos finaux d'O'Neil, en jugeant assez sévèrement sa propre création littéraire : « es posible que sea una tontería »³.

Ce dépassement du paganisme par le judéo-christianisme est le thème principal d'un autre

des précurseurs les plus admirés).

1 *Ibidem*, p. 126.

2 Pío Baroja, *Obras completas*, t. IX, éd. José-Carlos Mainer, Barcelone, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 1998, p. 492. Malgré son importance, Gonzalo Sobejano ne cite pas ce passage dans son livre sur la réception de l'œuvre de Nietzsche en Espagne. Par ailleurs, Baroja résume l'anecdote sur la mort de Pan dans un autre roman ultérieur, *El cura de Monleón* (1936). Cf. Pío Baroja, *Obras completas*, t. X, éd. José-Carlos Mainer, Barcelone, Círculo de Lectores, 1998, p. 940.

3 Pío Baroja, *Obras completas*, t. IX, *op. cit.*, p. 492.

roman de Baroja (1922), *La leyenda de Jaun de Alzate*, où on assiste à la fin du vieil univers de Jaun qui sera remplacé par celui des chrétiens. Le romancier se sert des mythes romantiques du Pays Basque dans la plainte de Jaun devant les « hommes du ressentiment » : « a nosotros nos dominarán también esos curas histriónicos con sus dioses judíos, y llegará un día en que Alzate tenga una iglesia cultora con sus campanas, que nos despertarán cuando estemos durmiendo. *Finis Vasconiae !* Hasta yo quisiera decir palabras en latín. ¡ Qué miseria ! »¹. Au nationalisme basque moderne, d'un intégrisme chrétien indiscutable, l'auteur oppose ici un mythe païen imbu des valeurs (ou plutôt des « trans-valeurs ») nietzschéennes ; le tout avec une ironie nette, puisqu'il ne tente même pas de reconstruire une image à peu près crédible de cette antiquité disparue, mais l'évoque en imitant les scènes souvent comiques de la deuxième partie du *Faust* de Goethe.

Comme dans les poèmes « paniques » de Villaespesa, ce qui chasse le « monde d'avant » n'est pas le monde moderne et tout ce qu'on y associe d'habitude (le développement de la technique, de la science et du commerce, l'irruption des masses dans la vie politique, la transformation des mœurs selon un modèle plus citadin et plus laïque) ; au contraire, Baroja et Villaespesa (en tout cas, le Villaespesa de ces poèmes-là) évoquent d'une manière vague et onirique un imaginaire nietzschéen qui est renversé par la poussée du christianisme. On voit là la différence radicale de leur démarche par rapport à celle d'un Núñez de Arce : le christianisme semble plus vigoureux que jamais.

Un monde enfin désenchanté ?

Con las piedras sagradas
de los templos caídos
grava menuda hicieron
los martillos
largos
de los pica-pedrereros analíticos.
Después
sobre esta grava se ha vertido
el asfalto negro y viscoso
de los pesimismos.

Y ahora... Ahora con esta mezcla extraña
se han abierto calzadas y caminos
por donde el cascabel de la esperanza
acelera su ritmo.

León Felipe, *Versos y oraciones del caminante*, II, 1930²

Au tournant du XX^e siècle, le constat d'un monde qui manque de secrets pour la raison est devenu un cliché, au point que les frères Álvarez Quintero peuvent plaisanter là-dessus dans une

1 Pío Baroja, *Obras completas*, t. VI, éd. José-Carlos Mainer, Barcelone, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 1998, p. 501.

2 León Felipe, *Poesías completas*, éd. José Paulino, Madrid, Visor, 2010, p. 157.

comédie comme *Los leales*, donnée pour la première fois au Teatro Español le 14 janvier 1914 : « Tío Doroteo – dit le personnage de Don Rodrigo –, los tiempos modernos son de investigación y de análisis, y no hay tesoro que pueda estar oculto »¹. Mais cette affirmation ne peut être lue qu'ironiquement dans un théâtre comme celui-là. La montée en puissance de l'athéisme le plus radical semble être freinée, et les signes (souvent extérieurs) d'un retour de la foi peuvent paraître rassurants pour les plus pieux. Pourtant, la société espagnole continue en parallèle son processus timide de laïcisation.

On a vu d'un côté la plainte face à un monde qui perdait sa religion ; de l'autre, Nietzsche aidant, l'exaltation d'un passé très éloigné où, au contraire, l'ordre païen n'avait pas encore été anéanti par la foi catholique rampante. Les deux démarches, aussi opposées soient-elles, partagent un dégoût pour les temps modernes, considérés soit trop mécréants (pour les catholiques orthodoxes), soit trop chrétiens (pour les para-nietzschéens). Mais elles partagent toutes les deux l'idéalisation (parfois ironique, comme celle de Baroja) d'un passé imprégné d'un irrationalisme faisant partie de la vie quotidienne des hommes : l'ensemble des instincts naturels, y compris les plus bas, ou la crainte de la mort, trouvaient leur justification dans le vieil ordre disparu. Si la première critique, celle de la perte de la foi, perd des soutiens depuis la fin du XIX^e siècle, elle aura un champion formidable en Miguel de Unamuno, ou encore, moins illustre mais tout aussi célèbre de son vivant, en Armando Palacio Valdés.

Lorsque Max Weber prononce, à la fin de la Grande guerre, sa conférence où est créé le concept de « désenchantement du monde », le processus en question semble être clos. Unamuno lui résiste – par exemple dans *San Manuel Bueno, mártir* – au nom des « cœurs simples » qui ont besoin de leurs croyances dans une vie de besogne constante ; ceux qui vivent dans l'« intrahistoire » des nations, « los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna »², selon l'une des formules les plus souvent évoquées du philosophe de Bilbao.

Ne peut-on pas considérer que le déploiement des mouvements d'avant-garde littéraire dans l'après-guerre répond à une quête de spiritualisation qui ne pouvait plus être la même que celle du passé, comme il avait été le cas à la fin du XIX^e siècle ? Le progrès technologique ne cesse de bouleverser la perception traditionnelle du monde, comme on peut le voir dans ce passage du récit du vol de Manuel Chaves Nogales vers l'Union soviétique à la fin des années 1920 :

Ninguna impresión de grandiosidad. Suiza es exactamente un plato compuesto ; el Montblanc, un merengue mucho peor hecho que los que hacen los confiteros.

El sentimiento sublime del paisaje se ha perdido por completo. Ya el hombre podía

1 Serafin et Joaquín Álvarez Quintero, *Obras escogidas*, éd. Emilio Gascó Contell, Barcelone, AHR, 1973, p. 243.

2 Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*, Madrid, Alianza, 2002, p. 42.

enfrentarse serenamente, sin aquel terror primitivo, con las grandiosidades de la Naturaleza, pero el avión ha acabado de humanizar las cosas. Se temía y respetaba al Montblanc cuando era inaccesible, cuando aún no estaba superado, cuando desde su arranque el hombre tenía que considerarlo inconmensurable, cuando vencerlo era un prodigio reservado a los héroes. Ahora, no. El Montblanc humilla su crestería por debajo de esta maquinilla brillante, dentro de la cual, el espíritu más ruin del más ruin burgués de Europa puede superarlo. Nada de admiración por la Naturaleza. De tú a tú, sencillamente. El Montblanc no es más que una pella de chantilly.¹

Notons que, dans ce texte, la perte d'étonnement devant la Nature n'entraîne pas une déshumanisation de l'homme mais, au contraire, une humanisation du monde physique. Néanmoins, certains esprits bien renseignés ont pu remarquer que la science du début du siècle ne partageait plus l'intransigeance d'un matérialisme périmé (ce matérialisme caricaturé dans *De tal palo, tal astilla*, par exemple), comme le montre le narrateur du roman *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* (1931) de Mauricio Bacarisse : « La física no tiene jurisdicción alguna en esta novela ; ella ha sido la madre de la ramplonería y de la timidez en la ciencia y de la pornografía en literatura ; aunque no estará de más aclarar que no aludo a la física moderna, que tiende a espiritualizarse cada vez más, sino a ese prurito siglo XIX de reducirlo todo, para su mejor comprensión, a los más patentes principios de la mecánica »² (cette tendance de la physique moderne était passée inaperçue par un Antonio Machado qui, dans ses notes sur l'apocryphe Abel Martín, décriait le « llamado mundo objetivo de la ciencia, descolorido y descualificado »³).

La nouvelle littérature d'entre les deux guerres cherchera l'élévation d'une manière différente, en rupture avec les sentiers battus hérités du XIX^e siècle. On ne peut plus ressentir de l'émotion devant l'inconnu dans un monde déjà exploré ; il s'agit donc le retrouver là où on croyait qu'il avait disparu, et cette tâche ne concerne pas que les écrivains de grand style. Avec sa verve incomparable, Jardiel Poncela définit ainsi la mission de l'écrivain, y compris l'auteur de feuilletons, dans sa préface à *¡ Espérame en Siberia, vida mía !* (1929), sorte de poétique du roman qui va suivre :

hemos desarmado de tal manera el mecanismo del mundo y de la vida, se ha vuelto la Humanidad tan egoísta, tan sedienta de goces, tan hambrienta de sensaciones, tan calculadora, tan bestialmente materialista, tan turbia, tan tortuosa, tan dosomulada, tan perversa, tan frenética de dinero, tan sorda al sentimiento, que... ¿ quién sabe ?... No tendría nada de particular que un folletinista actual encontrara todavía salvajes en las calles de una gran ciudad ; y en el corazón de algunas mujeres ; y descubriera la empolvada melancolía del gaucho bajo el *smoking* de hombres aparentemente frívolos ; y hallase hogares semejantes a tribus de pieles-rojas ; y conociera –en medio de la multitud gozosa y ruidosa de un salón– dramas tan desgarradores y

1 Manuel Chaves Nogales, *Obra narrativa completa*, t. I, éd. María Isabel Cintas, Séville, Fundación Pública Luis Cernuda/Diputación de Sevilla, 1993, p. 380.

2 Mauricio Bacarisse, *Obras*, éd. Jordi Gracia, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2004, p. 263-264. Bacarisse soutient presque mot pour mot la même vue dans la préface de son roman : « La desmaterialización del amor llamado físico no es asunto de novela que pueda extrañar a nadie. Al fin y al cabo, la física, en estos últimos años, se ha espiritualizado considerablemente. Por otra parte, la psicología, con [J]ames y los behaviouristas, se ha materializado de modo considerable. Algunos pensadores, como Bertrand Russell, han supuesto que la última realidad del universo fuera una substancia neutra, de la que materia y espíritu fueran modalidades » (nous corrigeons l'erratum « ames », pour (William) James, *ibidem*, p. 122.

3 Antonio Machado, *Poesías completas*, éd. Oreste Macrì et Gaetano Chiappini, Madrid, Espasa, 1989, p. 674.

tan ignorados como los que se desarrollaban en el inhospitalario Océano de ataño ; e, incluso, estableciese contacto con espíritus más elevados y más ansiosos de azul que el aeroplano de hoy.

Acaso pueda intentarse aún, en este tiempo en que nada extraña ni nada choca –a excepción de los trenes y de los automóviles–, la novela « de aventuras » que, por el solo hecho de serlo, ofrezca ya interés.¹

Les derniers vestiges du monde d'avant

Antes que llegue la época en que las presas y los saltos de agua hayan desfigurado definitivamente el Bidasoa, el pequeño río de nuestro pequeño país ; antes que los postes sustituyan a los árboles y las paredes de cemento a los setos vivos, y los tornillos a las flores ; antes que no queden más leyendas que las de las placas del Sagrado Corazón de Jesús y las de La Unión y el Fénix Español, quiero cantar nuestra comarca en su estado natural y primitivo y expresar, aunque sea de una manera deficiente y torpe, el encanto y la gracia de esta tierra dulce y amable.

Pío Baroja, *La leyenda de Jaun de Alzate*, 1923²

Si en 1874 l'Espagne reste surtout agricole, soixante ans après, le pays est indéniablement engagé dans une voie de modernisation, d'industrialisation et d'urbanisation comme les autres États de l'Europe occidentale. Il était peut-être difficile de s'en apercevoir à cette époque-là, mais le monde paysan qui avait été le socle de la vie humaine jusqu'ici commençait à rétrécir très vite. La mécanisation et la technicisation de l'agriculture, l'expropriation de terres communales, ainsi que l'imposition un peu partout d'un cadre urbain, étaient déjà visiblement à l'œuvre au tournant du siècle. La littérature espagnole de la période, à l'image de ses voisins européens, a surtout décrit l'aspect esthétique de ces transformations. Disons-le déjà : ce n'est pas tellement la disparition de cet univers rural – déjà blessé à mort – qui a suscité la plupart des commentaires, mais la perte de certains gestes visibles associés à ce monde. Ainsi, on peut lire dans *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* de Bacarisse :

Agliberto recibía una nueva sorpresa. Había en el coche una tercera persona, un hombre saludable y sencillo, con facha de torero o de tratante. A su vera, esa simpática cestita de mimbre color naranja de quien viaja con el decoro humilde de las gentes bonachonas que todavía emplean el *usted gusta*, último vestigio de una época marchita en que se compartían en el tren la raja de salchichón, el pan de higos y la plática.³

La comparaison des mœurs d'un passé censé être plus heureux avec une actualité morne, souvent à finalité ironique, est récurrente depuis le XIX^e dans la littérature. Pourtant, on peut repérer dans le passage que l'on vient de lire une différence de ton remarquable par rapport à une autre

1 Enrique Jardiel Poncela, *¡ Espérame en Siberia, vida mía !*, éd. Roberto Pérez, Madrid, Cátedra, 1992, p. 71

2 Pío Baroja, *Obras completas*, t. VI, *op. cit.*, p. 475.

3 Mauricio Bacarisse, *Obras*, *op. cit.*, p. 130.

évocation humoristique du passé écrite bien avant : celle du *tenorio* Don Juan de Todellas, séducteur de l'héroïne de *Dulce y sabrosa* (1891) de Jacinto Octavio Picón : « ¡ Dichosos tiempos aquellos en que a un caballero era posible rodearse de allegados, deudos, parientes y escuderos, y sorprender palacio, asaltar castillo, o violar convento para llevarse como en volandas a la mujer querida, así fuese dama, emperatriz o abadesa de las Huelgas ! ¡ Oh, miserables y menguados días modernos, en que cualquier juez protege a un egoísta y miserable marido ! »¹. Ce regret, dont le langage fleuri et archaïsant (« miserables y menguados días modernos ») souligne le caractère sarcastique, sera par ailleurs démenti à la fin du roman, lorsque Don Juan de Todellas accepte la solution proposée par l'héroïne : former un couple sans passer par l'institution du mariage, en dépit de la réprobation sociale, ce qui, en 1891, était sans doute une détermination tout à fait moderne, ou en tout cas éloignée des représentations traditionnelles des mœurs passées. Chez Bacarisse, en revanche, on a l'impression de trouver un constat que n'importe quel lecteur pourrait faire – surtout le lecteur urbain d'un roman si peu classique que *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* : ce type de paysan gentil, bon chrétien, etc., est en train de disparaître. Il ne s'agit pas d'ironie, mais d'une tendre évocation de quelque chose qui part, même si la perte n'est que sentimentale ou esthétique.

Ce sont des détails de ce type qui attirent le plus souvent l'intérêt des écrivains espagnols de notre période. Pour Fernando Villalón, la promenade traditionnelle pour se rendre aux corridas est devenue quelque chose d'insipide à cause de l'automobile, qui rend les déplacements très anodins, comme on peut le lire dans son poème « A la plaza », des années 1920 :

Indias filas de monstruos caminantes
 por las abiertas calles soleadas.
 Automatas carrozas charoladas
 Panhard o Lincoln, que en sus elegantes
 entrañas muy confort, coqueteantes,
 peladas y desnudas, maquilladas,
 muñequitas de trapo encristaladas,
 lleváis a nuestras hembras trepidantes.
 ¡ Asesinos de Goya y del salero !
 A tu estribo no puede ya el chispero,
 –alegre cascabel de la calesa–
 besar con un piropo a su Duquesa...
 Bajo el capot, murió la maravilla
 del jardín de su pelo y su mantilla...²

Le *majismo* goyesque est anéanti par un simple changement matériel, les *aficionados* n'allant plus à l'arène à pied ou en carrosse mais en voiture³. Mais Villalón était loin d'être un pourfendeur

1 Jacinto Octavio Picón, *Dulce y sabrosa*, éd. Gonzalo Sobejano, Madrid, Cátedra, 1990, p. 309-310.

2 Fernando Villalón, *Poesías completas*, éd. Jacques Issorel, Madrid, Cátedra, 1998, p. 294.

3 Le héros de la nouvelle « El viejo aficionado » de Edgar Neville méprise « a los que van en taxi : no lo encuentra

de l'automobile, comme le rappelle Rafael Alberti dans ses Mémoires : « Una tarde, Villalón nos invitó a Federico [García Lorca] y a mí a pasear por la ciudad [de Séville]. Juntos recorrimos sus intrincadas calles, peligroso y delgado laberinto de vueltas y revueltas, en aquel disparatado automovillito que yo sufriera ya cuando nuestro viaje a El Puerto. Nunca podré olvidar la cara de espanto del pobre Lorca, cuyo miedo a los automóviles era todavía mucho mayor que el mío »¹. Le poète sévillan, qui avait consacré un *romance* de rigueur à la voiture pendant la fièvre avant-gardiste des années 1920 (« Cantares a un seis cilindros »²), ne déplore dans les lignes citées plus haut que la perte d'une tradition populaire – la promenade en groupe vers la *plaza* – suite à l'introduction de l'automobile.

En général, rares sont les critiques du processus d'anéantissement d'us et de traditions qui perdent leur sens dans la société moderne. La plupart des auteurs qui constatent ce fait s'arrêtent – comme le fait Villalón – aux aspects les plus formels, et ils passent sous silence les transformations les plus dramatiques, telles que le déclin de la vie paysanne ou de l'économie agricole. Il ne s'agit presque jamais pour eux de proposer un retour en arrière, mais de chanter les charmes de ce qui disparaît sous leurs yeux, comme on l'a vu dans la citation de Baroja ci-dessus. Le même Baroja, qui avait à maintes reprises constaté le rétrécissement du pittoresque en raison de l'industrialisation et de la standardisation des mœurs, confirme le fatalisme adopté par la plupart de ces auteurs dans « Las calles siniestras », un texte des années 1930 inclus dans le volume *Vitrina pintoresca* (1935), où il avoue son goût pour les villes d'avant dans ce qu'elles avaient d'effrayant et d'irréductible aux critères hygiénistes et sécuritaires de son temps :

Cosa extraña y curiosa es que el prestigio de las grandes ciudades descende a medida que se limpian, se hacen higiénicas y van sustituyendo las calles estrechas, tortuosas y siniestras por las avenidas anchas, rectas y limpias.

El romanticismo y la bohemia nacieron y se desarrollaron en callejuelas y lugares oscuros. El aire libre y el sol los han ido ahuyentando, desterrando. Nunca París y Londres tuvieron tanta sugestión para la juventud como cuando eran pueblos oscuros, laberínticos y sucios ; cuando tenían fama de monstruos.³

Cette tendance ne se limite pas aux seules capitales de la France et de l'Angleterre, puisque même Madrid perd sa capacité à susciter de la rêverie chez les jeunes, et le romancier arrive à imaginer avec désabusement un possible retour de l'*urbanisme du laid*, ce qui, avec, le recul nous semble extraordinairement lucide : « Es muy posible que así como ahora se tiran las calles

bastante castizo », et quelqu'un le taquine : « –Pero, don Juan[...] en su tiempo se iba en manuela a los toros porque no había otro más rápido. ¿ Es que los castizos de entonces iban a la plaza en carro o en palanquín ? ». Mais l'anti-modernisme du *castizo* ne cède pas : « El viejo aficionado no admite discusiones, como buen meridional. Lo que él dice es artículo de fe », Edgar Neville, *Cuentos completos y relatos rescatados (1923-1966)*, éd. José María Goicoechea, Madrid, Reino de Cordelia, 2018, p. 149-150.

1 Rafael Alberti, *Obra completa. Prosa*, t. II, éd. Robert Marrast, Barcelone, Seix Barral, 2009, p. 218.

2 *Ibidem*, p. 323.

3 Pío Baroja, *Obras completas*, t. XIV, éd. José-Carlos Mainer, Barcelone, Círculo de Lectores, 1999, p. 1131.

siniestras, con el tiempo se construyan para atracción de forasteros »¹.

Ceci dit, on peut trouver malgré tout des traces d'une certaine sensibilité qui déplore, au-delà de la pure lamentation esthétique, le dépérissement de ces conditions de vie blessés à mort par la modernisation. Il s'agit presque toujours d'élégies évoquant des souvenirs qui cesseront bientôt d'avoir un sens, même si parfois la comparaison de l'actuel avec ce qui cesse d'exister laisse entendre que le changement n'est pas entièrement bénéfique. C'est ce qu'on ressent en lisant le sonnet « El muelle viejo » de Domingo Rivero :

Cuando el sol de la tarde sus rayos amortigua
y el muelle en sombra dejan sus pálidos reflejos,
por las aceras toscas de la explanada antigua,
siguiendo su costumbre, van llegando los viejos.

Desde ese muelle –anhelo de tres generaciones–
en otro tiempo vieron sobre la azul llanura
cruzar las velas blancas de las embarcaciones
como presagio humilde de la ciudad futura.

Y hoy desde el viejo muelle, silencioso y desierto,
miran con turbios ojos salir del nuevo puerto
para Marsella o Londres, Hamburgo o Liverpool,
en vez de los pequeños veleros de otros días,
vapores poderosos que exportan mercancías
y manchan de humo negro el horizonte azul.²

Le poème va au-delà de l'anecdote d'un groupe informel de vieillards qui assistent au départ des vaisseaux qui se dirigent vers les plus grands ports industriels du xx^e siècle. Ce n'est pas qu'une réflexion sur le passage du temps et le caractère éphémère de la vie sur terre, mais aussi un aperçu du fatalisme de ces hommes dont le paysage vital disparaît sans qu'ils ne puissent rien faire. Les taches noires qui salissent le spectacle du ciel bleu de l'Atlantique dans le dernier vers (puisque c'est des îles Canaries que le poète parle ici) évoquent une transformation qui n'est pas toujours inoffensive. Les vieux bateaux à voile n'ont plus de sens, même s'ils ont constitué, pour trois générations de ces hommes, toute une vie.

Le mer, sans doute en raison de son apparence d'immuabilité (puisque'elle ne peut changer à la manière d'un décor urbain) inspire un nombre important de ces élégies mélancoliques. Le héros de la première série des *Episodios nacionales* de Pérez Galdós évoque dans sa vieillesse les bateaux du début du XIX^e siècle dans ces termes (il s'agit de *Trafalgar*, le premier volume) :

no se parecen en nada a los buques guerreros de hoy, cubiertos con su pesado arnés de hierro, largos, monótonos, negros, y sin accidentes muy visibles en su vasta extensión, por lo cual me han parecido a veces inmensos ataúdes flotantes. Creados por una época positivista, y adecuados a la ciencia náutico-militar de estos tiempos, que mediante el vapor ha anulado las maniobras, fiando el éxito del combate al poder y empuje de los navíos, los barcos de hoy son

1 *Ibidem*, p. 1132.

2 Domingo Rivero, *Yo, a mi cuerpo*, éd. Francisco Brines, Barcelone, Acantilado, 2006, p. 29.

simples máquinas de guerra, mientras los de aquel tiempo eran el guerrero mismo, armado de todas armas de ataque y defensa, pero confiando principalmente en su destreza y valor.¹

La navigation, et plus particulièrement celle des vaisseaux de guerre, perd ce romantisme qui faisait d'elle le dernier domaine de la vieille lutte virile entre l'homme et la nature, pour donner lieu à une simple administration des machines qui simplifient l'effort en abaissant les exigences. Julián del Río Sáinz a créé un personnage semblable à ce héros de Pérez Galdós dans son sonnet « Mascarón de proa »² (du livre *Versos del mar y otros poemas*) : « quizá un superviviente / de los que en Cartagena sublevó Roque Barcia / cuando los cantonales. Ahora, en el siglo XX, / parece que se asfixia. No comprende las cosas ; / los tiempos que pasaron se le antojan mejores ». Ce dernier vers, qui porte pour tout lecteur en langue castillane le souvenir de la formule célèbre de Jorge Manrique, n'a pas néanmoins un sens identique à celui-là, car il ne s'agit pas ici d'une impression relative, innée à la vieillesse. En effet, toute une forme de navigation est en train de mourir avec les nouveaux bateaux mécaniques. Une cicatrice sur le front du marin, qu'il cache sous un bonnet turc, est le symbole de cette vie faite pour des hommes coriaces ; raison pour laquelle il « siente un desdén y un odio profundo a los vapores ». Il s'agit là pourtant d'une figure vouée à la disparition, comme l'atteste le dernier tercet : « Y nunca cuando encienda su pipa pintoresca / emplea la luz tenue y azulada del fósforo, / invento de los gringos, sino la antigua yesca ». Le poème réussit à mélanger le caractère un peu absurdement conservateur du vieux marin qui préfère l'amadour pour allumer ses cigares avec l'empathie que mérite quelqu'un qui a connu un monde – celui de la navigation à la voile – constitué par un héroïsme quotidien. Pour la poésie lyrique, cette mélancolie est évidemment une matière littéraire bien plus attirante que l'outrecuidance des nouvelles forces mécaniques qui gouvernent les bateaux modernes. Le même poète avait écrit les vers suivants au début et à la fin de « Las fragatas »³, composition consacrée au déperissement des derniers bateaux commerciaux à voile : « ¿ Por qué, oh tiempo implacable, así postergas / las viejas cosas al poeta gratas ? / [...] Es el progreso, / ese implacable pescador avieso, / quien las va arponeando por millares, / igual que se arponea a las ballenas, / borrando torpemente de los mares / sus líneas soberanas y serenas ». Meurt ainsi une forme de beauté créée par les hommes, selon une loi considérée inéluctable, et il ne restera que le souvenir de ce qui bientôt ne sera plus.

C'est l'inquiétude devant un monde qui disparaît qui va nous intéresser ici, celle qui porte son regard non seulement sur les signes les plus superficiels du changement moderne, mais sur cette transformation souterraine qui est en train de bouleverser l'environnement des hommes.

1 Benito Pérez Galdós, *Episodios nacionales. Primera serie. La guerra de la Independencia*, éd. Dolores Troncoso et Rodrigo Varela, Barcelone, Destino, 2011, p. 72.

2 Julián del Río Sáinz, *Poesía*, éd. Luis Alberto de Cuenca et José del Río Mons, Grenade, Comares, 2000, p. 273.

3 *Ibidem*, p. 163-164.

Les prémices de la grande transformation

–Decís que ahora comienza la civilización... Pues bien, yo os digo... ¡ oídlo bien !... ¡ yo os digo que ahora comienza la barbarie !

Armando Palacio Valdés, *La aldea perdida*, 1903¹

Quoique cette transformation ne soit pas encore achevée, on peut considérer que ce qui reste de ce monde pré-industriel n'est plus qu'un vestige de ce qu'il avait été – en tout cas en Espagne, dont le processus de modernisation a certes eu lieu avec des particularités, mais sans l'épargner, malgré ce que certains touristes veulent croire. Certes, le monde « a changé de bases » ; non dans le sens où le voulaient les mouvements révolutionnaires nés au XIX^e siècle, mais vers une industrialisation et une artificialisation toujours croissantes de la vie sociale.

Néanmoins, ce phénomène, qui a une importance majeure dans l'histoire sociale, et particulièrement en Espagne, dont la base économique restait éminemment agricole à la fin du XIX^e siècle, passe inaperçu dans la littérature de la période. Si l'on trouve parfois un certain intérêt pour les vertus du monde rural, il s'agit pour la plupart de variations autour du topos de la « condamnation de la cour et apologie du village ». Dans un des romans les plus célèbres de la Restauration, *Pequeñeces* (1890) de Luis Coloma, le village austère et dévôt – en l'occurrence, guipuscoan – sert de contrepoids à la débauche et à l'amoralité de cette élite des « quatorze individus » qui font l'objet de la moquerie sanglante de l'auteur. Près de la fin du roman, lorsque Diógenes est abandonné moribond à Zumarraga par ses amis afin de pouvoir continuer leurs orgies, il se sent terrorisé par l'angoisse de mourir seul, et il demande à son hôte :

–¿ Me llevarán al hospital ?...

Miróle el fondista extrañado, con ira casi, y contestó con toda la brusca hombría de bien del genuino guipuzcoano :

–¡ Quite usted, caballero, allá !... ¿ Usar eso en Guipúzcoa ?... ¡ Nunca !...

Diógenes dio un suspiro de descanso, y se echó a llorar.²

Voici une description qui ne cessera pas de se répéter, presque littéralement, dans toutes les apologies de la vie rurale : la « brusca hombría de bien » du villageois, en contraste avec la cruelle frivolité de ces crapules qui laissent mourir leur ancien camarade de débauche dans les instants finaux de sa vie. Mais la possibilité de s'installer à la campagne pour fuir les bassesses de la vie citadine n'est presque jamais regardée d'une manière si bienveillante, et la littérature montre souvent ce désir comme une blessure qu'on a du mal à refermer. Comme le ferait Luis Coloma plus tard, Ortega Munilla oppose, dans *Cleopatra Pérez* (1884), le monde corrompu des classes aisées de Madrid au bonheur de la campagne (ici, la ferme de Nidonegro) à travers les réflexions du héros :

1 Armando Palacio Valdés, *La aldea perdida*, éd. M^a Dolores Alonso Cabeza, Barcelone, PPU, 1989, p. 303.

2 Luis Coloma, *Pequeñeces*, éd. Rubén Benítez, Madrid, Cátedra, 1987, p. 388.

« Una adivinación de la verdad de lo que ocurría le hizo temer grandes males ; le hizo ver lo burdo, lo asqueroso, lo malsano de aquella sociedad que le rodeaba ; le hizo comprender la abyección de Rodolfo, el rebajamiento de doña Leticia, la miserable condición de Cleopatra. A medida que encontraba hediondo todo aquel conjunto de misterios, de desvergüenzas, le parecía plácida, deleitosa la paz de Nidonegro »¹. Si la capitale est le siège de la fausseté et de la laideur, incarnées par l'architecture contemporaine, « símbolo de las modernas costumbres y de la novísima arquitectura, que todo lo hace de prisa y mal »², Nidonegro constitue l'exemple de la sobriété et de la dignité. Mais ce refuge est interdit pour le héros, qui se suicide car il est incapable de trouver la paix spirituelle dans un milieu qui ne peut que paraître trop naïf à quelqu'un qui a connu les plaisirs de la ville moderne, et cette situation ne fait qu'accentuer son angoisse. Comme on le verra plus loin à propos de la « fuite de la civilisation », il est sans doute trop tard pour se réfugier dans le silence du village.

Il est presque inévitable d'évoquer le nom de José María Pereda lorsqu'il est question de la fin de ce monde qui, lors de la Restauration, ne paraissait pas si lointain. Un de ses romans les plus connus, *Sotileza* (1885), rend hommage explicitement à un univers qui dépérit, celui des pêcheurs pauvres de Santander. Le roman n'est, au dire de son auteur, qu'« un pretexto para resucitar gentes, cosas y lugares que apenas existen ya, y reconstruir un pueblo, sepultado de la noche a la mañana, durante su patriarcal reposo, bajo la balumba de otras ideas y otras costumbres arrastradas hasta aquí por el torrente de una nueva y extraña civilización »³. Dans la classique *captatio benevolentiae* que le romancier adresse au lecteur dans sa préface, il montre bien qu'il ne trouve pas cette « civilisation nouvelle et étrange » à son goût, puisque les sujets qu'elle propose pour l'art et pour la littérature ne lui plaisent pas :

si es cosa resuelta ya, a lo que parece, que en la novela, que *de seria* presuma, no han de admitirse otros *horizontes* que aquellos a que estén avezados los ojos de la *buena sociedad* ; si no han de aceptarse como asuntos de importancia otros que los que giren y se desenvuelvan en los grandes centros urbanizados a la moderna ; si la levita y el *boudoir*, y el banquero agiotista, y el político venal, y el joven docto en todas las ciencias, pero desdeñado de la fortuna ; el majadero elegante, y el *problema* del adulterio, y el *problema* de la prostitución, y el de la virtud con caídas, y tantos otros problemas... y hasta los indecentes galanteos del chulo del *Imperial* han de ser los temas obligados de la *buena* novela de costumbres, ¿ cómo he de aspirar yo a la conquista del aplauso general y al veredicto de la crítica militante, con un cuadro de miserias y virtudes de un puñado de gentes desconocidas [...] ?⁴

L'auteur de *Sotileza* insiste plusieurs fois sur le caractère vraisemblable de son récit, qu'il voudrait éloigner des représentations d'Épinal du monde traditionnel. C'est ainsi qu'il affirme que

1 José Ortega Munilla, *Cleopatra Pérez*, éd. Juan Ignacio Ferreras, Madrid, Cátedra, 1982, p. 184.

2 *Ibidem*, p. 92.

3 José María Pereda, *Sotileza*, éd. Germán Gullón, Madrid, Espasa, 1998, p. 58.

4 *Ibidem*, p. 59-60.

les pêcheurs de son roman ne sont pas « tan finos de piel ni tan pulidos de palabra como los pescadores de poema »¹ ; car leurs existences sont jalonnées par les longues souffrances marquées par la besogne :

¡ Cincuenta años largos de bregar en esos mares, con fríos que aterecen, con soles que abrasan, con vientos, con lluvias, con nieves ; poco descanso, una pizca de sueño y vuelta a la lancha antes de romper el día, y cierre usted los ojos para no ver la estampa de la muerte, que se embarca primero que naide, y va siempre allí, allí, con los infelices, pa acabar con toos ellos cuando menos lo esperan y onde no hay otro amparo que la misericordia de Dios !²

Pourtant, ces pêcheurs ne semblent pas moins « de poème » (c'est-à-dire, de carton-pâte) que ceux dont le romancier veut les différencier ; sauf qu'il s'agit d'un autre genre littéraire : une sorte d'épique mineure de la vie quotidienne dans laquelle les monstres marins ou les quêtes chevaleresques ont été remplacés par les intemperies et par le devoir de nourrir sa famille tous les jours. On reconnaît bien là un type de héros tout aussi littéraire, bien qu'il soit plus proche de la réalité : l'homme habitué aux tâches pénibles, stoïcien sans pour autant avoir lu une seule ligne de philosophie, digne et simple dans ses loisirs et ses passions ; d'autant plus charismatique que sa manière de parler est populaire. Voilà une figure qu'on trouvera partout dans la littérature ultérieure sur le monde traditionnel, depuis Palacio Valdés jusqu'à Manuel Llano, avec des degrés de qualité littéraire très variés. Pereda lui-même avoue dans les dernières lignes de son roman – encore de la *captatio benevolentiae*, comme on le verra – qu'il n'a fait au fond que jouer le rôle des vieux bardes d'antan : « al dar reposo a mi cansada mano, siento en el corazón la pesadumbre que engendra un fundadísimo recelo de que no estuviera guardada para mí la descomunal empresa de cantar, en medio de estas generaciones descreídas e incoloras, las nobles virtudes, el mísero vivir, las grandes flaquezas, la fe incorruptible y los épicos trabajos del valeroso y pintoresco mareante santanderino »³.

Par ailleurs, c'est le refus d'accepter cette situation de « mísero vivir y constantes flaquezas » qui pousse les habitants de cet univers si ingrat à essayer de s'adapter aux nouvelles possibilités ouvertes par l'industrialisation. Comme d'habitude, le train symbolise l'arrivée de ces nouveaux temps, refusés par les gens simples, comme ce don Venancio Liencres qui s'énerve contre la nouveauté : « ¡ Caminos de hierro ! ¡ Vapores ! Aventuras de loco ; calaverada de gente levantisca que tiene poco que perder, y quiere probar fortuna con caudales de los incautos, para venir a parar a aquello de “aquí yace un español que, estando bueno, quiso estar mejor” »⁴. Cet envahissant esprit d'initiative s'oppose au « repos patriarcal » de la vie d'avant, lorsque les innovations étaient presque

1 *Ibidem*, p. 240.

2 *Ibidem*, p. 244.

3 *Ibidem*, p. 457.

4 *Ibidem*, p. 170.

interdites, car l'« axioma tradicional de *por mucho que apañes no fundarás en el Dueso* », valable pour le Cabildo depuis longtemps, serait démenti « por el genio emprendedor de las siguientes generaciones, plantando en el Dueso mismo la estación del ferrocarril, emblema del espíritu revolucionario y transformador de las modernas sociedades »¹. Et les conséquences de cette transformation – promue par des étrangers, notons-le bien – se font sentir très tôt, puisque le changement technique aboutit également à des changements moraux, comme on le voit dans une réflexion d'Andrés à propos du quartier bourgeois de la ville :

Si le fueron insufribles estos lugares cuando había clases y categorías, qué habían de parecerle cuando, desde la introducción de los vapores y de la legión de ingleses traída por Mould² a Santander para acometer las obras del ferrocarril, ya podía un mozuelo imberbe salir a la plaza con sombrero de copa alta sin temor de que se la derribaran de la cabeza a tronchazos ; andaban por la calle, vestidos de señores, los marinos de la *Berrona*, sin la menor señal externa de lo que habían sido todos ellos cinco años antes, y Ligo, y Sama, y Madruga, y otros tales, si bien marinos todavía por dentro, y violentándose mucho para no descubrir la hilaza al hablar, mientras andaban por acá iban al Suizo a tomar sorbete, después de haber paseado en la Alameda con levita ceñida y sombrero de copa ; y chapurreaban el inglés los chicos de la calle para jugar a las canicas con los rubicundos rapaces de la « soberbia Albión » ; y habían caído los paraderos de Becedo, y estaba denunciada la casa de Isidro Cortés, entre las dos Alamedas, y en capilla, para ser terraplenada, la dársena chica, y a medio rellenar la Maruca ; y, en fin, que toda la carne había corrompido ya su camino, y estaba la población, de punta a cabo, hecha una indignidad de mezcolanzas descoloridas y de confusiones intraducibles.³

Fini le monde des bonnes valeurs, il a laissé la place à l'exhibitionnisme de l'argent, chacun dans la mesure de ses possibilités. Le changement est achevé dans l'univers de *Sotileza*, et il ne reste donc qu'à évoquer ce Santander disparu (et ici c'est le narrateur qui parle, en manière de bilan dans le premier chapitre du roman),

el Santander de aquellos muchachos *decentes*, pero muy mal vestidos que, con bozo en la cara todavía, jugaban al bote en la plaza Vieja, y hoy comienzan a humillar la cabeza al peso de las canas, obra, tanto de los años, de la nostalgia de las cosas veneradas que se fueron para nunca más volver ; del Santander que yo tengo acá dentro, muy adentro, en lo más hondo de mi corazón [...] ; de aquel Santander, en fin, que a la vez que motivo de espanto y mofa para la desperdigada y versátil juventud de hogaño, que le conoce de oídas, es el único refugio que le queda al arte cuando con sus recursos se pretende ofrecer a la consideración de otras generaciones algo de lo que hay de pintoresco, sin dejar de ser castizo, en esta raza *pejina* que va desvaneciéndose entre la abigarrada e insulsa confusión de las modernas costumbres.⁴

On a dit au commencement de cette partie de notre étude que la plupart des auteurs qui ont émis des griefs contre le développement matériel de la société industrielle portaient sur les aspects esthétiques. Ce dernier passage ainsi que d'autres qu'on vient de voir le montrent explicitement. On dirait que c'est tout ce qu'il y avait de « pittoresque », de « *castizo* », dans ce monde fini qui mérite leur attention. Le discours réactionnaire de Pereda ne tente même pas d'expliquer comment la

1 *Ibidem*, p. 148.

2 George Mould, entrepreneur anglais qui a introduit le premier chemin de fer à Santander.

3 *Ibidem*, p. 256.

4 *Ibidem*, p. 78-79.

nouvelle société a pu se légitimer vis-à-vis des populations ; comme si la misère de ces personnages n'était pas la raison la plus puissante pour accepter ces changements afin de s'en sortir, ou du moins d'avoir l'espoir de pouvoir le faire un jour. Devant le nouvel état de choses imposé par l'industrialisation, Pereda se limite à exalter un type d'homme extrêmement solide, simple et conservateur (au sens le plus neutre du terme) qui ne sait pas trop bien à quoi sert toute cette agitation autour du progrès.

Très éloigné du précédent, le premier roman de Pío Baroja, *La casa de Aizgorri* (1900), qui inaugure aussi sa trilogie *Tierra vasca* (composée en fait de quatre livres), raconte une histoire de changement d'un cycle familial sur le fond d'un conflit entre la ferme traditionnelle (le *baserri* basque) qui recule devant la modernité envahissante. Les Aizgorri gèrent une usine d'alcool à Arbea, village qui profite des revenus de cette industrie, mais qui en subit en même temps les conséquences ; d'abord, dans la famille des Aizgorri elle-même, puisque le mâle qui devrait hériter (le *mayorazgo*, selon le *fuero* basque) est un ivrogne timoré, incapable d'accepter la responsabilité de diriger les affaires familiales après la mort du père. L'usine d'alcool suscite des comportements odieux de la part des uns et des autres, comme l'alcoolisme (de ceux qui consomment ses produits) ou la cupidité (de la part de ceux qui aspirent à prendre l'usine en main, comme le castillan Díaz, candidat frustré au mariage avec Águeda).

Avec en arrière-plan un thème aussi typique qu'une « fin de race »¹ (les Aizgorri qui paraissent destinés à disparaître au commencement du roman), on trouve une critique double de l'industrialisation : d'un côté, la position la plus radicale, celle des extrémistes Galo (un carliste) et Yann (un anarchiste belge) ; de l'autre, l'incarnation du bon sens, qui entend changer le sens initial de l'industrialisation d'Arbea pour l'orienter faire une vraie utilité sociale. Parmi les premiers, Galo est nostalgique du régime agricole éradiqué par les machines :

GALO. [...] Si no hubiera fábricas, no pasaría, como ahora, que en este pueblo hay más castellanos y gallegos que vascongados.

[...]

GARRAIZ. ¡ Ah ! Ése es un modo de vivir muy triste.

GALO. ¡ Triste ! Pues ¿ qué son tus padres sino labradores ? ¿ Qué has sido tú hasta que te dio la ocurrencia de ir a Bilbao a entrar en un taller ?

GARRAIZ. No ; si yo no me creo más ahora que antes. Sólo digo que ese modo de vivir es mezquino, y más para el que está acostumbrado a otra cosa.

GALO. No sé por qué.

GARRAIZ. Sí, hombre, sí. La tierra no es leal. La trabajas, echas una buena semilla, pero no llueve, y se acabó, o llueve demasiado, o hay heladas, o pedriscos... ¡ Ah ! (*Con desdén.*) No me hables de eso.

GALO. ¿ Y las máquinas, Garraiz ? Son peores todavía. El pobre Domingochiqui podría decirlo, que allá, junto al volante grande murió hecho pedazos.

1 Toutes les œuvres de la tétralogie – donc, sauf *Zalacain el aventurero* (1909) – ont ce même fil conducteur de la fin d'une lignée et le besoin de s'adapter aux nouveaux temps, malgré l'amertume que cela peut susciter.

GARRAIZ. Sí, es verdad. Las máquinas tienen sus rabias ; pero, ¡ qué demonio !, bajan la cabeza.¹

Yann, en revanche, soutient les arguments des luddites, même si on n'entendra ce personnage que dans un bref passage de l'histoire. La critique du bon sens est soutenue par le noble Mariano, amoureux d'Águeda, la dernière descendante des Aizgorri et donc ultime héritière de l'usine. Il sait que cette usine est nuisible pour Arbea, raison pour laquelle il propose d'imiter le modèle de la voisine Argoitia, la commune où il gère une forge, qui ne vend pas un poison aux villageois et en même temps produit une richesse très réelle. L'opposition dans ce roman n'est pas entre la campagne (en l'occurrence, la maison des Aizgorri) et l'industrie, mais entre deux formes de développements industriels divergents : la production d'outils ou la vente de marchandises coûte que coûte, même frelatées (comme le laisse entendre le dialogue entre Díaz et Alfort : celui-là admet avoir utilisé de l'acide sulfurique pour accélérer la fermentation des alcools : « Poco veneno no mata »²). La dernière scène du roman met en évidence la victoire du premier procédé sur le deuxième : quand don Julián, médecin d'Arbea et grand critique de la vente d'alcools bon marché, et Garraiz se mettent au travail dans la forge pour pouvoir soutenir économiquement Mariano (qui avait demandé un crédit pour aider Águeda et les Aizgorri), le premier signale l'opposition fondamentale entre les deux formes de production : « Mira qué diferencia : el hierro ruge aquí, en el yunque, porque tiene algo del león ; el alcohol silba en el alambique porque tiene mucho de serpiente. Sí, es verdad lo que dices : el hierro es un metal honrado »³.

Ainsi, l'industrialisation n'est pas criticable si elle reste fidèle à la tradition basque des forgerons. Il n'y a pas là de rupture ; dans l'épilogue, la rencontre entre Águeda et sa mère, qui est censée se dérouler entièrement en basque, symbolise le respect de la tradition familiale. Seuls des aspects accessoires ont changé. Dans un monologue devant le portrait du fondateur du clan des Aizgorri, Mariano l'avait prévu :

Aquí está el fundador, Machín de Aizgorri, el guerrero que sembró el espanto en toda Guipúzcoa. ¡ Pobre hombre ! ¡ Cómo degeneró tu casta ! Al cabo de cientos de años la savia enérgica de los Aizgorri no produce más que plantas enfermas y venenosas. Pero entre su floración malsana hay un lirio blanco y puro, y ése lo arrancaré de la casa de Aizgorri y lo llevaré donde hay sol y alegría y amor. Sí, Machín ; no me importa ese gesto adusto ni ese ademán altivo. Tu nieta, descendiente de los más nobles hidalgos, será la mujer de un fundidor, hijo de ferrones. Sí, lo será, lo será.⁴

Águeda – l'« iris blanc » de ce discours éloquent – n'a pas besoin de terroriser la province de Guipuscoa comme son aïeul Machín ; les temps ont changé, et elle a compris qu'elle n'est pas obligée de suivre aveuglément l'industrie familiale. La thèse du roman est nette : le refus de la

1 Pío Baroja, *Obras completas*, t. VI, *op. cit.*, p. 139-140.

2 *Ibidem*, p. 126.

3 *Ibidem*, p. 152-153.

4 *Ibidem*, p. 128.

modernité est inutile, il faut savoir la conduire dans le bon sens. Il n'y a rien à déplorer : c'est une tradition dangereuse qui disparaît (la ferocité des Aizgorri comme Machín) et que Luis, le frère alcoolique et lâche d'Águeda, n'a pas, heureusement, été capable de suivre.

Le roman *La voluntad* d'Azorín, qui a vu le jour en 1902, donne une image de la campagne contraire aux fables d'Épinal. La vie rurale est morne, ennuyeuse et soumise au contrôle idéologique des curés. Pourtant, le personnage de Yuste, maître du héros, déplore la fin qu'il considère proche des paysans espagnols, dans un passage qui consiste à alerter (et qu'il faut prendre avec précaution, comme on le verra) sur une situation dont la gravité n'est plus négligeable :

–Yo no sé [...] cuál será el porvenir de toda esta clase labradora, que es el sostén del Estado, y ha sido, en realidad, la base de la civilización occidental, de veinte siglos de civilización cristiana... Nota, Azorín, que la emigración del campo a la ciudad es cada vez mayor : la ciudad se nos lleva todo lo más sano, lo más fuerte, lo más inteligente del campo. Todos quieren ser artesanos, todos quieren dejarse el urbano bigote, símbolo, al parecer, de un más delicado intelecto... Así, dentro de treinta, cuarenta, cien años, si se quiere, no quedará en el campo más que una masa de hombres ininteligentes, automáticos, incapaces de un trabajo reflexivo, incapaces de aplicar a la tierra nuevos y hábiles cultivos que la hagan producir doblemente, que hagan de la agricultura una industria...¹

La litanie de Yuste, pourtant, est ambiguë, car il espère en même temps que la disparition de la petite propriété foncière et l'écrasement fiscal des paysans aboutiront à un remplacement du travail humain par les machines, qui « harán su entrada triunfal en los campos, y la tierra, hasta aquí mezquinamente labrada, será magnánima y reciamente fecundada. ¡ Figúrate lo que estos campos yeclanos, en los que sólo de legua en legua se ve una yunta, serán entonces con legiones de obreros bien trajeados y comidos, con máquinas que rápidamente realzian los expertos trabajos dirigidos por ingenieros agrícolas !... »². Yuste concilie dans ce discours (d'une manière assez problématique, on le voit) deux critiques opposées : d'un côté, un constat d'appauvrissement moral et économique des paysans ; de l'autre, un projet de réforme sociale qui vise à étendre les idéaux socialistes partout pour instaurer une société basée sur l'égalité entre les hommes. La nature donquichottesque d'un tel avenir est indiqué par Azorín lui-même (le personnage), puisqu'il pense « en que este buen maestro, a través de sus cóleras, de sus sonrisas y de sus ironías, es un hombre ingenuo y generoso, merecedor a un mismo tiempo –como Alonso Quijano el Bueno– de admiración, de risa y de piedad »³.

L'élégie de ce monde disparu sera reprise par Palacio Valdés dans *La aldea perdida* (1903), qui s'annonce d'emblée comme une exaltation de l'Arcadie perdue, le mot « perdida » ayant ici le double sens de « perdue » mais aussi d'« reculée ». L'auteur l'explique dans l'« Invocación » (le mot n'est pas innocent) qui ouvre son roman :

1 José Martínez Ruiz, *La voluntad*, éd. María Martínez del Portal, Madrid, Cátedra, 2014, p. 232.

2 *Ibidem*.

3 *Ibidem*, p. 170.

¡ Si, yo también nació y viví en Arcadia ! También supe lo que era caminar en la santa inocencia del corazón entre arboledas umbrías, bañarme en los arroyos cristalinos, hollar con mis pies una alfombra siempre verde. [...] Todo en la tierra era reposo ; en el aire, todo amor. Al llegar a la aldea, mi padre me recibía con un beso. El fuego chisporroteaba alegremente ; la cena humeaba ; una vieja servidora narraba después la historia de alguna doncella encantada, y yo quedaba dulcemente dormido sobre el regazo de mi madre.¹

Les premiers mots, qui renvoient au titre du tableau de Poussin « Et in Arcadia ego », doivent être compris d'une manière précise : loin du sens populaire qu'on donne à cette formule, employée quand on croit se sentir dans l'équivalent d'un paradis, sa signification originale désignait la crainte de la mort, présente même dans une Arcadie pastorale. Quant au point de vue adopté par le narrateur, il est bien résumé dans ces lignes : il ne s'agit pas d'une description prétendument réaliste, mais de l'évocation de son enfance, quand son cœur vivait dans une « sainte innocence » et que le travail ne constituait pas encore une source d'angoisse, puisque sa famille avait au moins une « vieille servante » (ce qui n'était pas donné à toutes les familles de la campagne asturienne, loin de là). Le « village perdu » de Palacio Valdés est donc à la fois un monde qui recule, celui des bergers des Asturies, et un passé qui ne reviendra plus, celui d'une enfance insouciant et joyeuse au sein d'une famille au demeurant peu représentative du lot commun des paysans asturiens (il suffit de la comparer avec la nouvelle « ¡ Adiós, Cordera ! » de *Clarín*, par exemple, qui n'est pas un chant d'enthousiasme en faveur de l'industrialisation, comme on le verra ci-après). Palacio Valdés, fils d'un avocat, ne cache pas que son rapport avec ce monde rural n'était pas le même qu'un fils de bergers.

Le romancier choisit ainsi un style éloigné du réalisme-naturalisme qu'il avait lui-même pratiqué dans ses œuvres préalables (notamment *La espuma*), préférant une rhétorique qui tente d'évoquer (assez grossièrement le plus souvent) celle de la poésie épique archaïque, comme on le voit lorsqu'il s'excuse d'avoir oublié les héros de son enfance dans ses œuvres précédentes : « ¡ Y aún no he cantado a los héroes de mi infancia ! ¡ Aún no te he cantado, magnánimo Nolo ! ¡ Ni a ti, intrépido Celso ! ¡ Ni a ti, ingenioso Quino ! ¡ Aún no ha caído a tus pies, bella Demetria, la flor más espléndida que brotó de los campos de mi tierra ! Hora es de hacerlo antes que la parca siegue mi garganta »². Abondent tout au long du roman les références à cette épique traditionnelle que Palacio Valdés projette sur la vie quotidienne des paysans qu'il a connus ; ainsi, le premier chapitre s'intitule « La cólera de Nolo » (renvoi évident à la colère d'Achille qui constitue le thème central de *Illiade* dès le premier vers). Comme chez Pereda, auteur auquel ce roman doit son langage ainsi que sa morale, les bergers de *La aldea perdida* mènent une vie dont l'héroïsme discret peut passer inaperçu pour les citadins : austères, bons croyants, timides et vertueux, ils font face aux malheurs

1 Armando Palacio Valdés, *La aldea perdida*, op. cit., p. 37.

2 *Ibidem*, p. 38. Les personnages sont également identifiés avec des formules censées synthétiser leurs traits les plus saillants. Ainsi, Quino est « fertile en astucias », etc.

avec le seul soutien de leur foi en Dieu et de la communauté à laquelle ils appartiennent.

Plusieurs épisodes soulignent le caractère épique de cette insistance, souvent d'une façon lourdement ironique. Lors de la fête de la Vierge (le 15 juillet), le narrateur décrit la bagarre traditionnelle à laquelle participent les jeunes bergers de la vallée de Laviana, mais qui n'occasionne jamais de victimes graves ; ce n'est qu'un jeu innocent qui montre la bonté innée des locaux. Au vu du bonheur qui entoure ces vies, malgré les pénuries matérielles qui atteignent parfois les plus pauvres, on aurait du mal à imaginer que quelqu'un puisse souhaiter mettre fin à ce rêve. En effet, la menace qui se rapproche et cerne Laviana est extérieure : les mineurs qui travaillent dans un mine proche vont y amener la violence et la haine. Le romancier qui écrit *La aldea perdida* est extrêmement sévère avec ces mineurs qui auparavant suscitaient sa compassion et sa solidarité (comme on le verra plus tard à propos de *La espuma*). Ce sont eux qui vont raser cette Troie idéalisée par le regard de l'enfant qu'était Palacio Valdés¹. Ces deux cultures sont remarquablement opposées dans le roman : si les bergers restent dans leur coin, presque immuables, les mineurs sont bien plus agressifs, et ils ne se limitent à travailler pour l'industrie. Ils désirent, au contraire, une partie de ce bonheur paysan qui leur échappe. Pour l'obtenir, ils ne feront qu'essayer de l'atteindre avec la brutalité d'un enfant qui casse ses jouets. Les mineurs jouent ainsi le rôle des pions d'un jeu d'échec dirigé par des forces supérieures qui ne peut finir qu'avec l'anéantissement de ce « village perdu ».²

Élégies paysannes: les « églogues en crépuscule » de Bartolomé Soler et de Manuel Llano

El pastor joven tiene distinto concepto de las cosas. Se ríe, lo mismo que un babieca, de las advertencias del pastor anciano; le contradice con burla, le hace gritar de coraje, no comprende el inalterable criterio religioso y humano del viejo. Anda por el monte con un enojo secreto, mohíno, malhumorado, pensando incesantemente en unas codiciosas inclinaciones que le apartan mentalmente de la braña, del lecho de yerba de la choza, del ruido que meten los cárabos, los picorrelinchos, los arrendajos. Él piensa en otro oficio menos solitario, en un pueblo grande con casas de señores, por donde pase el tren pitando, echando humo negro como si se quemara el paisaje.

Manuel Llano, « Los pastores », *La braña*, 1934³

-
- 1 Ramón Pérez de Ayala a écrit une nouvelle, « La prueba » (1905), qui ne fait que gloser le roman de Palacio Valdés. Encore une fois, le mineur se comporte comme le serpent qui introduit le crime dans le Paradis, en l'occurrence en obligeant un garçon à faire preuve de hardiesse : il doit attendre le soir à côté d'un pont et jeter le premier arrivé – qui sera le père du héros – dans les eaux du ruisseau. Attisé par l'envie de paraître tout aussi amoral que le mineur, le garçon fera ce qu'on lui demande.
 - 2 L'opposition mineurs/bergers est caractéristique de la vision de Palacio Valdés. Dans son poème « Los pequeños », écrit dans la même période que *La aldea perdida*, Manuel Rafael Blanco-Belmonte les mélange en tant que soutiens de la société. Cf. *La corte de los poetas*, op. cit., p. 317-321.
 - 3 Manuel Llano, *Obras completas*, t. 1, éd. Celia Valbuena et Jesús Herrán, Madrid, Alianza, 1998, p. 213.

Toujours à propos des Asturies, Fernando Vela observait dans un article de 1919 : « La misma canción popular pura va perdiéndose. [...] Cuando la canción baja a la ciudad, los asturianos la toman a guisa de espectáculo teatral ; gustan el propio elemento pintoresco étnico, como extraños, como turistas de sí mismos, y no la honda emoción de la confusión con la propia raza »¹. Pourtant, cette chanson populaire est un vestige de quelque chose de plus grand, « casi lo único que nos queda del pasado. De toda la enorme montaña petrificada de sucesos y acaecimientos, fluye tan sólo este hilo de fesca voz por la garganta de una moza »². Comme c'est souvent le cas, ce qui attire l'attention de l'écrivain est l'aspect esthétique de cette extinction du passé ; mais Vela est conscient que cette perte de la chanson populaire n'est qu'un symptôme d'une transformation plus vaste – bien qu'il n'aille pas plus loin dans sa réflexion.

L'intérêt pour le monde paysan a toujours été très contradictoire. L'idéalisation de ses mœurs était souvent en rapport direct avec la distance par rapport à la vie qu'on menait dans les campagnes : plus on en était loin, plus on admirait cette vie-là. Felipe Trigo se moque dans *Jarrapellejos* (1914) de ces *caciques* d'Extremadura qui récitent les poèmes ruraux de José María Gabriel y Galán dans leurs moments de débauche, même si les paysans eux-mêmes ne sont pas trop sensibles à cette littérature, que Trigo considère plus à destination des propriétaires aisés (c'est-à-dire des « maisons décentes » du paragraphe suivant) :

En todas las casas decentes del pueblo, gracias a la propaganda de los vates [...], había tomos de Gabriel y Galán para leerlos en familia durante las veladas invernales. Códigos de moral sencilla, expresados con belleza soberana, y cuya difusión gratuita entre los pobres habríase llevado a efecto, a propuestas del ingenuo señor don Atiliano de la Maza, de no haber sido porque el sagaz Jarrapellejos opuso una objeción : los braceros no sabían leer, casi ninguno..., y los que sabían era mejor que no leyesen, ante el temor de aficionarlos y que pasasen luego a lecturas peligrosas.³

La prose de la fin des années 1920 a laissé des œuvres d'importance qui partagent un style mélancolique dans leur manière d'aborder l'extinction de l'univers paysan. Publié en 1927, *Marcos Villari* est un roman de Bartolomé Soler qui peut être lu comme une mise à jour du Livre de Job, c'est-à-dire une fable sur les souffrances démesurées de l'homme juste qui n'a fait de mal à personne. L'histoire raconte dans une analepse qui constitue la quasi totalité de l'œuvre le dépérissement d'une famille paysanne de la Catalogne, jusqu'à la chute de la ferme suite aux disgrâces sans fin et au suicide du héros éponyme. Le lecteur est témoin, dès les premières pages du livre, du contraste sourd entre deux univers : celui des paysans, avec leur fatalisme et leurs traditions, et celui de la modernité qui arrive de manière peu discrète. C'est comme d'habitude le train qui synthétise ce conflit, avec sa présence dans un village du Vallès occidental, Palau Solitar

1 Fernando Vela, *Ensayos*, éd. Eduardo Creus Visiers, Madrid, Fundación Banco Santander, 2010, p. 18.

2 *Ibidem*.

3 Felipe Trigo, *Jarrapellejos*, éd. Carlos Fortea, Madrid, Castalia, 2004, p. 131.

(qui évoque déjà l'abandon dans son nom même) :

Los palauenses viven satisfechos con su aburrimiento, quizá orgullosos de su somnolencia ; nada piden ni nada envidian, que el sol sale para todos, y el agua, si falta unos años, otros abunda hasta el anegamiento de la vega.

Tal vez les estorbe el camino férreo, pues trae recuerdos de otros pueblos, y anuncia la agitación de las urbes, y rompe su estructura de pueblo primitivo. El silbido de la locomotora hiere sus tímpanos y su alma. Acaso envidien a Sentmenat, a San Feliu de Codinas, a Moyá, a Poliñá, a Castellar del Vallés..., pueblos que nunca vieron el tren y viven holgadamente con sus carreteras, sus trochas y sus caminos vecinales.

[...].

Hace años hicieron una ferrovía para que todos los días pudiese ir un tren desde Barcelona a Caldas de Montbuy ; y, entre atajo y atajo, hollaron las tierras y la quietud de Palau.¹

C'est autour de la petite gare de Palau Solitar que le commerce se rassemble : « A ese “bulevar” le llaman Las Casas Nuevas »². Mais, non loin de là, nous est donnée la description de ce qui fut, « empalmando con el tiempo añejo »³, la maison de la famille Villarí. Pourtant, la transcendance de ce conflit n'est pas soulignée avec insistance par le narrateur ; par le biais de références très subtiles, on se rend compte de la distance énorme qui sépare le mode de vie d'un agriculteur catalan de ce qui se passe dans les villes. Lors d'une visite à Sabadell, l'opposition entre les paysans laborieux et la voracité marchande des commerçants devient évidente : « Sabadell, la ciudad que dio anarquistas antaño, poetas, pintores, faranduleros ; la ciudad que trocó sus ubres y sus becerros de oro, siervos del Cheque, místicos de la Aritmética, y lanas adulteradas, y paños bastardeados lo que rinde hogaña »⁴. La ville dans laquelle les paysans doivent vendre leurs produits est une Babylone dégradée à cause de l'argent et de l'esprit de calcul ; en outre, malheureusement, sa corruption s'étend partout, et même ce que les paysans apportent avec leur travail – la laine, l'étoffe pour l'industrie textile – dégénère au point de devenir une marchandise frelatée au service de la cupidité.

Ce sont les « Apostillas a los capítulos III y XI », sorte de conclusion du roman, qui expliquent le sens profond de la tragédie vécue par Marcos Villarí, le héros obsédé par la vengeance (sa fille s'est fait violer par un vagabond). Renouant avec la narration qui avait été interrompue au commencement du récit, le chroniqueur nous fait savoir que la seule menace qui cerne la ferme de la famille n'est pas que l'absence de repreneur pour continuer les tâches agricoles mais une transformation irréversible, dans un passage final amer dont l'importance justifie une citation très longue :

Y [le narrateur] ha de decir ahora, que los corpiños y las sayas perdieron los tonos fuertes y diversos de la antigua rusticidad ; que las ciudades, antaño tan lejos, van acercándose a la vega : Sabadell, Tarrasa, Granollers..., como pulpos insaciables, van absorbiendo el nuevo mocerío y

1 *Las mejores novelas contemporáneas*, t. VII, éd. Joaquín de Entrambasaguas et M^a del Pilar Palomo, Barcelone, Planeta, 1973, p. 1.083. Nous citons cette édition, car elle présente des différences par rapport à celle de 1961.

2 *Ibidem*, p. 1.084.

3 *Ibidem*, p. 1.085.

4 *Ibidem*, p. 1.160.

destruyendo la bucólica engranada con el laborear y el ignorar de los labriegos.
 Cruzan ahora la campiña vehículos gigantes, raudos y ensordecedores.
 Se tala un pinar, para asentar sobre sus tocones un palacete urbano y chillón.
 Se alzan nuevas viviendas en los bordes de las carreteras, con portales sin herraduras, sin alero y sin zaguán, simétricas, apestadas de geometría.
 Las hoces y los falces van rindiéndose ante la celeridad de las segadoras.
 La trilla es breve : pocos gañanes y menos jornadas. Una máquina infernal que, en vez de odiada, es respetada.
 Ya no hay pisadores ; se truecan en silos los lagares, o en sobrados, o en pajeras.
 En las poyatas, en el reborde de las chimeneas, yacen las capuchinas y los candiles, llenos de polvo y de pavesa.
 La carreta farandulera ya no emboba, ni se esconde la chiquillería ante el paso de los húngaros caldereros.
 La *noia*, ahora, complicaría el peinado, aquel peinado a lo gitana, a lo Virgen, a lo Gioconda. Vicente trocaría la faja y la blusa dominguera por la chaqueta importada de allende las serranías vecinas.
 Mueren las barretinas y las albardas.
 Mueren el juego de la morra y el de los lobos.
 Los relojes de sol marcan su ocaso, y el rosario, por las noches, ya sólo pende de las manos sarmentosas.
 Las cabezas trasquilimochas son cosa de antaño, y ahora la gañanía luce una crencha domada con cosméticos grasientos y malolientes, y se relame y se encabrita cuando las bolas en el billar hacen la chamba.
 Unos telares, en la trasera de las Casas Nuevas, apagan la algarabía de las rejas y las azadas sobre el yunque de la herrería, y alteran el silencio secular de la llanura, y dan a la campiña perspectivas de égloga en ocaso.
 Una chimenea, como índice grotesco, se yergue por encima de las talanqueras, de los aleros y los almiares, por encima de la humareda de los lares vetustos..., pregonando el triunfo invasor de « l'avara povertà di Catalogna ».¹

On comprend alors que la maison en ruine du héros est le symbole d'un monde qui meurt. Avec les travaux des paysans devenus obsolètes, ce sont aussi les mœurs qui disparaissent. On vient de lire deux fois le mot « crépuscule du soir » (« ocaso » dans le texte), qui ne laisse planer aucun doute à cet égard. Ce qui remplace cet univers est un ensemble de géométrie et de calcul marchand, des maisons de banlieue sans attachement au travail agricole et des machines qui n'inspirent plus la peur mais le respect. La campagne ne se prête plus aux rêveries du *beatus ille*, mais à la nostalgie d'un monde qui est parti pour de bon, remplacé par une cheminée, symbole s'il en est de l'industrialisme triomphant. La raison de ce final douloureux n'est pas difficile à saisir pour le lecteur, puisqu'il a assisté aux dures épreuves que Marcos Villarí a dû subir, et qui ont été excessives même pour quelqu'un de sa trempe, au point de le forcer au suicide. Comme dans le Livre de Job (sorte d'inspiration pour le roman de Soler), autant de malheurs est intolérable pour un pauvre mortel, et on comprend bien pourquoi la vie urbaine se montre toujours plus attirante pour les habitants de la campagne.

L'œuvre littéraire de Manuel Llano, commencée avec *El sol de los muertos* (1928) sous l'influence nette de son compatriote José María de Pereda, s'en est heureusement détachée pour

¹ *Ibidem*, p. 1 312-1 314. La citation en italien est de la *Divine comédie*, Paradis, VIII, 77.

montrer une vision nouvelle du monde paysan et de ses problèmes. Chez Llano ce monde est déjà en déclin dès son premier livre, et pour cause : à la fin des années 1920, l'abandon des campagnes et l'exode vers les grandes villes sont des réalités indéniables qui ne passent plus inaperçues. Les premières lignes du roman *El sol de los muertos* sont significatives (c'est nous qui soulignons les mots et les passages les plus éloquents) :

Bien esculpadas quedaron en aquel apacible lugar las huellas de la tradición y de la servidumbre.

Aún se oye el jadear recio de la fuerza y de la altivez bastarda y hay ignominias de aparcería y « orgullos » de gotera e hidalgos sin blanca y damas célibes que dejan sus caudales en las túnicas de las imágenes y niegan el pan y la posada al pobre peregrino, que pide por el amor de Dios.

No ha enervado *todavía* el odioso prejuicio, la aspereza de la linde que separa a las castas y a las fortunas, ni ha penetrado en el « astragal » de la pobreza el ábrego caliente que cambia, que iguala, que limpia, que tiene la peregrina virtud de secar el « llabazo » plebeyo y poner alegrías de rosaledas en los montes sombríos y en las profundas hondonadas...

El menguado carro de tierra, el « agreo » infecundo, la « jaza » estéril, la yunta, el « mazo », el « vadillo » miserable, la « macona » insaciable, la « estirpia » de vaeas retorcidas, *siguen siendo, merced al medrado atavismo que zarandea a estas buenas gentes*, los embrujos avaros que suelen cerrar los claros manatales de los sentimientos y de las misericordias...¹

L'argument du roman n'est pas original, et de fait on trouve une histoire très semblable dans l'une des trames secondaires de *Peñas arriba* : un aventurier, produit pervers des maux de la ville, séduit une honnête bergère et la quitte dès qu'elle tombe enceinte – sauf que, dans l'œuvre de Llano, les bergers ne constituent pas un décor de fond pour un héros appartenant à une classe supérieure, mais l'étoffe même de l'œuvre ; et, comme on vient de le voir dans les paragraphes cités, l'atmosphère n'est plus du tout la même que celle des romans de Pereda, puisque le propos quelque peu édifiant de l'auteur cohabite avec une description extrêmement sévère de la misère, toujours matérielle et parfois spirituelle, dans laquelle vivent ces bergers de la Montagne cantabrique ; et, surtout, comme l'indiquent les passages que nous avons soulignés, le lecteur est conscient qu'il s'agit d'un monde qui est « encore » là, c'est-à-dire qu'il peut cesser de l'être bientôt. Les personnages de Llano n'incarnent pas le bonheur, même s'ils sont souvent doués d'une grande bonté ; comme dans *Marcos Villari*, les malheurs qui retombent sur eux ne sont pas proportionnels à leur gentillesse. Naïfs et assez rudes, comme chez Pereda, ces bergers sont aussi endurcis par la vie d'extrême âpreté qu'ils mènent dans les montagnes. Dans un tel milieu, les malheurs peuvent les surprendre à n'importe quel instant de leur vie quotidienne. Voyons dans le passage suivant ce que devient une petite étourderie pour Nelo, le héros de *El sol de los muertos* :

Entre tantos devaneos y tantas vueltas y revueltas y tantas vociferaciones y tantas rebuscas, olvidó el cuitado lo que más grato era para su refocilamiento insaciable, cuando llegara la hora del yantar. Sobre la « pusiega » ennegrecida había quedado el mísero « compango » que saciaría su hambr, en la braña de la Cruz, a la vera del leño bendito y de la fuente rumorosa. La vigilia

1 Manuel Llano, *Obras completas*, t. 2, éd. Celia Valbuena et Jesús Herrán, Madrid, Alianza, 1998, p. 127.

era su congoja más terrible y su disciplina más dolorosa. No temía el frío de las nieves, ni de los cierzos, ni la amenaza ensordecedora de las torrenteras y de las ventiscas. El asubio de la choza o de la cajiga hueca y descortezada o del peñasco placentero era el abrigo de las tempestades y de las nieblas... Pero ¿dónde estaba el asubio de aquellos estortijones, de aquellas « salenguanas » obsesionantes, de aquella ociosidad de los dientes y de las muelas ahuecadas, de aquel pasar de las horas sin el consuelo del « torrezno » y de la borona rustiada ?¹

L'oubli du « torrezno » et de la « borona », qui ne sont pas exactement les victuailles d'un roi, donne lieu à l'angoisse de devoir supporter les intempéries de la montagne avec le ventre vide. Certainement, le *topos* de la « fuente rumorosa » renvoie aux échos des « ríos sonorosos » de saint Jean-de-la Croix ou du Tajo dont « el agua baña el prado con sonido, / alegrando la vista y el oído » de Garcilaso, mais tout cela doit être lu comme une ironie amère – « rumorosa » rimant ici (sans doute involontairement) avec l'adjectif « dolorosa » de la proposition suivante.

Sont fréquents tout au long du roman les passages qui rappellent la condition misérable de l'homme sur terre, et plus particulièrement des bergers. En effet, dans l'univers de Manuel Llano « [n]o hay ya escenas bucólicas, ni canta la inocencia en las chozas de terrones y de leños »², et rien ne permet de croire que les choses se passaient avant autrement, puisque l'âpreté de la vie d'aujourd'hui est toujours comparée non avec le passé, mais avec l'image d'Épinal de la poésie pastorale, comme on vient de le voir, ou encore : « [la “Romilona”] vio pasar a los rebaños, seguidos de sus pastores, entre silbidos y tacos rotundos que dejaban mal parada a la inocente égloga, cuando había zampoñas y rabeles... »³. Certes, le pire des maux décrits dans cette histoire a son origine dans la corruption exercée par l'influence malsaine des villes sur le *mayorazgo* qui fera un enfant à l'innocente Rosaura pour l'abandonner immédiatement après ; une influence qui sera durable, puisque le *mayorazgo*, suite à son retour au terroir, « [q]uería lanzarse de nuevo en el estruendo de las ciudades, quebrar otra vez sus energías, apagar sus deseos, respirar los mismos aires. Olvidaba las pesadumbres de su caída y la vergüenza de su derrota, cuando se acabaron los dineros y viose triste y deshecho, infeliz y burlado... »⁴. Mais le sort des bergers qui ne voyagent jamais au-delà de cette petite patrie ne peut être supporté qu'avec de la résignation chrétienne. Pas de nymphes dans cette Arcadie ; seuls le travail et l'acceptation de leur destin de souffrance dignifient l'existence de ces pauvres gens.

La société urbaine espagnole de 1928, date de la parution de *El sol de los muertos*, ne peut paraître plus éloignée de cet univers clos de travail et de souffrance. L'atavisme évoqué par le narrateur n'aura bientôt plus raison d'être dans un monde toujours plus laïque et proche du modèle de vie des milieux urbains, dont l'influence croissante se ressent partout. C'est pourquoi les propos

1 *Ibidem*, p. 134.

2 *Ibidem*, p. 130.

3 *Ibidem*, p. 187-8.

4 *Ibidem*, p. 201.

de l'auteur dans la préface de son livre ont une valeur précieuse pour comprendre le sens de son discours : « La Montaña tiene un *folklore* fecundo, recio, peregrino... Un *folklore* que no ha sido lo suficientemente explotado ; que ha carecido de cultivadores perseverantes y concienzudos ; que no ha gozado del impulso necesario para salir de la cantera y sugestionar a las gentes con las singulares bellezas de su lírica y de su poesía »¹. L'emploi consécutif du mot *folklore* (toujours en italique, en tant qu'importation récente de l'anglais) n'a rien d'innocent : il s'agit d'insister sur le côté ethnographique dans un monde sentimentalement très éloigné de celui des lecteurs urbains qui vont se plonger dans l'œuvre de Llano – ce dont l'auteur est parfaitement conscient. L'établissement d'un folklore est aussi la « muséification » d'une culture donnée, sa cristallisation pour la rendre consommable pour des observateurs étrangers et curieux de la diversité des mœurs. Mais on ne fait pas de folklore avec une culture vivante et généralement acceptée par la société dans laquelle elle s'inscrit ; seules celles qui sont en minorité, voire minorisées, peuvent attirer un tel intérêt.

Aussi, le sentiment que cette culture rétrécit deviendra plus présent dans l'œuvre ultérieure de l'écrivain. Son premier recueil de nouvelles, *Brañaflor* (1931), contient une préface de Miguel Artigas qui définit la tâche que le narrateur s'est donnée :

Manuel Llano ha estudiado y conoce los trabajos fundamentales modernos de *folklore* ; pero en su manera de tratarlo está más cerca de los románticos que de los especialistas y científicos ; si bien en sus copias y transcripciones suele ajustarse a los métodos más exactos y exigentes.

Llano ve y ama ante todo, en las viejas tradiciones, la belleza de los relatos, el misterioso encanto de los mitos y supersticiones, y le encantan además el cuadro, los lugares y los hombres que conservan y retienen estas bellas vejeces.²

La séduction qu'exerce ce monde est liée justement au caractère désuet de ce folklore, comme le montre ce passage de Llano :

Reminiscencias de juglaría por los caminos de la llanura, con manchones rubios y bermejos. Atavismo de égloga en las cumbres, en los seles, en los alcores, en las chozas.

[...]

Primeros balbuceos de la poesía. Cosas muy añejas en ambientes nuevos. Atavismos de serranillas en los versos pastoriles, henchidos de sencillez, con incoherencias inocentes en la trama. Reviven siglos muy viejos en estas trovas de los labrantines y de los cabreros.³

Notons que le point de vue du narrateur est ambivalent : d'un côté, on sait qu'il connaît de l'intérieur ce monde vieillissant ; mais, de l'autre, il ne fait pas semblant de raconter ses histoires pour des campagnards, ou mimer un langage ruralisant (au-delà des concessions « de couleur » dans le parler de ses personnages). Au contraire, sa visite à Brañaflor est celle d'un voyageur urbain qui s'adresse à des lecteurs du même milieu, même si l'auteur cherche à lui montrer ce qui sans doute passerait inaperçu aux yeux d'un randonneur oisif qui n'aurait pas le temps ou les moyens de

1 *Ibidem*, p. 123.

2 Manuel Llano, *Obras completas*, t. 1, éd. Celia Valbuena et Jesús Herrán, Madrid, Alianza, 1998, p. 282.

3 *Ibidem*, p. 393-394.

communiquer avec les locaux, par manque de temps ou des connaissances linguistiques pour ce faire.

C'est un monde chargé de dignité, qui peut être la dignité de ceux qui font face à la mort sans proférer de plainte. Le récit d'un dialogue entre un berger et un mendiant – accompagnés par le garçon qui aide le berger – dans « Una majada » permet de se faire une idée de la modeste sublimité (si on ose le dire) des habitants d'un milieu beau et hostile :

El mendigo y el pastor se quedan platicando a la puerta de la choza, entre chispazos de pedernal y humo de tabaco recio. A nuestro lado se compenetran dos caracteres serenos, casi cabales, que se han formado en tierra árida y en collado de rocas y nieves. Son dos psicologías idénticas, fuertes, cristalinas.

El carácter en la palabra, en los silencios, en los ademanes de estos hombres que parecen primitivos, de comienzo de una edad lejana. Simplificación de cortesías, de hospitalidad, de gratitud.

Hablaban lentamente con sencillez que maravilla. Caracteres dignamente resignados sin apetencias avaras. Lo necesario, nada más que lo necesario. El uno tiene bastante con su cayada, con su amasijo, con su cuenco. El otro dejó el pan por la paz del espíritu. Sublimes ejemplos de parquedad y delicadeza. No hacen esto todos los hombres. Este mendigo con trazas vulgares es un ser extraordinario. Morirán con mejor gracia que Aristóteles, como decía Montaigne de los labriegos. Nosotros nos sentimos pequeños ante estos dos caracteres que toman el fresco, como buenos amigos, a la puerta de la cabaña, en el relente de la braña en tinieblas.

El zagal se ha quedado dormido...¹

Ce tableau évoque un passé presque mythique : la gravité rocheuse de ces individus qui font penser à un âge reculé, les indices d'une sagesse universelle qui plonge ses racines dans la jeunesse de la civilisation (« savoir mourir avec plus de grâce qu'Aristote »), voire les échos du *Lazarillo* dans ce petit garçon qui s'endort à côté du mendiant qui l'a adopté. On ressent qu'il s'agit d'un monde sans bavardages, où la parole a une valeur et un poids plus grands que pour les citadins. Et en même temps, la gravité de la scène est parfaitement banale, comme le signale le sommeil très anodin du garçon.

Or, c'est toujours un univers moribond. La beauté tragique des vies qui se déroulent au milieu de la souffrance et des lourdes corvées quotidiennes ne fait que mettre en relief le sort malheureux qui est réservé aux derniers bergers de la Montagne. C'est un monde déjà vieux, on l'a vu, mais aussi vieillissant, comme le montre le chapitre « Al asilo », qui raconte les dernières heures d'un vieux berger dans son village avant de rentrer dans une maison de retraite, accompagné par son fils. L'amertume du vieillard, qui se retrouve encore une fois en ville, lui fait penser à son service militaire (« El viejo se queda absorto, medroso, como la primera noche de cuartel »²). On ne peut presque rien reprocher à ce fils quand on connaît la dureté de l'existence dans un tel environnement, comme on le lit dans « La política » :

1 *Ibidem*, p. 382-383.

2 *Ibidem*, p. 373.

Los dos labriegos de Brañaflor coinciden en el acre comentario acerca de la persistencia y crecimiento de las contribuciones, en la aspereza de las cargas, en la agria amenaza de los embargos, en el desamparo en que se encuentra la agricultura, médula y cimiento de veinte siglos de civilización cristiana ; en las restricciones que aprisionan y golpean sus ansias y sus propósitos. [...] Los dos cambiarían de buena gana su incomprendida significación política a trueque de que se enervaran las alcabalas y los embargos y les hiciesen el regalo de unas amplias roturaciones, de unos abrevaderos, de un camino real, de unas escuelas... Esto sí saben lo que es.

El concepto político y social de estos hombres es tan limitado y tan angosto como su cultura. No se ha purificado ni ha tratado de purificarse la conciencia campesina, ni se ha llevado al ánimo de los infelices la más leve sensación de responsabilidad y de ciudadanía. Se visten de electores con la misma indiferencia con que se ponen los domingos unos trapos aseados para ir a misa mayor. Una verdad angustiosa que hace pensar, con profunda actitud, en la urdimbre de inconsciencias y falseamientos, cada día más recia y enredada, como pleito de pastores...¹

Dans l'esprit pré-moderne de ces paysans, la politique contemporaine est incompréhensible, puisqu'elle parle trop d'abstractions et très peu des intérêts matériels précis. L'auteur est conscient de ce que la modernisation va entraîner pour les habitants d'un tel monde, puisqu'ils vont devoir être façonnés par les exigences d'aujourd'hui. Leurs valeurs, qui peuvent paraître bornées et étroitement égoïstes selon les critères citadins de la République, sont toujours plus obsolètes. Pourtant, le regard du narrateur est – notons-le – désabusé : le lecteur se rend compte de l'incompatibilité de ces deux manières de voir le monde : la républicaine, progressiste et urbaine, et celle des paysans, conservateurs par définition et attachés au terroir.

Ce matérialisme paysan s'explique par la nécessité de survivre au quotidien dans un milieu où la générosité est rare. À ce sujet, Marc Badal signale que les paysans « [a]limentaban al conjunto de la sociedad pero no ejercían ninguna influencia sobre ella. Todos gozaban del fruto de su trabajo sin agradecersele jamás. La suya era una labor esencial que muy pocos valoraban. En muchos casos ni ellos mismos », raison pour laquelle leur vie « nunca fue fácil. Salir adelante constituía de por sí un ambicioso propósito cuando los medios eran tan escasos. El trabajo era desbordante y su resultado dependía en exceso de factores que no podían controlar »² ; d'où ce pragmatisme qui ne peut que nous paraître excessif à l'ère de l'abondance marchande fournie par la société industrielle.

On sait que les jeunes quittent la Montagne pour aller travailler en ville, en quête d'une vie qui ne peut leur sembler que plus libre. Le retour en arrière est presque impossible. Dans *El sol de los muertos*, un *indiano* revient pauvre et malade pour mourir à côté de son père, le *tío Rogelio*, tandis que dans *Brañaflor* le chapitre « El jándalo » décrit le retour d'un garçon dans sa maison natale, pour être licencié peu de temps après, une fois qu'il a épuisé le peu d'argent qu'il avait réussi à épargner en Andalousie en effectuant un travail qu'il détestait – mais le seul qu'il peut faire, puisqu'il n'est plus capable de réaliser les tâches de la ferme. Le père de famille explique crûment à son fils la

1 *Ibidem*, p. 360-361.

2 Marc Badal, *Vidas a la intemperie. Nostalgias y prejuicios sobre el mundo campesino, seguido de Mundo clausurado. Monocultivo y artificialización*, Logroño/Oviedo, Pepitas de calabaza/Cambalache, 2017, p. 129.

réalité brutale des faits :

–No hay más remediú, hiju míu... Ya no vales pa estos trabajos... Y nosotros no podemos sustentáte sin trabajar... Y además es obligació de los hijos bien criaos, el ayudar a los padres... Aquí no haces na... Güélvete a Andalucía... No hay más remediú... Y acuérdate de cómo mos dejas...

Cada palabra es un escajo que se clava en el corazón del joven. Quieren aparentar dulzura la avaricia de las frases.¹

Dans cette perspective, on comprendra mieux le caractère trompeur du *locus amœnus* que l'on trouve dans le « Portal » qui ouvre le *Retablo infantil* (1935), un recueil de « recuerdos de monte y de pueblo ; memorias de malvas, de caminos de ovejas, de chozas, de colores silvestres, de felicidad, de tristeza, de almas, de semblantes... »², dans lequel Llano suivait les pas de Palacio Valdés dans *La aldea perdida*, sauf que l'accent ici n'est pas mis sur l'aspect épique, mais sur la tragédie sourde de la vie quotidienne des paysans et des bergers de la Montagne. L'écrivain décrit dans ce livre un paysage campagnard apparemment fidèle à l'orthodoxie ruralisante :

Se siente uno contento entre estas pinturas de Dios, vistiendo roca, atenuando maleza, embelleciendo orillas de caminos, ruinas, bocas de cuevas, nacimiento de fuentes frías, hondones, somos coteras. El sentimiento ahora nada más que vive para lo artístico natural del paisaje. Se olvida al hombre. El hombre no importa en estas gulas de los ojos contemplando yerbas, lirios silvestres, tomillos, carquejas humildes. Ahora piensa uno que la vida es buena y dulce, sin una gota de tuera, sin cizaña, sin cicuta. El aire, transparente y vivo, brezando quimas, arbustos, árgomas negras y retorcidas como malas conciencias, parece que limpia y refresca el ánimo y se lleva recuerdos. Su rumor es conjuro de paz, de olvido, de alegría ; saeta que mata pensamientos de abajo, del mundo. Va uno pisando poesía y respirando esas palabras de aire y de hojas que dicen los abedules, los robles, los fresnos. Ni una sombra en el espíritu, ni un mal gesto, ni una mirada que no sea mansa.³

La conclusion qui s'impose est simple : « La vida es buena, la vida es fácil, la vida no es huraña ni falsa... »⁴. Mais cette impression de *flâneur rural* change dès qu'on s'approche de premiers signes de vie humaine : « Por allí va un hombre con un gran madero seco a cuestras. Es un viejo que casi no puede andar. Se coge rabia al madero. Y le compara uno con la injusticia que unos hombres echan encima de otros hombres. La vida es mala, la vida es difícil, la vida es huraña y falsa. ¿ No decíamos antes que la vida es buena y fácil ? Una voz grita colérica, no sé por qué. Allí disputan dos mujeres. La una es vieja y la otra es joven »⁵. Et plus loin : « En el pueblo trajinan las azuelas, los martillos del dalle, las ruedas alfareras, las fraguas que resoplan como muchas lechuzas juntas. Ahora piensa uno que la vida es cansancio. En un banco de piedra, mirando hacia la parte del ábrego, toma el sol un joven flaco y amarillo, arrecostado en la fachada morena. Un día se marchó

1 Manuel Llano, *op. cit.*, p. 370.

2 *Ibidem*, p. 142.

3 *Ibidem*, p. 139-140.

4 *Ibidem*, p. 140.

5 *Ibidem*, p. 141.

del pueblo lejos, lejos, a la otra orilla remota del mar. Y volvió así, flaco y amarillo »¹. Encore une fois, il s'agit de l'*indiano* qui rentre sans avoir amassé la fortune rêvée. Décidemment, on ne se trouve pas dans le jardin de Fray Luis de León. Dans la naissante société de consommation, un tel cadre de vie ne peut paraître attirant que pour le touriste qui pratique l'escapade éphémère.

Conflits autour du progrès : *La turbina* de César M. Arconada et *Imán* de Ramón J. Sender

–Acaso. Ya sé que eso va mal. En el pueblo, nos hemos dividido, como sabes. Unos que sí, otros que no. Claro, yo soy de los que no. Están poniendo muchos alambres y muchos chirimbolos por las paredes. ¿ Y para qué, me pregunto yo?

César M. Arconada, *La turbina*, 1930²

Lorsque César M. Arconada publie *La turbina*, paru aux Ediciones Ulises en 1930, il est déjà membre du Parti communiste espagnol qui, à l'époque, soutient explicitement la politique d'industrialisation et de collectivisation à outrance réalisée en Union soviétique par les bolchéviques. Ce sont les années de la dite *dékoulakisation* et de la lutte contre la petite propriété paysanne, menées par le gouvernement de Staline. Pour la doctrine communiste de ces années-là, le dépassement révolutionnaire de l'ancien régime foncier exigeait que les activités agricoles s'industrialisent, dans un processus de technicisation parallèle à l'abrogation du régime de propriété privée de la terre.

Il n'est pas question dans *La turbina* de collectivisation, mais la modernisation technique de la campagne est le point de départ d'un conflit qui finit par tourner à la tragédie. Le héros, l'ingénieur Antonio (d'origine prolétaire, ce qui n'est pas un détail sans importance), arrive dans la petite commune rurale de Hinestrillas pour installer une turbine censée améliorer la qualité de vie des locaux grâce à la production d'énergie électrique. Une histoire très simple – l'ingénieur tombe amoureux de Flora, la fille du meunier, qui est aussi le chef de la résistance à l'introduction de la turbine, et qui finira par assassiner l'ingénieur lors de la mise en route de la machine – sert à esquisser la manière parfois très douloureuse dont certaines innovations technologiques sont mises en place.

Malgré sa thèse assez explicite (la nécessité d'un progrès qui suscite quand même des réticences), le roman nuance les positions de chacun des personnages qui incarnent les types possibles dans un conflit de ce genre. Par exemple, le meunier met en avant des arguments pour justifier son entêtement contre la construction de la turbine, dans un discours dans lequel se mêlent bon sens et opiniâtreté : « Valdespinosa tiene ferrocarril, y carreteras, y gente señorita que le gusta

1 *Ibidem*.

2 César M. Arconada, *La turbina*, éd. Gonzalo Santonja, Palencia, Cálamo, 2003, p. 89. Cano Ballesta avait déjà signalé l'importance de ce roman dans son étude.

envenenarse con ese pan blanco que hacen las harinas de las fábricas. Y aquí somos de otro modo, y no tenemos adelantos, y no somos tan finos. Y los molinos son molinos, y las fábricas no podrán con ellos. ¿ Digo verdad ? »¹. Le monde du meunier n'est pas non plus si idyllique. Dans la description de ses tâches quotidiennes, on voit que sa vie n'est pas trop éloignée du « rouage de la machinerie capitaliste » que l'on tend à imaginer lorsqu'on pense aux *temps modernes* de la société industrielle : « Siempre había sido un hombre simple, que vivía geoméricamente, siguiendo los trazos de sus hábitos. Había sido el guarda del molino. Había sido el guardián fiel que cierra las puertas, que guarda las llaves. Fuera de esto, no hacía más que llevar una relación de las fanegas de trigo que entraban cada día »². Son avenir étant scellé dès sa naissance, on comprend son attachement à ces certitudes qui constituent l'ensemble de son milieu : le travail, la tradition, la famille. Antonio pense que, de toute façon, Cachán ne pourra qu'accepter le fait accompli annoncé par la mise en place de la turbine : « Es un hombre muy antiguo [...], y le parece mal todo lo nuevo. Pero se le pasará en seguida »³. Mais il sous-estime la force de la réaction au changement technique et social, comme l'atteste sa mort violente à la fin du roman. L'attitude du meunier est particulièrement rétrograde : « – ¡ La luz ! [...]. Ya sabe usted mi cosa : el pan es pan. La luz no es nada »⁴. Le rejet de la lumière – évoqué huit fois tout au long du roman – n'a pas besoin d'une explication approfondie, car il est assez transparent en tant que synonyme d'inertie sociale et d'opposition au progrès, exemplifiées par un conseiller municipal qui dit : « eso de la luz me parece un dispendio de órdago. Pensemos bien. [...] La civilización no es eso. Pero no lo olvidéis : el pueblo quiere corridas y no luz »⁵. De la même manière, le rejet de cette lumière s'appuie sur des arguments typiquement réactionnaires, comme ceux du tailleur de pierre Crispulo : « eso de la luz no es broma. Hay mucho peligro. Sobre todo en días de tormenta. Creo que los alambres llaman a los rayos. Ya sabéis que por los alambres va la electricidad, y como los rayos son también electricidad, pues se llaman... En el pueblo donde está sirviendo mi hija, que hay luz eléctrica, me dice que hay muchos incendios y, claro, es por eso : se recalientan los alambres y explotan »⁶. La lumière finit même par devenir un symbole de la trahison des vieilles mœurs paysannes, comme celle de l'ampoule que le meunier Cachán découvre chez son ami Rosendo (« ¡ Pero qué veo ! ¿ Usted una luz ? ¿ Pero usted una luz ?... »⁷).

Pourtant, toutes les raisons assénées par les villageois qui récusent la mise en place de la turbine

1 *Ibidem*, p. 20.

2 *Ibidem*, p. 41.

3 *Ibidem*, p. 193.

4 *Ibidem*, p. 24.

5 *Ibidem*, p. 52.

6 *Ibidem*, p. 101.

7 *Ibidem*, p. 147.

ne sont pas du même accabit. D'abord, les améliorations apportées par cette nouvelle machine ne sont pas si imposantes. En effet, la lumière électrique qui arrive à Hinestrillas n'est pas spectaculaire : « La bombilla se iluminó como un gusano, con una luz roja, incandescente, amortiguada. Apenas lograba apartar las sombras. Era, en la oscuridad, como un ligero rasguño con sangre a medio fluir »¹. La valeur de cette avancée se trouve dans la promesse d'avenir qu'elle contient – dans son potentiel, à déployer dans un futur indéterminé, mais en tout cas pas trop lointain, on l'espère. Ce passage revêt une importance décisive pour comprendre le dénouement tragique de l'histoire. La première ampoule s'allume chez Cachán quand Ani, sa fille cadette, va mourir d'une maladie que les forces du progrès sont incapables de guérir. Le très faible éclat n'est pas suffisant pour convaincre le meunier des bienfaits de la technique moderne, puisqu'elle s'avère impuissante pour sauver la vie d'Ani. On peut imaginer que c'est cette déception dernière – avec la grossesse de l'autre fille – qui déclenche son geste meurtrier contre l'ingénieur.

En parallèle à ce qui se présente comme un timide exploit de la technique moderne, la vantardise de ses champions paraît démesurée. Ils semblent ne pas comprendre le pourquoi des traditions de ces villageois, qu'ils trouvent bornés, voire stupides. Pendant les travaux de la centrale électrique, ils assistent au passage d'une *rogativa* qui demande au bon dieu des catholiques un peu de pluie pour les champs :

los hombres que marchan por la carretera, que van de paso, que tienen su vida en otro sitio, no saben que aquí, clavadas a las lindes de los caminos, hay tierras y tierras verdes de trigo nuevo que pueden secarse, malograrse, perderse, y que precisamente para que esto no sea así, para que el trigo crezca, y se espigue, y tenga un fruto encerado y bueno, hoy sale al campo la procesión de San Mamés, y las letanías asustan a las plagas malignas, y el hisopo del cura bautiza la nueva cosecha que asoma su pelambre verde por entre los terrones de los surcos.²

Cette scène met en valeur l'abîme qui sépare la vision du monde paysan (représentée par Cachán, encore une fois) et celle des ouvriers qui regardent le spectacle avec sarcasme : « hicieron algunos chistes irreverentes a cuenta de la procesión. Uno de ellos fue a cargo del cura, que estaba gordo ; otro, a base de las beatas que iban detrás, y otro, porque un monaguillo se enredó el faldamento y se cayó por una cuneta. Cachán se quitó la gorra y presencié devotamente el paso de la procesión. No quiso reprender las burlas. Sólo pensó : “¡ Claro, unos herejes del demonio!” »³.

Ces deux univers ne restent plus séparés l'un de l'autre, puisque la ville étend ses domaines sur les territoires ruraux, dans un processus qui a quelque chose d'une conquête inéluctable. Le narrateur de l'histoire nous raconte comment cette tendance se trouvait déjà en germe dans les premières constructions permanentes des hommes. Avant, « la humanidad vivía en la superficie, y

1 *Ibidem*, p. 179.

2 *Ibidem*, p. 42-43.

3 *Ibidem*, p. 43.

se subía a los árboles, y se arrastraba por la tierra, y tenía un contacto directo y temible con la tenebrosidad y el misterio del mundo. Después hicieron guaridas, casas, ciudades, palacios »¹. Mais cette maîtrise de la nature n'était jamais suffisante : « como los hombres cada vez se metían más adentro, más alejados de la naturaleza, más aislados de la luna y de las hogueras ; como se metían en casas, en habitaciones cerradas, donde había una oscuridad envolvente y densa, los hombres inventaron nuevos procedimientos para matar esa oscuridad, para desvanecerla, para apartarla hacia las madrigueras de las esquinas »².

La lumière est le symbole le plus précis de cette envie de domination de la nature, qui est devenue obsédante, puisqu'elle est insatiable. Le style choisi par le narrateur accentue le caractère mythique de son récit, qui semble évoquer celui de la poésie épique, avec un affrontement entre deux forces légendaires, celles de l'ombre et de la lumière.

Pero los hombres de las ciudades nunca están satisfechos. Tienen un odio terrible a la noche. La acosan, la encienden por todas partes. Queman las sombras, las esparcen, las barren como cenizas. Odian la noche, y por eso todo su afán consiste en poner luces, en acumular luces, en poder más que las sombras, en cegarlas. Y pueden, es cierto que pueden con ellas. Las sombras se repliegan convencidas de su derrota, hacia los arrabales, hacia los límites. ¿ Pero qué son las ciudades en la extensión infinita en las noches, en la explanada inmensa de la oscuridad del mundo ?... Los hombres de las ciudades consiguen su pequeña victoria en un corto radio central, pero después de él y sobre él la noche sigue impasiblemente, invencible, por encima de todos los ingenios de los hombres, con su pavorosidad de sombras y su misterio de naturaleza.³

Cette narration est ambivalente, puisqu'elle peut renvoyer d'un côté à la pensée « primitive » des villageois qui tentent de s'expliquer la montée en puissance du mode de vie urbain ; mais elle peut être également une manière très lyrique d'exprimer la pensée contraire, celle des partisans du progrès matériel, qui se font symétriquement une idée très héroïque de leur lutte contre l'obscurité et la superstition qui exercent leur empire au-delà des remparts des cités (espace qui délimite le royaume des lumières). Le triomphe de la lumière n'est que l'avant-garde d'autres formes d'assujettissement de cette nature jadis rebelle :

La naturaleza ha hecho una noche, y ellos hacen un día artificial de luz. La naturaleza ha hecho barrancos y simas inabordables, y ellos construyen puentes y transbordadores. La naturaleza tiene días duros de calor o de frío, y ellos construyen aparatos para evitar el calor o el frío. La naturaleza ha hecho que la tierra sea extensa y grande, y ellos han inventado máquinas para cruzarla, para trasladarse rápidamente de un lado a otro. Todos los diablos se reúnen en las ciudades para hacer juntos esas diabluras.⁴

Évidemment, on trouve là un contraste gigantesque entre le récit minutieux des faits qui constituent l'étoffe de l'histoire des petits hommes (le meunier Cachán, sa fille, l'ingénieur Antonio) et la grandeur de cette cosmogonie qui parle de la victoire des ingénieurs et des savants (en somme,

1 *Ibidem*, p. 48.

2 *Ibidem*, p. 49.

3 *Ibidem*.

4 *Ibidem*, p. 50.

des hommes des villes) sur l'obscurité et sur la nature sauvage. Cette opposition si inégale fait penser à l'inéluctabilité de l'avancée des premiers, qui ont déclenché des forces redoutables, et toute résistance – surtout si elle est aussi irrationnelle et aussi minuscule que celle de Cachán – est vouée à l'échec. Les paysans, avec leur temps guidé par les rites saisonniers (« donde la vida es ancha y vegetal, [...] el tiempo se apoya en referencias poéticas y los acontecimientos se articulan líricamente »¹) et leur fatalisme (« ¿ Qué se va a hacer ? Saca uno un banco y se sienta a la puerta. ¡ Esperar ! »²), sont une entrave à la modernisation.

Le choc entre ces deux démarches tellement opposées se déroule à plusieurs niveaux – y compris écologique, puisque le conflit entre les hommes s'étend à leur milieu. Ce ne sont plus donc deux « visions du monde » qui s'affrontent, mais littéralement deux mondes, comme le montre cette réflexion du narrateur de l'histoire :

Las carreteras son unos metros con los cuales los hombres miden los campos. ¡ Si se pudiesen cerrar como el metro del vidriero después de medir un cristal ! Las carreteras son quebradas, articuladas como decímetros. Qué cosa tienen de transversalidad, de oposición al campo, a la verdura de la hierba, a la continuidad de la Naturaleza. La hierba de un lado y la del otro sufre mucho, no sé si lo sabéis, por no poderse abrazar y amar, juntamente, apretadamente, en esos días de marzo que el viento separa hasta las espadañas de los arroyos. La hierba, que no sabe de estas razones civilizadas de los ingenieros, sufre mucho por la separación que las carreteras hacen a los prados, por una separación invencible, de tierra, de piedras, de polvo, de pisadas continuas, de cosas en marcha, de tráfico, de viaje...³

Voici le nœud du combat : le dessin des ingénieurs trouve des obstacles partout, dans la nature autant que chez les hommes qui s'opposent aux améliorations technologiques de leur environnement. Et la transformation de cet environnement ne peut être que traumatique. Le progrès a beau appeler au tribunal de l'avenir pour justifier ses actions : pour les hommes qui les subissent, ce temps surhumain ne porte pas de consolation, et la justification rétroactive de l'histoire s'avère une déesse d'une sévérité froide.

Imán, le roman sur la débâcle d'Annual que Ramón J. Sender a publié en 1930 (l'année de la parution de *La turbina*), ne porte pas du tout sur un conflit du même genre ; pourtant, la fin du roman, qui raconte le retour du héros, Viande, à son village natal d'Urbiés, montre les conséquences visibles de l'avancée du progrès ; le village a en effet été noyé pour construire un barrage :

El pueblo está ahí, debajo de esas aguas quietas. Al oír arriba un chirrido de vagonetas comprueba la infamia. Han expropiado el pueblo para hacerlo desaparecer en uno de los embalses del plan de riegos. Urbiés está debajo.

Su casa, el suelo que pisaron sus padres, todo es ahora limo, barro, algas. Le han robado su pueblo. Aquellos recuerdos vivos que flotaban en las esquinas, en el pozo de la plaza, en la abadía, y que eran el punto de partida de toda su vida han desaparecido para siempre.⁴

1 *Ibidem*, p. 29.

2 *Ibidem*, p. 142.

3 *Ibidem*, p. 43-44.

4 Ramón J. Sender, *Imán*, éd. Nil Santiáñez, Madrid, Crítica, 2006, p. 372.

Pour Viande, cette découverte est un coup brutal, puisqu'il lui enlève tout ce reste d'humanité qui lui a permis de survivre lors du massacre d'Annual : « Antes, hasta en los momentos peores de la campaña, tenía una base moral firme : su niñez, su pueblo, los campos familiares, las calles, los niños de entonces, hechos ya hombres. Ahora cree pisar sobre la niebla, sobre el aire. Su vida comienza en el infinito, sin base, sin donde poner los pies para tomar impulso »¹. Utilisés comme chair à canon dans une guerre impérialiste, les Viande ne peuvent même pas avoir la certitude d'avoir un refuge auquel revenir si le monde extérieur est trop hostile pour eux. Rien ne garantit que la gestion moderne ne détruira pas cette base arrière pour servir à une cause supérieure. Sender ne le dit pas explicitement, mais la conclusion s'impose pour le lecteur : tandis que les conditions d'existence ne changent pas, ce petit monde paysan ne sera pas épargné.

L' « triste anachronisme » délibéré de Miguel Hernández

Y el triste de mí mismo,
sale por su alegría,
que se quedó en el mayo de mi huerto,
de este urbano bullicio
donde no estoy de mi seguro cierto,
y es pormayor la vida como el vicio.

Miguel Hernández, « El silbo de afirmación en la aldea »²

Il est évident, après ce qu'on vient de voir, que le monde moderne est trop inquiet pour rester limité aux seules grandes villes ; il a une tendance à s'agrandir et à occuper l'espace rural qui survit depuis des millénaires en dehors des métropoles, une fois que l'humanité est entrée dans une étape que Martin Heidegger a qualifié d'« impérialisme planétaire de l'homme organisé techniquement »³.

Le premier poème publié par Miguel Hernández a vu le jour le 13 janvier 1930. Intitulé « Pastoril » et daté du 30 décembre 1929, il évoque une scène d'amour contrarié : après le départ du berger dont elle est amoureuse pour aller habiter en ville, la bergère Leda se jette dans les eaux d'un ruisseau pour en finir avec sa peine. « ¿ Por qué, pastor descastado, / abandonas tu pastora / que sin ti llora y más llora / a la vera del ganado ? »⁴, se plaint la malheureuse avant de se suicider. Certains traits font écho à la littérature pastorale classique, depuis le nom de Leda jusqu'au suicide du personnage amoureux – comme celui du berger Grisóstomo dans la première partie du *Quichotte*. Mais un détail du poème a un intérêt particulier pour nous : le berger anonyme n'a pas quitté Leda

1 *Ibidem*, p. 374.

2 Miguel Hernández, *Obra completa*, t. I, éd. Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Espasa, 2010, p. 303.

3 Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 2006, p. 144. Nous n'employons pas cette citation pour en appeler à un critère d'autorité philosophique quelconque, mais pour sa valeur représentative de tout un courant de la philosophie qui démarre avec Heidegger dans les années 1930; l'article cité, « L'époque des "conceptions du monde" », datant de 1938.

4 Miguel Hernández, *Obra completa*, t. I, *op. cit.*, p. 92.

pour rejoindre une autre bergère, mais pour aller s'installer en ville, ce qui fait de lui un « pastor descastado », un berger renégat.

Le poète a écrit des années plus tard « El sibo de afirmación en la aldea »¹ qui renoue avec un autre *topos* de la littérature classique, celui du « menosprecio de Corte y alabanza de aldea », sauf qu'il a inversé la structure habituelle de ce genre de compositions. Si, en général, c'est l'œuvre d'un poète courtisan qui chante le bonheur de la campagne pour annoncer son souhait de s'y installer, en exposant en même temps son mépris des mœurs citadines, ici, on a affaire à un traitement opposé : le poète paysan décrit dans une première partie son dégoût pour la vie urbaine et moderne, puis il rentre dans son village pour réfléchir aux bienfaits de la vie à la campagne.

Dans la première partie du poème (jusqu'au vers 115), on trouve un double réquisitoire contre la grande ville. D'abord, la vieille critique moraliste des mœurs corrompues des citadins : « Yo vi lo más notable de lo mío / llevado del demonio, y Dios ausente » (vers 10-11), qui rencontre partout les tentations du péché, que ce soit la vanité ou la luxure : « ¡ Cuánto labio de púrpuras teatrales, / exageradamente pecadores ! / ¡ Cuánto vocabulario de cristales, / al frenesí llevando los colores / en una pugna, en una competencia / de originalidad y de excelencia ! » (39-44), et encore : « Los vicios desdentados, las ancianas / echándose en las canas rosicleres » (49-50). « Le monde n'est qu'abusion », certes, mais, ici, il l'est doublement. Et à cette critique rigoriste s'ajoute une nouveauté qu'on ne saurait trouver dans les textes anciennes : la modernité n'a fait qu'aggraver les maux de cette vie. Dans une image très cinématographique, les signes de stress du monde moderne harcèlent le poète (23-28) :

Iba mi pie sin tierra, ¡ qué tormento !,
vacilando en la cera de los pisos,
con un temor continuo, un sobresalto,
que aumentaban los timbres, los avisos,
las alarmas, los hombres y el asfalto.
¡ Alto !, ¡ Alto !, ¡ Alto !, ¡ Alto !

La pression exercée par un milieu inhumain – gratte-ciels, ascenseurs, métro, rails... – est tellement forte que la vie elle-même devient mécanique : « Y miro, y sólo veo / velocidad de vicio y de locura. / Todo eléctrico : todo de momento. / Nada serenidad, paz recogida. / Eléctrica la luz, la voz, el viento, / y eléctrica la vida » (65-70) ; au point que rien n'existe « por voluntad de ser, por gana, / por vocación de ser » (75-76). On dirait que cet univers n'a plus besoin de l'homme, puisqu'il peut fonctionner sans lui. Et surtout, vice morale et dégradation mécanique se mêlent dans un nœud : « Topado por mil senos, embestido / por más de mil peligros, tentaciones, / mecánicas jaurías, / me seguían lujurias y claxones, / deseos y tranvías » (34-38).²

1 *Ibidem*, p. 300-305.

2 Curieusement, Kant avait attribué dans ses *Conjectures sur le commencement de l'histoire humaine* (1786) un rôle

Face à ce spectacle mi-épouvantable mi-ridicule, le poète rentre dans son village dans la deuxième partie (à partir du vers 116), dont on a eu des aperçus sous la forme de quelques brèves évocations dans la première. La vie rurale est plus grossière, mais plus honnête : « Aquí está la basura / en las calles, y no en los corazones. / Aquí todo se sabe y se murmura : / No puede haber oculta la criatura / mala, y menos las malas intenciones » (132-136). Un aspect de la campagne qui paraîtrait nuisible à n'importe quel citoyen (à savoir, le manque relatif d'intimité et la surveillance mutuelle) aurait une conséquence favorable sur la vie morale, les comportements aberrants ou vils étant lourdement sanctionnés par la communauté. Enfin, la ville ne peut rien promettre : « No quiero más ciudad, que me reduce / su visión, y su mundo me da miedo » (172-173).

Pourtant, deux passages du poème permettent de nuancer ce qui, autrement, semblerait une version radicalisée et mise à jour de ce vieux topos. Le premier se trouve dans la conclusion de la première partie, en guise de transition vers la deuxième, lorsque le poète fait une espèce de bilan de ce qu'il vient d'énoncer jusqu'ici : « No concuerdo con todas estas cosas / de escaparate de bisutería : / entre sus variedades procelosas, / es la persona mía, / como el árbol, *un triste anacronismo* » (105-109 ; c'est nous qui soulignons). Le retour à la vie rurale qui s'esquisse dans les vers suivants (et que l'on a mis en épigraphe plus haut) s'annonce plus problématique que dans d'autres ouvrages du passé. Bien qu'il ne s'agisse pas, pour le poète, de quitter son monde, mais d'y revenir (puisqu'il appartient à la campagne), il admet son « anachronisme » par rapport à son époque, c'est-à-dire que ce monde qu'il préfère n'est pas seulement éloigné physiquement de la ville, mais aussi dans le temps. Engels disait dans *Ludwig Feuerbach et la fin de la philosophie idéaliste allemande* que la formule célèbre de Hegel « Tout ce qui est réel est rationnel, et tout ce qui est rationnel est réel » devait être interprétée non comme une exaltation de l'ordre existant (ce qui serait la lecture des « hégéliens de droite ») mais d'une autre manière : « chez Hegel, tout ce qui existe n'est nullement réel d'emblée. L'attribut de la réalité ne revient chez lui qu'à ce qui est en même temps nécessaire »¹ ; et ce monde paysan de Miguel Hernández semble toujours moins nécessaire dans la société moderne.

Le deuxième passage qu'il nous faut aborder ici est la strophe finale du poème (vers 184-190) :

Lo que haya de venir, aquí lo espero
cultivando el romero y la pobreza.

majeur à la supérieure attraction sexuelle des femmes urbaines par rapport à celles de la campagne pour expliquer pourquoi l'humanité a préféré les villes au milieu rural : « avec le temps, le luxe naissant des citadins, et surtout l'art de plaire, grâce auquel les femmes des villes éclipsèrent les filles peu soignées des déserts, ont dû cependant constituer pour ces pâtres un puissant appât ([Génèse] V, 2), qui les incita à entrer en rapport avec ces gens, et à se laisser entraîner dans la misère clinquante des villes », *Œuvres*, t. II, éd. Ferdinand Alquié, Paris, Gallimard, 2012, p. 516.

1 Friedrich Engels, *Ludwig Feuerbach et la fin de la philosophie classique allemande*, Paris, Éditions sociales, 1980, p. 9.

Aquí de nuevo empieza
el orden, se reanuda
el reposo, por yerros alterado,
mi vida humilde, y por humilde, muda.
Y Dios dirá, que está siempre callado.

Qu'est-ce exactement que « lo que haya de venir » ? Sans forcer trop l'interprétation, il semble logique que le poète parle ici des malheurs de la vie qui concernent tous les hommes, indépendamment du lieu où ils habitent, que ce soit la ville ou la campagne. Mais, après ce qu'on a dit sur la dernière strophe de la première partie du poème, n'est-il pas licite de lire ce vers ambigu comme une autre référence à ce monde « non-anachronique » (c'est-à-dire trop contemporain) que le poète a connu +a travers son voyage dans la ville et qui va s'emparer tôt ou tard de son village pour le transformer définitivement ? Si cette possible lecture de la fin du poème est correcte, elle permet de le distinguer des lieux communs de l'orthodoxie d'exaltation campagnarde la plus banale, et annonce déjà un autre thème majeur de notre étude : la difficulté de trouver un refuge en dehors de la civilisation moderne.

Tentatives d'évasion

Halléme en un lugar favorecido de naturaleza por el sosiego amable, donde sin malicia la hermosura entretenía la vista (muda recreación), y sin respuesta humana platicaban las fuentes entre las guijas y los árboles por las hojas, tal vez cantaba el pájaro, ni sé determinadamente si en competencia suya o agradeciéndoles su armonía. Ved cuál es de peregrino nuestro deseo, que no halló paz en nada desto.

Francisco de Quevedo, « Sueño del infierno », *Los sueños*¹

Devant ce monde qui s'industrialise progressivement et toujours plus vite, la voie d'action la plus répandue est celle de l'évasion, la fuite vers ces lieux et ces mœurs qui resteraient épargnés par ce que les poètes et les romanciers considèrent à juste titre comme artificialisation, uniformisation et marchandisation. L'existence de repaires éloignés de la vie civilisée, et notamment des grandes villes, a été constante depuis le Moyen-âge. On en trouve sous une forme très précise dès le XIV^e siècle, comme l'indique Vicente Cristóbal dans son édition déjà citée des épodes d'Horace :

Una corriente ininterrumpida de menosprecio de corte y alabanza de aldea ha combinado el propio sentir de los poetas con la evocación de las célebres palabras de Alfio a lo largo de toda la literatura española. Así la loa de los oficios serviles que se hace en *La comedieta de Ponza* del Marqués de Santillana (« Benditos aquellos que con el azada / sustentan su vida e viven contentos... ») ; así la canción del pastor Salicio en la segunda égloga de Garcilaso (« ¡ Cuán bienaventurado / aquel que puede llamarse / que con la dulce soledad s'abraza... ! ») ; así Fray Luis, además de traducir magníficamente el epodo en cuestión, lo adaptó y recreó –haciendo caso omiso de los versos finales– en su *Canción a la vida solitaria* (« ¡ Qué descansada vida / la del que huye el mundanal ruido... ») ; así, entre otras varias recreaciones del autor, una canción de Lope en *Los pastores de Belén* (« ¡ Cuán bienaventurado / aquel puede llamarse justamente, / que sin tener cuidado / de la malicia y lengua de la gente, / a la virtud contraria, / la suya pasa en vida solitaria ! ») ; así también la cervantina canción de Lauso en la Galatea (« ¡ O una, y tres, y cuatro, / cinco y seys y más veces venturoso / el simple ganadero... ») ; y éstos sólo son los ejemplos de más brillo de una larguísima cadena.²

C'est surtout le poème « A la vida retirada », écrit par Fray Luis de León au XVI^e à partir de l'épode II d'Horace (« Beatus ille... »), qui allait devenir un cliché incontournable. Fray Luis a consacré ici l'idée d'une fuite du « mundanal ruido » pour se réfugier dans la retraite d'une campagne conçue en tant qu'espace isolé et silencieux, et donc sans les problèmes dérivés de la cohabitation avec d'autres hommes. Il est symptomatique que la version de Fray Luis soit souvent citée comme une ode, alors qu'Horace avait conçu son poème comme une « épode », c'est-à-dire une composition satirique, dont les connotations négatives disparaissent dans le terme « ode ». L'influence du poème de Fray Luis a été énorme, au point que des traductions de l'original latin, comme celle qu'Espronceda a faite au XIX^e siècle, continuent à omettre la strophe finale ; en effet, son poème « La vida en el campo », sous-titré « Imitación de Horacio », renvoie davantage à la

1 Francisco de Quevedo, *Los sueños*, éd. Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, 1991, p. 172.

2 Dans Horacio, *Odas y épodos*, *op. cit.*, p. 387-389.

version de Fray Luis qu'à l'original latin. Il ne s'agit pas là d'un détail historique, puisque ces deux conceptions opposées du retour à la nature vont coexister dans la littérature jusqu'à nos jours. D'un côté, une idée plus uniforme et simple d'une possible évasion – plus rhétorique que réelle – du monde des hommes et de la civilisation ; de l'autre, un regard plus nuancé, qui contemple cette nature solitaire comme un idéal souhaitable mais souvent presque impossible à atteindre.

Très proche de la conception du *beatus ille* de Fray Luis se trouve l'opposition consolidée par le classique d'Antonio de Guevara, *Menosprecio de Corte y alabanza de aldea* (1539). Il faut juste souligner ici deux aspects qu'on a tendance à oublier dans la représentation d'un ouvrage plus souvent cité que lu. Le premier concerne l'axe fondamental du livre, qui n'est pas l'opposition entre la ville et la campagne, mais entre la vie de cour (endroit par excellence de la ruse et des réputations artificielles) et celle du village. Pour le moraliste Guevara, il s'agit d'opposer les bonnes valeurs qu'il attribue au monde rural à la dissipation et à l'hypocrisie de la cour. Comme le dit Asunción Rallo, c'est une fusion de « estoicismo y epicureísmo » qui privilégie les « goces campestres » et les « privilegios materiales que la naturaleza ofrece (agua, aire, comidas) » vis-à-vis de « la vida artificial de la corte » ; mais on ne saurait être d'accord avec Rallo lorsqu'elle affirme : « Se ha insistido en esta faceta de la obra desvirtuando su sentido, al atribuir al autor la cualidad de vividor y sensual, cuando no es más que la concreción necesaria, el descenso a lo real, técnica exigida del ensayo moral »¹. Certes, parler d'un bon vivant à propos d'Antonio de Guevara serait trop dire ; mais – et voici le deuxième aspect dont on veut parler – il ne faut jamais perdre de vue que le monde rural qu'il « décrit » n'est pas celui des paysans réellement existants qui travaillent et qui paient des impôts, mais justement celui de la classe rentière qui en profite : « Es privilegio de aldea que para todas estas cosas haya tiempo cuando el tiempo es bien repartido ; y parece esto ser verdad en que hay tiempo para leer en un libro, para rezar en unas Horas, para oír misa en la iglesia, para ir a visitar a los enfermos, para irse de caza a los campos, para holgarse con los amigos, para pasearse por las eras, para ir a ver el ganado, para comer si quisieren temprano, para jugar un rato al triunfo, para dormir la siesta y aun para jugar a la ballesta »².

Le troisième *topos* qui nous intéresse ici est celui qui constitue le socle de la littérature pastorale : un monde esthétisé où des bergers qui ne tentent même pas d'évoquer ceux de la réalité chantent leurs peines dans un milieu de beauté idyllique et exaltée. Modèle très répandu dans les lettres castillanes depuis le succès des *Siete libros de la Diana* (ca. 1559) de Jorge de Montemayor, le caractère éminemment littéraire des personnages qui peuplent les classiques pastoraux a été mis en évidence dans l'un des chapitres finaux du *Quichotte*, où Cervantès parodie un genre qu'il avait

1 Dans Antonio de Guevara, *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea. Arte de Marear*, éd. Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 1984, p. 65-66.

2 *Ibidem*, p. 164.

cultivé lui-même dans son premier roman, *La Galatea* (paru en 1585). Lorsqu'il a été obligé par la mise en scène des Ducs à abandonner sa vie de chevalier errant, Don Quichotte joue avec la possibilité de remplacer son délire par un autre, et imagine ainsi une éventuelle substitution à la vie de héros par celle de berger, en la décrivant avec les mêmes clichés du genre pastoral (vieux de presque soixante ans lorsque Cervantès publie la deuxième partie du *Quichotte*, notons-le) :

querría, ¡ oh Sancho !, que nos convirtiésemos en pastores, [...] nos andaremos por los montes, por las selvas y por los prados, cantando aquí, endechando allí, bebiendo de los líquidos cristales de las fuentes, o ya de los limpios arroyuelos o de los caudalosos ríos. Daranos con abundantísima mano de su dulcísimo fruto las encinas, asiento los troncos de los durísimos alcornoques, sombra los sauces, olor las rosas, alfombras de mil colores matizadas los estendidos prados, aliento el aire claro y puro, luz la luna y las estrellas, a pesar de la escuridad de la noche, gusto el canto, alegría el lloro, Apolo versos, el amor conceptos, con que podremos hacernos eternos y famosos, no sólo en los presentes, sino en los venideros siglos.¹

Comme les lecteurs de Guevara, ceux du roman pastoral sont des hommes lettrés, capables de comprendre le langage sophistiqué de ces bergers-poètes qui s'expriment avec beaucoup de raffinement, et surtout très éloignés des « sauvages », cette espèce de contre-figure du poète courtisan qui constitue un type de méchant depuis le roman initial de Montemayor : le sauvage n'y est pas décrit comme un modèle de vie noble en marge de la civilisation, mais de brutalité et d'ignorance.

Il ne faut pas dédaigner la capacité que cette littérature a eu d'influencer les imaginaires des hommes de lettres. Dans *La Filosofía vulgar* (1568), c'est-à-dire lorsque le genre créé par Montemayor triomphe partout, Juan de Mal-Lara raconte un épisode qui montre bien comment la réalité est souvent interprétée par le biais de la littérature :

Acaesciónos ir una vez de Salamanca a Talavera y, antes de passar el puerto de Arenas, en aquellos pobres lugares de Barajas y Navarredonda, vimos una mañana que salía un viejo con unos bueyes, y tras d'ellos, una moça de quinze años con una sayuela parda corta y un calçado rezio ; un sayuelo alto, azul, como de hombre ; el gesto hermoso, de tan buenas faiciones que si alguna de la ciudad lo tomara entre manos, con muy poco blanco, fuera hermosísima ; los cabellos llevara cortados por los hombros, haziendo una coleta de tan ruvios cabellos que espantó a los que la vimos. Su desnudo y aire era pastoril, y tan çahareña que, al igual de las vacas que llevaba, se apartó de la vista de los que tanto la miravan. Allí se nos representó la pastora Silvia, las Nimphas, la Enone de Paris, y no faltó quien quisiera hazer aquella media legua una jornada de muchos días, pero la honestidad de la pastora abatió los pensamientos. Ésta era muy galana, muy hermosa y muy preciada donzella, qual dizen allá que agradó al marqués de Saluces, en las tierras del Piamonte, que fue la casta Griseldis. Assí las exercitava Licurgo, assí Platón en sus *Repúblicas*. Éstas muy pocas vezes saben qué es adulterio, y en tales aldeas donde estas mugeres biven, parescen las muy compuestas ser malas mugeres, y assí huyen d'ellas como de una bívora, y sienten mal de la que comiença a pararse galana. Cierito, ésta es hedad de oro, la que se bive en tales lugares, si ya no están estragados, y de aquí se va con facilidad al cielo.²

1 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, op. cit., p. 1 283-1 284.

2 Juan de Mal-Lara, *La Filosofía vulgar*, éd. Inoria Pepe Sarno et José-María Reyes Cano, Madrid, Cátedra, 2013, p. 972-973.

On est très loin des *serranas* aux mœurs libres de l'archiprêtre d'Hita ou du marquis de Santillana. Ces villageoises des lieux qui n'ont pas encore été « ravagés » – par les mœurs citadines, on peut légitimement le supposer – nous donnent donc un aperçu de l'Âge d'or du passé.

Celle de Cervantès ne serait pas la seule ironie du Siècle d'or vis-à-vis d'une telle idéalisation de la vie campagnarde, et de la confusion entre réalité et littérature qui en découle. Dans la période d'apogée du roman pastoral, le poète sévillan Baltasar del Alcázar a écrit une « Epístola de Baltasar de León a [Gutierre de] Cetina »¹ qui prend le contrepied des apologies de la vie campagnarde. Se vantant de ses origines villageoises qui lui permettent de mieux connaître le monde paysan (« Aldeana, señor, es mi librea, / y así, os he de contar muy francamente / la vida miserable del aldea »), Alcázar décrit un retour au milieu rural pour décrier ce monde si facilement exalté dans les lettres. Il se sent dégoûté par les travaux fermiers et l'ennui qu'ils entraînent (« La vida que aquí paso es, de hora en hora, / ir visitando el silo y el molino, / mirar si acude bien o si mejora »), voire par son incapacité de communiquer avec les locaux – plus particulièrement, avec les locales –, qui baragouinent une « algarabía » éloignée du castillan du poète pour parler de sujets qui par ailleurs l'intéressent fort peu (« ¡ Ignorancias, malicias, necedades, / simplezas, pesadumbres, villanías, / molestias, groserías, torpedades ! »). La conclusion qui s'impose à Baltasar del Alcázar à propos de sa relation avec les paysans est évidente :

Yo, señor, os confieso que pasalla
un rato es gusto, mientras el hombre ensilla
otro rato el rocín para dejalla.

Entonces la simpleza es gusto oílla,
porque allí la escucháis, y dando vuelta,
con quien gustare más podéis reílla.

La vie campagnarde n'est donc au plus qu'une source d'anecdotes que l'on pourra raconter plus tard à un public – citadin, bien entendu – qui saura les apprécier. Même si Gutierre de Cetina est un meilleur poète que Baltasar del Alcázar, sa réponse à l'épître de son ami est moins intéressante, puisqu'il s'y consacre à soutenir tous les clichés de la vie prétendument plus heureuse du village. On ne voit pas l'originalité et l'apparence de sincérité du poème de Baltasar del Alcázar.

Dorénavant, c'est entre ces deux pôles que va osciller dans la littérature castillane la représentation de la nature : soit comme un objectif de simplicité et de bien-être auquel il faudrait aspirer, soit comme un modèle malheureusement trop éloigné pour être atteint, qui restera donc un idéal souhaitable en même temps qu'irréalisable, ou l'image d'un paradis perdu – voire ironique.

Un ouvrage écrit peu avant notre période d'étude présente déjà toutes les particularités de cette démarche : les lettres *Desde mi celda* (1864) de Gustavo Adolfo Bécquer, qui vont constituer le

1 Baltasar del Alcázar, *Obras poética*, éd. Valentín Núñez Rivera, Madrid, Cátedra, p. 288-299.

modèle du genre. Le propos du poète est clair : devant l'uniformisation croissante des villes, il s'agit de chercher dans les vestiges du passé une authenticité pittoresque qui disparaît sous nos yeux :

Cuando se deja una ciudad por otra, particularmente hoy, que todos los grandes centros de población se parecen, apenas se percibe el aislamiento en que nos encontramos, antojándonos, al ver la identidad de los edificios, los trajes y las costumbres, que al volver la primera esquina vamos a hallar la casa a que concurríamos, las personas que estimábamos, las gentes a quienes teníamos costumbre de ver y hablar de continuo. En el fondo de este valle [de Veruela], cuya melancólica belleza impresiona profundamente, cuyo eterno silencio agrada y sobrecoge a la vez, diríase, por el contrario, que los montes que lo cierran como un valladar inaccesible, nos separan por completo del mundo.¹

La Vallée de Veruela (Aragon) devient ainsi un refuge hors du temps, en marge de ce XIX^e siècle, « siglo amante de la novedad por excelencia, siglo aficionado hasta la exageración a lo flamante, lo limpio y lo uniforme »². En outre, la tendance « impérialiste » (évidemment, Bécquer n'emploie pas le terme) de l'uniformisation s'étend très au-delà des grandes villes pour envahir même la campagne :

Un irresistible y misterioso impulso tiende a unificar los pueblos con los pueblos, las provincias con las provincias, las naciones con las naciones, y quién sabe si las razas con las razas. A medida que la palabra vuela por los hilos telegráficos, que el ferrocarril se extiende, la industria se acrecienta y el espíritu cosmopolita de la civilización invade nuestro país, van desapareciendo de él sus rasgos característicos, sus costumbres inmemoriales, sus trajes pintorescos y sus rancias ideas [...] ; las ciudades, no cabiendo ya dentro de su antiguo perímetro, rompen el cinturón de fortalezas que las ciñe y, unas tras otras, vienen al suelo las murallas fenicias, romanas, godas o árabes.³

Le poète cherche alors à trouver une ambiance spirituelle propice à la rêverie et à l'introspection dans le monastère de Veruela. Fait symptomatique, son arrivée en Aragon se produit en train, un moyen de transport qui – comme il devient déjà de rigueur dans la littérature de son temps – est décrit ainsi :

De cuando en cuando, una pequeña oscilación hacía crujir las coyunturas de acero del monstruo ; por último, sonó la campana, el coche hizo un brusco movimiento de adelante a atrás y de atrás a adelante, y aquella especie de culebra negra y monstruosa partió arrastrándose por el suelo a lo largo de los *rails* y arrojando silbidos estridentes que resonaban de una manera particular en el silencio de la noche. La primera sensación que se experimenta al arrancar un tren es siempre insoportable.⁴

Sa destination s'avère complètement opposée au monde qu'il laisse derrière lui. À Veruela, « nadie diría que nos hallamos en pleno siglo XIX, siglo aficionado hasta la exageración a lo flamante, lo limpio y lo uniforme »⁵. Le monastère suggère alors au poète les intuitions habituelles sur les bienfaits du village contre les vices de la cour, mais Bécquer ne tombe pas dans le délire

1 Gustavo Adolfo Bécquer, *Desde mi celda*, op. cit., p. 159.

2 *Ibidem*, p. 219.

3 *Ibidem*, p. 211-2.

4 *Ibidem*, p. 163-164.

5 *Ibidem*, p. 219.

d'exalter une vie dont il est en réalité très éloigné. Il déplore, outre la perte des mœurs, surtout la menace de disparition qui plane sur tous les monuments qu'il trouve dans la région, ces mêmes monuments qui aident à reconstruire dans l'imagination ce qui n'est plus. Mais, n'étant pas exactement un réfractaire au progrès, il précise (et on arrive à l'essentiel de son discours) : « No es esto decir que yo desee para mí ni para nadie la vuelta de aquellos tiempos »¹. Attristé par « el espectáculo de esa progresiva destrucción de cuanto trae la memoria de tiempos que, si en efecto no lo fueron, sólo por no existir ya nos parecen mejores », il recommande en même temps qu'on se limite à une tâche de pure préservation sélective : « ya que ha llegado la hora de la gran transformación, ya que la sociedad, animada por un nuevo espíritu, se apresura a revestirse de una nueva forma, debíamos guardar, merced al esfuerzo de nuestros escritores y nuestros artistas, la imagen de todo eso que va a desaparecer, como se guarda después que muere el retrato de una persona querida »². Le portrait de la personne n'est pas la personne qu'il reflète ; ce qui restera ne sera alors qu'un dépôt de souvenirs pour les individus qui l'ont connue, ou bien une source d'inspiration pour ceux qui sont arrivés après. Pour le tri des choses qu'il faudrait sauver, le poète propose une mesure d'étatisation (la création de commissions d'artistes et de littérateurs payés par le gouvernement pour séjourner auprès des monuments à sauver, afin de mieux les décrire et les reproduire), qui sans doute n'aurait pas convaincu William Morris, qui avait plus confiance en l'initiative de groupes et d'individus en marge des institutions publiques.

À la fin du XVIII^e siècle, lorsque le style néo-anacréontique battait son plein, Samaniego avait parodié cette confusion entre réalité et littérature dans sa fable « El ciudadano pastor »³ et ailleurs. Dans sa biographie du comte d'Osuna, publiée en 1930, Antonio Marichalar se moquait de la mode établie entre le XVIII^e et le XIX^e :

Siempre gustaron los grandes de jugar como chicos y fingirse pastores ; pero desde Rousseau el mal tomó grotescas proporciones. El capricho es volver a la naturaleza, sin salir un momento del parque. Los románticos añadirán más tarde monigotes vestidos de veras, puentes rústicos, casitas de madera, desconchados, sorpresas. Es decir, hacen, en pleno campo, un parque y allí, de nuevo, un campo inofensivo y amaestrado, para que puedan desfilar por él las botas de charol y las crinolinas de seda. Los petimetres suenan con las chozas y la existencia idílica de los rústicos enamorados. Los jardines empiezan a embrollar su clásico trazado, se desflecan los sauces sobre los lagos y se preparan toda suerte de sorprendentes trucos escenográficos que abismen en la evocación a las almas propicias.⁴

C'est une mode personnifiée dans la littérature espagnole par un personnage de *La Regenta*, le très mondain Archiprêtre Cayetano Ripamilán, qui se consacre à la poésie anacréontique héritée de

1 *Ibidem*, p. 210.

2 *Ibidem*, p. 213.

3 Samaniego, Félix María de, *Obras completas*, éd. Emilio Palaciones Fernández, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2001, p. 266-268,

4 Antonio Marichalar, *Riesgo y ventura del duque de Osuna*, Madrid, Visor, 2012, p. 47.

Villegas et de ses imitateurs du XVIII^e, mais qui refuse de rejoindre les autres personnages dans leur randonnée parce que la campagne ne l'attire pas tellement en dehors des vers, seule consolation qu'il trouve « en estos tiempos de prosa »¹.

Au-delà des modes littéraires, la quête d'une vie épargnée par la modernité prendra, à la fin du XIX^e, deux sens très différents : d'un côté, l'évasion physique vers un milieu censé être plus noble, plus élevé par son contact avec la nature, moins pollué par les mœurs corrompues de l'argent omniprésent et le vice citadin. Ce peut être la campagne, peuplée par des paysans qui conservent les essences du monde de jadis, ou bien l'isolement de la « vida retirada », ou encore la recherche d'un paradis presque sauvage, rêve de bonheur qui a accompagné l'humanité depuis l'Antiquité jusqu'au mythe toujours renouvelé des « mers du Sud ». De l'autre côté, cette évasion du monde industriel prend une forme tout autre : la création par l'artifice littéraire d'un univers parallèle duquel tout ce qui est considéré caractéristique de la société moderne a été expulsé.

Hors du monde industriel : la fuite

Nos hemos refugiado en Brañaflor. La ciudad nos abre la herida y el campo nos la cierra.

Manuel Llano, « Brañaflor », *Brañaflor*, 1931²

La littérature romantique avait introduit le goût pour les endroits reculés, non encore découverts par la civilisation ou du moins très peu conditionnés par celle-ci. Mais notre période n'a pas été trop généreuse avec les tentatives d'évasion physique, qui souvent finissent mal, comme on l'a vu à propos de *Cleopatra Pérez*, ou dans l'autre roman que *Clarín* avait écrit, *Su único hijo*. L'anti-héros de ce dernier, le cocufié Bonis, se fait envoyer à la campagne pour être tenu à l'écart de sa femme, et il profite de sa mission pour se rendre dans le village de son enfance, qui s'appelle Raíces (et ce nom n'est pas un hasard, bien entendu). « Era Raíces un misterioso escondite verde, que inspiraba melancolía, austeridad, un olvido del mundo, poético, resignado »³ ; en somme, une reproduction fidèle de la retraite à la campagne. Pourtant, ce lieu ne fait qu'exciter l'imagination de ce cœur simple, en le menant dans les sphères de l'idéal le plus sublime. Il se lance alors dans une divagation nostalgique à propos de sa lignée et de son enracinement familial dans la contrée, sans savoir que l'enfant qui va naître bientôt n'a pas été conçu par lui, mais par l'amant de sa femme. L'illusion du village fait ici l'effet d'un lourd mirage qui enfonce Bonis davantage dans sa mystification.

Ce prétendu retour aux racines (Nidonegro, Raíces) dans les deux romans d'Ortega y Munilla et de *Clarín* que l'on vient de citer aboutit à un échec ; et ce sera le ton général dans la plupart des

1 Leopoldo Alas, *Clarín, Obras completas*, t. I, *op. cit.*, p. 106.

2 Manuel Llano, *Obras completas*, t. 1, éd. Celia Valbuena et Jesús Herrán, Madrid, Alianza, 1998, p. 287.

3 Leopoldo Alas *Clarín, Obras completas*, t. II, *op. cit.*, p. 364.

œuvres de l'époque – à quelques exceptions près, dont on va analyser toute suite la plus importante. La fin du XIX^e siècle, qui consacre l'ascension d'un esprit pratique et bourgeois, ne peut prendre au sérieux les rêveries d'un Fray Luis. Ramón de Campoamor, qui avait écrit dans sa jeunesse une « Epístola moral a D. F. F. Golfín », strictement fidèle au cliché du *beatus ille* à l'espagnol (une œuvre très peu Campoamor, soit dit en passant), fera de ce *topos* la cible de ses sarcasmes dans un poème plus tardif (très Campoamor, cette fois), « La historia de muchas cartas » : « Prudente, aunque no siempre, en sus acciones, / amaba la moral que profesaban / los Horacios, los Riojas y Leones. / Iba por donde han ido / *los pocos sabios que en el mundo han sido* ; / y seguía las huellas / de esos nobles bribones / que hablan mal y desprecian sus pasiones, / y que mueren por fin víctimas de ellas »¹. Une nouvelle de José María Salaverría publiée en 1907, « El literato », synthétise la façon dont ces tentatives d'évasion sont représentées le plus souvent :

Todavía tuvo su ilusión un instante de alegría. Pensó en una vida clara y sonriente, tal como su alma, benévola e inocente en el fondo, solía muchas veces imaginar. Un río manso y profundo, con molinos en la orilla, con suaves laderas vacías plantadas de cerezos y manzanos en flor... Una casa blanca junto a un recodo del agua, y allí dentro las gallinas, las dóciles reses, un perro ladrador, unos niños, una mujer que sería de buena y cariñosa como lo fue su madre... Una montaña con pinos y robles, grillos que cantasen en las noches de junio, mariposas bonitas, sol, aire puro y blando... [...]

Sin embargo, estas imágenes amables y venturosas, en lugar de reanimarle, por un efecto de fatiga, le sugirieron todavía ideas más negadoras. Vio, en efecto, que todo aquello que él ambicionaba en sus horas de recogimiento, aquello con que soñó y para cuya conquista empleó él tanta voluntad, ya no podría disfrutarlo en paz : estaba corrompido hasta la entraña.²

Toutefois, il existe une exception notable, due à Pereda, en raison de son influence plutôt que pour sa qualité littéraire, et qui échappe à cette tendance.

L'Arcadie national-catholique de *Peñas arriba*

[...] ¿a qué más puedo aspirar yo, mundano insípido y desencantado, que a vivir al calor de este fuego divino que centellea en mi corazón y en mi cerebro, y me ha transformado, de cortesano muelle, insensible y descuidado, en hombre activo, diligente y útil ?... Y para unos amores así, con una compañera como la que ha hecho tan estupendo milagro, ¿ qué mejor nido que este vallecito abrigado y recóndito en que tan cercanos se ven, se sienten y se admiran los prodigios de la Naturaleza, y la inmensidad, la omnipotencia y la misericordia del Creador ?

José María de Pereda, *Peñas arriba*, 1895³

Peñas arriba est l'histoire d'un héros citadin qui, fuyant Madrid, redécouvre ses racines et l'environnement qui lui correspond naturellement dans un des milieux les plus éloignés de la grande

1 Ramón de Campoamor, *Antología poética*, op. cit., p. 342.

2 José María Salaverría, *El literato y otras novelas cortas*, éd. Andreu Navarra, Séville, Renacimiento, 2013, p. 80-81.

3 José María de Pereda, *Peñas arriba*, éd. Laureano Bonet, Madrid, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2006, p. 426-427.

ville : le village de Tablanca, nom fictif désignant la Tudanca réelle (le même village où Rafael Alberti achèverait son livre *Sobre los ángeles*, et dont il décrit l'ambiance mélancolique dans ses Mémoires : « Las tinieblas de los montes, la lucha de los vientos –el ábrego y el gallego–, unidas a aquellas soledades, me dieron nuevos ángeles para él »¹). Considéré comme le chef d'œuvre de son auteur, c'est une anomalie parmi les ouvrages de la période de notre étude qui tentent de reconstruire l'arrivée de l'habitant de la métropole dans un monde qui reste radicalement paysan ; d'abord, parce que cette fuite de la civilisation n'est pas souhaitée par le héros, qui se trouve au milieu de la montagne cantabrique presque malgré lui ; mais surtout, et cela découle sans doute de la condition précédente, parce que son évansion du monde moderne va être couronnée de succès – ce qui sera extrêmement rare dans la littérature ultérieure, comme on aura l'occasion de le voir.

L'histoire du roman est simple : après un échange épistolaire avec son oncle, qui lui communique que la maladie ne tardera pas à l'achever, Marcelo Ruiz de Bejos se rend dans son village natal de la région de Cantabrie pour être aux côtés de son parent pendant les derniers mois de sa vie. Malgré ses réticences initiales, Marcelo découvre un monde rural qui le terrorise d'abord, puis le fascine, jusqu'à l'attacher définitivement lorsqu'il décide d'y rester pour pouvoir se marier avec Margarita, jeune fille qui l'éblouit dès les premiers instants. La trame, squelettique, n'est évidemment qu'une excuse pour mettre en place une série de tableaux de mœurs exaltant les valeurs préservées dans les vallées du nord de la Péninsule, ainsi que pour avancer une thèse très explicite : c'est dans ce monde-là que l'Espagne doit puiser ses réserves, au lieu d'aller les chercher ailleurs.

Malgré son scepticisme initial, Marcelo découvre en quelques mois un univers qualitativement très supérieur au milieu urbain qui avait été le sien : « en aquel honrado suelo » de Tablanca, il n'y pas de « hogazanes y renegados »². D'ailleurs, la présence de la famille Ruiz de Bejos n'a pas une importance mineure pour la vallée : abandonner la maison « equivale a decapitar el cuerpo »³. L'autorité de ces seigneurs ruraux doit être exercée d'une manière paternelle : « algo indiscutible, prestigioso y respetable *per se*, y como de derecho divino ; pero no a la manera autoritaria y despótica de las tradiciones feudales, sino a la patriarcal y llanota de los tiempos bíblicos »⁴. Dans ce cadre, l'acceptation par Marcelo du destin que son oncle a prévu pour lui sans oser le lui proposer directement – car il ne le croyait pas assez fort pour cette tâche : « no veía yo la mejor madera »⁵ en Marcelo, admettra-t-il – constitue la solution au conflit central du roman (un conflit jamais trop intense, soit dit en passant, puisque le lecteur n'a jamais de doute quant à sa possible résolution). En prenant la responsabilité de prolonger la présence de sa famille dans la région, il symbolise la

1 Rafael Alberti, *Prosa II. Memorias*, éd. Robert Marrast, Barcelone, Seix Barral, 2009, p. 225.

2 José María de Pereda, *Peñas arriba*, *op. cit.*, p. 90.

3 *Ibidem*, p. 117.

4 *Ibidem*, p. 100-101.

5 *Ibidem*, p. 223.

stabilité et la survivance des mœurs d'antan, qui se voient ainsi cautionnées par la détermination de ces sages patriarches. Le contre-exemple de ce qui peut arriver si l'on refuse le travail et les responsabilités auxquelles Marcelo doit faire face est donné par la famille Gómez de Pomar, dont la maison a été perdue, car ses héritiers « se la vendieron al tabernero por un pellejo de vino »¹, ses derniers membres étant d'ailleurs devenus de petits voyous.

Le monde de *Peñas arriba* est, d'une manière transparente, celui des idéaux carlistes de son auteur, qui a dessiné une société sans conflits de classe, où tout ce qui est vraiment mauvais ou pervers (comme le délinquant qui avait séduit Facia – la servante de Marcelo à Tablanca – lorsqu'elle était jeune) vient d'ailleurs, puisqu'on ne voit pas dans la vallée « las vilezas de cierta casta de hombres, desconocida en estos honrados valles »². Le roman, écrit après *De tal palo tal astilla*, *Sotileza* ou *La puchera*, ne se contente pas de montrer un paysage plus ou moins idyllique de la Montagne ; il esquisse aussi – en accord avec l'air *regeneracionista* qui régnait dans les années 1890 – un projet pour redresser l'Espagne en faisant appel à son sang rural. Ainsi, le Marcelo qui redécouvre sa virilité, ankylosée par la vie molle de Madrid – il finira par contribuer à tuer une famille d'ours lors d'une expédition de chasse dans la vallée –, peut être interprété comme un symbole de cette Espagne qui n'attend que de retrouver ses énergies conservées malgré tout dans le monde rural, négligées par la culture modernisatrice que les libéraux ont instaurée au long du XIX^e siècle.

Comme on l'a vu à propos d'autres ouvrages de son auteur, ou de *La aldea perdida* de Palacio Valdés, roman publié huit ans après *Peñas arriba*, il existe en littérature un héroïsme des humbles qui supportent avec une intégrité très chrétienne les coups assésés par une vie de travail et des souffrances. Cet héroïsme jouera un rôle décisif dans la transition du personnage de Marcelo, depuis la résignation avec laquelle il accepte, au commencement, de l'histoire d'accompagner son oncle pendant sa maladie finale jusqu'à sa marche en avant vers la prise en charge de son poste de seigneur de la vallée, icône de la stabilité et de la survie des bonnes traditions locales. Marcelo fait la réflexion suivante, au milieu du roman, à propos de ce qu'il commence à comprendre sur l'univers qui l'entoure :

Habíame yo metido en la cama con la cabeza atiborrada de sucesos extraordinarios y el corazón henchido de impresiones ; veía la tempestad rugiendo entre las montañas, desgajando peñascos y desarraigando troncos seculares, y a una docena de hombres, sencilla y naturalmente generosos, envueltos entre remolinos de nieve y de granizo, rodando por los sueños, como la hojarasca muerta de los árboles ; [...] consideraba yo todo lo que representaban y valían a la luz del buen sentido estas cosas, y la simple acometida de la excursión a la montaña en un día como aquél, por puro y santo espíritu de caridad, como el hecho más natural y sencillo, sin la menor protesta, sin la más leve duda y sin idea siquiera de la más remota esperanza de lucro ni de

1 *Ibidem*, p. 158.

2 *Ibidem*, p. 162.

aplauzo ; y, sin poderlo remediar, me acordaba de lo que había leído y oído tantas veces en mi mundo ; del clamoreo resonante que solía moverse en tertulias, casinos y papeles, y de los honores y cintajos que se pedían y se otorgaban para premiar una *hazaña* que no valía dos cominos en buena venta [...].¹

Cette admiration d'une humanité épique dont les vies s'écoulaient au fond d'une vallée cachée et très détachée du faste de la capitale sera l'un des facteurs déterminants pour reconnaître une vraie vie au-delà des faux-semblants que Marcelo avait connus dans son expérience passée – une expérience dont l'auteur n'offre au lecteur que des aperçus extrêmement vagues, ce qui laisse entendre que la vie de Marcelo commence vraiment à partir de son arrivée à Tablanca. L'obscurité de ce passé –symbolisé très explicitement par l'orage de l'automne qui accompagne la fin du voyage de Marcelo à Tablanca –, en fin de compte pas si éloigné, contraste avec les images d'Épinal de l'été radieux qui accueille les noces de Marcelo avec Lita à la fin de l'histoire. Si Marcelo croit s'enterrer vivant quand il s'installe à Tablanca (« me había dormido con la curiosidad recelosa de conocer de vista la tierra en que voluntariamente acababa de *sepultarme* »²), la conclusion de sa transformation à la fin du roman ne peut être considérée que comme une véritable résurrection, une naissance à la vie authentique qui se cache dans les vallées de la *Montaña* cantabrique.

L'admiration du héros trouve encore deux objets différents, outre le stoïcisme des modestes paysans montagnards. L'un est la grandeur du paysage, qui renvoie explicitement à celle de son Créateur. Dans le moment culminant d'une ascension à côté du curé don Sabas, Marcelo vit une épiphanie :

Jamás había visto yo porción tan grande de mundo a mis pies, ni me había hallado tan cerca de su Creador, ni la contemplación de su obra me había causado tan hondas y placenteras impresiones. [...] Hasta entonces había necesitado el contagio de los fervores de don Sabas para leer algo en el gran libro de la Naturaleza, y en aquella ocasión le [sic] leía yo solo, de corrido y muy a gusto.

Y leyéndole embelesado, llegué a sumirme en un cúmulo de reflexiones que, empalmándose por un extremo en la monótona insulsez de toda mi vida mundana y embebiéndose enseguida en el espectáculo en que se recreaban mis ojos, se remontaban después sobre las cumbres altísimas que limitaban el horizonte a mi espalda, y aún seguían elevándose a través del éter purísimo por donde suben las plegarias de los desdichados y los suspiros del Sumo Bien.³

Don Sabas prononce alors les seules paroles qui, selon Marcelo, seraient à la hauteur du moment : « *Excelsus super omnes gentes, Dominus, et super cælos... gloria ejus* » (« Plus haut que tous les peuples, Yahvé ! Plus haut que tous les cieux, sa gloire ! », Psaumes 112, 4), et qui provoquent cette dernière réflexion chez le héros : « Sería por el estado excepcional de mi espíritu o por obra de un agente extremo cualquiera ; pero es lo cierto que a mí me pareció que aquella nota

1 *Ibidem*, p. 292-293.

2 *Ibidem*, p. 68. C'est nous qui soulignons.

3 *Ibidem*, p. 137-138.

final estampada en el cuadro por el Cura de Tablanca, rayaba en lo sublime »¹. Le sublime, un concept remis à la mode par Edmund Burke au milieu du XVIII^e siècle, a eu une certaine influence dans l'émergence de la sensibilité romantique. Dans ses *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* (1764), Kant évoque en premier lieu la vision majestueuse des montagnes en tant qu'exemple de ce dernier sentiment². Rien de plus sublime dans ce paysage cantabrique que la proximité avec Dieu, qui est ici double : elle se fait sentir non seulement en raison d'un environnement dont la beauté semi-sauvage évoque partout la gloire de son Créateur, mais aussi parce que ses habitants son plus près du modèle de vie chrétienne que ceux de n'importe quel autre milieu – et surtout que ceux des villes modernes. Il s'agit ici du contraire d'une admiration de type païen ou romantique du paysage. C'est plutôt un premier sentiment d'émervèlement religieux ; ce que Marcelo était incapable de ressentir lors de son arrivée dans la vallée : « ¡ Oh, condenados admiradores de la Naturaleza “en toda su grandiosidad salvaje” ! –decíame yo, entumecido y quebrantado de alma y de cuerpo–. Aquí os daría yo el pago de vuestras sensiblerías de embuste, poniéndoos a pasto de admiración durante media semana »³.

La troisième source de sa fascination sera Lita, la fille qui réunit – comme on pouvait s'y attendre – toutes les vertus de la « parfaite épouse » de Fray Luis de León : intelligence, modestie, absence de coquetterie ; auxquelles on peut ajouter la beauté, exigence habituelle dans la littérature.

Fort de ces trois sortes d'éblouissement devant le monde qu'il découvre à Tablanca, Marcelo saura faire face aux tentations d'un retour à la vie citadine. Comme l'avait fait Jésus-Christ dans son séjour au désert, Marcelo entendra par trois fois les échos de la tentation de la modernité, mais il saura la rejeter. D'abord, à la fin de son voyage initial à Tablanca, lorsque sa force de volonté pour faire face aux difficultés repose sur son seul engagement de rendre visite à son oncle : « Contemplando desde la sierra lo que se veía del panorama del Puerto, habíame comparado yo, por la fuerza del contraste, con un mísero gusanejo ; pero al hallarme en el observatorio de más adentro, ¡ qué cambio tan tadical y tan súbito de ideas, y cuán extrañas las impresiones recibidas !... Creo que fue de espanto, de frío y de *arrepentimiento* la primera, y estoy seguro de que fue de melancolía la segunda »⁴.

Puis, la pire tentation de toutes se produit lors d'une de ces randonnées qui constituent pour Marcelo le seul loisir dans un monde qui lui semble monotone, car il perçoit partout l'isolement physique dans lequel il se trouve :

1 *Ibidem*, p. 138.

2 Cf. Immanuel Kant, *Œuvres*, t. I, éd. Ferdinand Alquié, Paris, Gallimard, 1980, p. 453. Dans la citation de Chaves Nogales que l'on a vue dans notre deuxième chapitre, il considérait que ce sentiment était déjà effacé au début du XX^e siècle, avant de ressusciter grâce aux vols en avion.

3 José María de Pereda, *Peñas arriba*, *op. cit.*, p. 41.

4 *Ibidem*, p. 36. C'est nous qui soulignons.

Sentí de pronto alzarse dentro de mí una protesta de mi libérrimo albedrío, y con ella la nostalgia de la ciudad ; pero con una fuerza tan nueva y tan irresistible, que, sin saber cómo, me vi encarado otra vez al camino real y poseído de un vehementísimo deseo, de la tentación pueril y desatentada... de *escaparme de allí*.

Pasó todo esto, como vértigo que era de mi exaltada imaginación, en pocos momentos ; pero no sin dejarme huellas mortificantes en mi espíritu.¹

Enfin, une fois prise la décision de rester pour toujours à Tablanca, Marcelo rentre à Madrid pour couper les ponts afin de « détruire el nido para no tener tanto apego al árbol »². Moralement régénéré, Marcelo a atteint des sommets bien plus élevés que ceux du monde physique. Il se promène par la grande ville « con la cabeza muy alta aun por los sitios más espaciosos, por la costumbre de buscar la luz por encima de los montes » ; il trouve que les rues ressemblent à des fourmilières, mais constate une moindre présence de Dieu, « o la veía menos grande »³ que celle que reflétaient les montagnes de Tablanca. Madrid a beau déployer ses charmes devant Marcelo ; il n'en ressentira pas moins de la nostalgie pour sa chère vallée : « Y me iba con el pensamiento a las agrestes soledades de Tablanca, donde no existía un desocupado, ni un egoísta, ni un descreído, y había visto yo morir a mi tío abrazado a la cruz entre las bendiciones y las lágrimas de todo el pueblo. Esto sería triste y « oscuro » ante la consideración de un elegante despreocupado ; pero era luminoso y grande a los ojos del buen sentido y de la conciencia sana »⁴. Ce qui paraissait une tombe est donc devenu un paradis. La vente de ses dernières propriétés à Madrid clôt ainsi sa rupture avec sa non-vie passée.

Si *Peñas arriba* est pour le lecteur d'aujourd'hui un roman si peu *moderne* – c'est-à-dire, si radicalement éloigné de la meilleure littérature de la modernité – ce n'est pas en raison de son exaltation d'un monde paysan ou prétendument arriéré, mais à cause du fait qu'il est absolument linéaire et réfractaire au conflit. Le critique littéraire H. L. Mencken établissait une distinction entre une littérature édifiante, adressée à un public accommodant qui cherche à être rassuré, et la grande littérature inaugurée par les Dostoïevski, Balzac, Conrad ou Flaubert, pour lesquels le conflit était au centre du roman. Dans le premier type, le héros – toujours selon la formule de Mencken – « finit par se marier avec la fille du chef et devient ainsi un homme notable »⁵ ; dans le deuxième, « il ne veut pas se marier avec la fille du propriétaire de l'usine d'agrafes ; il préférerait sans doute la réduire en cendres lui-même si elle était à sa disposition »⁶. Il va sans dire que le roman de Pereda

1 *Ibidem*, p. 149.

2 L'expression « quemar las naves » est employée par le héros lui-même (*ibidem*, p. 415), espèce de Hernán Cortés de la conquête spirituelle de l'Espagne corrompue par les mœurs modernes.

3 *Ibidem*, p. 412.

4 *Ibidem*, p. 413-414.

5 H. L. Mencken, *Prejudices. The Collected Series*, t. I, éd. Marion Elizabeth Rodgers, New York, The Library of America, 2010, p. 171.

6 *Ibidem*, p. 172. Mencken ajoutait que le héros des grands romans modernes ne doit pas faire face à des ennemis extérieurs tels que des lions ou des espions allemands, mais aux pulsions, aux frustrations et aux faiblesses qui se trouvent en lui. On n'a rien de tout cela dans *Peñas arriba* ; mais le héros tue un ours.

convient parfaitement au premier groupe caricaturé par Mencken.

En outre, ce *beatus ille* que constitue Tablanca n'a pas les nuances de l'épode d'Horace, entre la rêverie inatteignable et la dignité d'un idéal pour lequel il vaudrait la peine de se battre. Bien que le narrateur (qui est censé être le héros lui-même) insiste sur les relatives turbulences de son passé récent, rien de tout cela n'est transmis au lecteur, puisque le passage du vieux monde corrompu des mœurs citadines au bonheur sans égal de la campagne ne se fait que trop facilement. L'oncle don Celso fait ainsi office d'un demiurge qui, en raison du bon fond de son neveu, est persuadé que ce dernier finira par s'installer à Tablanca. Les doutes qu'il émet à propos de son plan de sauvetage de l'âme de Marcelo paraissent exclusivement rhétoriques, puisque le lieu a exercé dès le départ une fascination sans contre-poids sur l'esprit du jeune homme. Tout le roman n'est alors que le développement des idées exposées dans le trop didactique chapitre IX, véritable clé pour la compréhension du propos de l'auteur, et qui relate en substance un dialogue entre Marcelo et Nelo, le médecin du village. Ce dernier est de retour au village depuis longtemps parce qu'il lui manquait toujours quelque chose qu'il ne trouvait pas en ville : « Lo de acá, la tierra nativa »¹, cet enracinement que Marcelo commence à découvrir à partir de ce moment-là. L'objet principal de ce dialogue consiste en une longue tentative de Nelo pour convaincre Marcelo des bienfaits du terroir. Il dépeint à cette fin un tableau très idéologique du pays : les habitants ne sont pas plus ignorants que ceux des villes ; seulement, leur sagesse est plus adaptée à un milieu qui n'a rien à voir avec celui de la capitale : « ¿ Por qué ha de ser el hombre de los campos el que se eleva hasta el hombre de la ciudad, y no el hombre de la ciudad el que descienda con su entendimiento, más luminoso, hasta el hombre de los campos para entenderse los dos ? Hágase este trueque, y se verá cómo resulta la inteligencia mutua que se da como imposible por los que no saben buscarla »².

Tout le roman s'efforce d'être la démonstration de l'hypothèse esquissée par Nelo lors de cette discussion, et qui n'est autre qu'une proposition de *régénération* (Pereda finit d'écrire son roman en 1894, il ne faut pas l'oublier) de la patrie espagnole, épuisée par son double conflit avec les indépendantistes philippins et cubains, et qui fait face à l'émergence du mouvement ouvrier organisé et des nationalismes périphériques. La doctrine de Nelo exige d'être citée presque en entier, car elle résume avec transparence les idées de l'auteur sur l'Espagne moderne, selon une métaphore organique chère à l'époque :

Según él, los tiempos de hoy no eran peores que otros tiempos de los cuales han dicho siempre los respectivos moralistas, que fueron los tiempos más malos de todos los habidos hasta ellos : antes al contrario, le parecían los actuales, en lo bueno, hasta mejores que los pasados. En lo malo, y no por la cantidad, sino por la calidad de ello, estaba el punto litigioso. En su concepto, la maldad de ahora alcanzaba mayor hondura que la de antes en el cuerpo social : le

1 José María de Pereda, *Peñas arriba*, op. cit., p. 110.

2 *Ibidem*, p. 114.

había invadido el corazón y la cabeza ; ésta se atrevía ya a todo y con todo, y aquél no se conmovía por nada, gastada su sensibilidad con el roce de tantos y tan continuos sucesos, porque en ninguna época del mundo han acontecido tantos y tan extraordinarios en tan breve tiempo como ahora. De aquellos atrevimientos y de esta sensibilidad, había de venir, estaba ya llegando, la parálisis absoluta en la vida espiritual de los hombres. La fe en lo divino y el sentimiento de lo reputado siempre por lo más noble en lo humano, iban relegándose al montón de las cosas inútiles, cuando no perjudiciales ; apenas se concebían los grandes héroes de otras épocas, cuanto más los sentimientos que los habían exaltado desde la masa común de los anónimos, hasta las páginas más esplendentes de la Historia. No era posible ya, ni siquiera de *buen gusto*, sentir entusiasmo por nada, ni de lo de tejas arriba ni de lo de tejas abajo. De eso adolecían los tiempos actuales, y por ahí venía la muerte del cuerpo colectivo. Le corroía la gangrena por los grandes centros de su organismo atiborrado : por la ciudad, por el taller, por la Academia, por la política, por la Bolsa... por donde más caudal representa el torrente circulatorio de las insaciables ambiciones del hombre culto. Pero, por misericordia de Dios, le quedaban sanas todavía las extremidades, algunas de ellas por lo menos, y sólo con la sangre rica de estos miembros podía, con mucho tiempo y gran paciencia, purificarse y reconstituirse la parte corrompida de los centros.

–Pues estos miembros sanos –añadió el médico con viril entereza– son las aldehyelas montaraces como ésta.¹

La confirmation catégorique de cette théorie arrive avec la transformation de Marcelo, qui accepte son rôle d'administrateur de la grande maison de Tablanca qui, « desde tiempo inmemorial, ha sido la unificación de miras y de voluntades de todos para el bien común. La casa y el pueblo han llegado a formar un solo cuerpo, sano, robusto y vigoroso, cuya cabeza es el señor de aquélla »². Si l'ensemble de cette micro-société tient bon, c'est parce que chacun connaît sa place dans ce réseau de hiérarchies immuables et n'a aucunement envie d'en sortir. Le discours édifiant du romancier correspond ici à son programme politique, fondé sur la nostalgie d'un ancien régime où l'ordre était figé dans une stabilité censée être éternelle, et qui prône une régénération nationale – déjà en cours selon les vues de l'auteur, notons-le – par l'extension de cette vie austère et traditionnelle à l'ensemble du pays. En témoigne l'innocence de ces paysans de Tablanca, qui souvent se comportent comme des grands enfants, très doués pour les exploits physiques, mais timides et presque asexués. Nelo a ce même caractère puisque, lorsqu'il côtoie étroitement la belle Lita, il ne montre aucun intérêt amoureux pour elle, et cède volontiers sa place à Marcelo lorsque ce dernier l'interroge à propos d'un possible rapport amoureux entre le médecin et la jeune fille. Seul Pito Salces montre une attirance sentimentale pour la bonne de Marcelo, mais toujours dans les strictes limites de ce que la décence permet pour Pereda.

Congelé dans le temps, idéalisé, identique à lui-même et trop plat : il fallait un monde avec ces traits pour rendre possible une fuite si facile de la civilisation. On a du mal à comprendre aujourd'hui les propos d'Emilia Pardo Bazán dans le prologue à la première édition de *La Tribuna* (daté de 1882, même si le roman verrait le jour l'année suivante), qui félicitait Pereda pour avoir

1 *Ibidem*, p. 115-116.

2 *Ibidem*, p. 117.

condamné « a muerte a las zagalejas de porcelana y a los pastorcillos de égloga »¹. Sans doute pensait-elle aux premiers romans et nouvelles de Pereda, mais après ce qu'on vient de voir, cette sentence de mort des Arcadies pastorales censée être prononcée par lui est très discutable.

Comme on le verra par la suite, aucun des meilleurs écrivains de la période ne suivra les pas du romancier de Santander. Seule l'évasion du week-end est valorisée, comme dans les randonnées que Miguel de Unamuno raconte dans ses *Andanzas y visiones españolas* (1922), recueil d'articles écrits au long des années 1910 où les références à l'*Obermann* de Sénancour ne cachent pas le plaisir très citadin d'aller se promener dans la campagne : « Vives acaso, lector mío, en un tráfigo mundano, entre negocios o entre diversiones. Escápate cuando puedas a la cumbre, ve a pasar unos días al pie del Aconcagua, donde más alto puedas. Deja de pisar el asfalto de los bulevares. Aprende a desdeñar eso que llamamos civilización, y que rara vez es tal, y a extraer de ello lo que de cultura encierre »² ; ou, plus loin : « ¡ Vivir unos días en el silencio y del silencio nosotros, los que de ordinario vivimos en el barullo y del barullo ! »³. Comme le dit Bernard Charbonneau à propos de ceux qui quittent la ville pour regagner la campagne pendant quelques heures, « [i]l ne s'agit pas ici d'une réaction, mais au contraire d'un maximum de civilisation »⁴, puisque ce qui se produit dans ces escapades n'est pas le contact étroit de l'homme avec son milieu naturel, mais la visite éphémère du citadin qui s'évade de l'ennui de la ville moderne pour – littéralement – mieux respirer. Au-delà des escapades de quelques jours, l'évasion risque de devenir un autre type de renfermement.

Prolegomènes d'une obsession

Conozco bien que fuera de este asilo
sólo me guarda el mundo sinrazones,
vanos deseos, duros desengaños,
susto y dolor; empero todavía
a entrar en él no puedo resolverme.
No puedo resolverme, y despechado,
sigo el impulso del fatal destino,
que a muy más dura esclavitud me guía.
Sigo su fiero impulso, y llevo siempre
por todas partes los pesados grillos,
que de la ansiada libertad me privan.

Gaspar Melchor de Jovellanos, « [Epístola cuarta]
De Jovino a Anfriso, escrita desde El Paular »⁵

On a vu la façon dont Baltasar del Alcázar rejetait le *topos* du *beatus ille*. Sans arriver aux sarcasmes amers du poète sévillan, une autre épître littéraire, bien plus tardive, renoue avec cet

1 Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna*, éd. Benito Varela Jácome, Madrid, Cátedra, 2013, p. 59.

2 Miguel de Unamuno, *Obras completas*, t. I, éd. Manuel García Blanco, Madrid, Escélicer, 1966, p. 353.

3 *Ibidem*, p. 356.

4 Bernard Charbonneau, *Le Jardin de Babylone* [1969], Paris, Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances, 2002, p. 206.

5 *Poesía española del siglo XVIII*, éd. Rogelio Reyes, Madrid, Cátedra, 2011, p. 171.

esprit qui regarde avec scepticisme la possibilité de quitter le monde urbain après avoir été façonné par lui. Nous parlons ici de la quatrième épître « De Jovino a Anfriso, escrita desde el Paular »¹ que Gaspar Melchor de Jovellanos a adressé à son ami Juan Meléndez Valdés. Le poème commence par une évocation du monastère de El Paular très fidèle au canon du *beatus ille* à l'espagnole : « Desde el oculto y venerable asilo, / do la virtud austera y penitente / vive ignorada, y del liviano mundo / huida, en santa soledad se esconde ». Pourtant, le ton change tout de suite, puisque, dès le 14ème vers, on découvre que la fuite hors la civilisation n'est pas facile : « ¡ Pluguiera a Dios, oh Anfriso, que el cuitado / a quien no dio la suerte tal ventura / pudiese huir del mundo y sus peligros ! ». Le poète se rend compte que ce n'est pas le simple choix d'un endroit (le monastère perché dans la sierra de Guadarrama) qui peut donner repos à son âme, puisqu'il traîne avec lui ses propres chaînes : « ¡ ay de aquel que hasta en el santo asilo / de la virtud arrastra la cadena, / la pesada cadena con que el mundo / oprime a sus esclavos ! ». La recherche de la paix individuelle est alors vouée à l'échec :

Busco en estas moradas silenciosas
el reposo y la paz que aquí se esconden,
y sólo encuentro la inquietud funesta
que mis sentidos y razón conturba.
[...]
De afán y angustia el pecho traspasado,
pido a la muda soledad consuelo
y con dolientes quejas la importuno.
Salgo al ameno valle, subo al monte,
sigo del claro río las corrientes,
busco la fresca y deleitosa sombra,
corro por todas partes, y no encuentro
en parte alguna la quietud perdida.

La description du *locus amœnus* ne peut être, jusqu'ici, plus orthodoxe. Or, ce que le poète y trouve n'est pas l'objet cherché – la paix spirituelle –, mais seulement sa propre frustration. Sa promenade devenant une errance qui exemplifie le malheur de la vie de l'homme sur terre, on voit que le vieux thème littéraire a pris un sens tout à fait différent du traditionnel, et peut-être en cela plus loyal au sens original de l'épode d'Horace. Lorsque la nuit tombe, le poète rentre au monastère, en disant au revoir à cette nature qui était censée le rassurer, et s'adresse au bâtiment lui-même pour chanter cette vie de recueillement qui lui est interdite par les passions qui hantent son âme : « ¡ Oh monte impenetrable ! ¡ Oh bosque ombrío ! / ¡ Oh valle deleitoso ! ¡ Oh solitaria / taciturna mansión ! ¡ Oh quién, del alto / y proceloso mar del mundo huyendo / a vuestra eterna calma, aquí seguro / vivir pudiera siempre, y escondido ! ». La conclusion de l'épître est diamétralement contraire à ce que les premiers vers laissaient présager, car le poète croit entendre la voix du

¹ *Ibidem*, p. 169-176.

monastère qui lui répond en ces termes :

« Huye de aquí, profano, tú que llevas
de ideas mundanas lleno el pecho,
huye de esta morada, do se albergan
con la virtud humilde y silenciosa
sus escogidos ; huye y no profanes
con tu planta sacrílega este asilo. »

De aviso tal al golpe confundido,
con paso vacilante voy cruzando
los pavorosos tránsitos, y llego
por fin a mi morada, donde ni hallo
el ansiado reposo, ni recobran
la suspirada calma mis sentidos.

Le « repaire de paix » n'est donc accessible qu'aux vertueux. Pour les mondains, il ne reste que l'acceptation de la vie comme un cumul de désirs constamment dissipés jusqu'à la mort. Il n'y a pas d'apologie chez Jovellanos d'un monde rural en opposition aux villes ; il s'agit de l'expression d'un sentiment d'insatisfaction inné à l'être humain, sauf pour cette minorité – dont font partie les moines du Paular – qui ne se laisse pas tenter par les charmes de la vie citadine. L'espace rural du monastère et ses alentours est ici, non un refuge, mais une espèce de rêve inatteignable qui rappelle au poète sa propre misère. Ce n'est pas un mirage – il est sous-entendu que cette vie idéale existe bel et bien, bien qu'elle ne soit à la portée que de quelques-uns – mais il en a les mêmes effets, en attisant la soif de l'homme perdu qui assiste à un spectacle dont il est privé.

Ce n'est pas un hasard si ce thème d'un retour impossible à la nature se trouvait déjà dans *Paul et Virginie*, l'œuvre de Bernardin de Saint-Pierre qu'on a analysée dans notre premier.

Paul et Virginie en Espagne

–[...] ¡ Sabe Dios, sabe Dios cómo estarán! Llenos de miseria, con más hambre que Dios paciencia, y deseando que la Guardia Civil les coja y les lleve bajo un techo de abrigo, aunque sea la cárcel.

–Yo creo lo contrario: que viven pobres y felices, sin ambición, sin cuidados. En la vida complicada, presa en mil artificios, a que nos ha traído la civilización, hemos perdido la idea de la verdadera felicidad.

–Podrá existir la felicidad en un mundo en que todos los seres sean salvajes y buenos; pero ese mundo, ¿ dónde está? A las puertas de las ciudades, el salvajismo no puede existir, y si existe tiene que ser de corta duración

Benito Pérez Galdós, *La revolución de julio*, 1903¹

Le *beatus ille* et ses contradictions ont connu d'autres variations dans la littérature de la Restauration, en s'appuyant sur la mise à jour française du thème. *La pródiga*, un roman publié par

1 Benito Pérez Galdós, *Episodios nacionales*, t. IV, éd. Dolores Troncoso, Barcelone, Destino, 2009, p. 462.

Pedro Antonio de Alarcón entre 1881 et 1882, se sert d'un décor idyllique propre au genre pastoral pour mettre l'accent sur le déplacement du couple formé par les héros dans un univers paysan qui repousse leur amour. L'histoire raconte l'arrivée de Guillermo de Loja, un candidat au Parlement espagnol, dans la campagne andalouse (Grenade, plus précisément) pour tenter de s'attirer les votes des locaux. C'est grâce au soutien de doña Julia, « la Pródiga », la comtesse de la vallée et sorte de *cacique* bienveillante, qu'il obtient ce qu'il cherche ; mais il trouvera aussi l'attention de la comtesse, une femme honnête mais à la vie sentimentale très turbulente. Charmé par sa beauté, lorsque Guillermo s'installe chez l'héroïne (avec laquelle il ne se mariera pas, suivant le désir de la femme), leur relation ne fait que dégénérer : réprouvée par les très conservateurs paysans, qui ignorent tout de la vie passée de leur maîtresse (considérée presque comme une sainte), la passion que les deux amoureux ressentent s'avère révoltante dans un environnement de mœurs patriarcales et d'innocence. En outre, Guillermo finira par déplorer de s'être séparé de la politique de la Cour, où il était devenu, avant de s'installer à la campagne, un homme providentiel.

En contraste avec la dégradation de leur amour, la « Vallée de l'Abencerraje » où habite « la Pródiga » ressemble à un paradis pastoral assez orthodoxe. Il est décrit ainsi dans les premiers chapitres du livre :

¡ Nada más risueño que la remota vista del caserón o palacio de dorada piedra, rodeado de viviendas rústicas y de pomposos árboles y parras, que servía de retiro a doña Julia ! ¡ Nada más gracioso que el endeble río que cruzaba el valle en toda su longitud, entre elegantes alamedas y apretados cañaverales ! ¡ Nada más pintoresco y rico de promesas que aquellas hazas de maíz de color de esmeralda, contrastando con las pardas tierras ya barbechadas para la sementera próxima y con los agrios riscos que circuían tan reducido y variado paisaje !¹

Seuls les étrangers venus d'ailleurs, comme Guillermo lui-même, peuvent bouleverser la paix sociale qui y règne depuis toujours. En effet, le narrateur nous explique, au commencement du roman, que Guillermo et ses camarades débarquent dans ces lieux avec un certaine tendance à

entrar en ellos como asoladora tromba, interrumpiendo la fastidiosa paz de la rutina y la pobreza ; [à] comerse la *matanza* [les meilleures viandes] de alcaldes, estanqueros y otras personas de viso (que no la prueban nunca, sino que la guardan para tales casos de honra), y [à] dejarles en cambio la cabeza y el pueblo llenos de perturbadoras cuanto peregrinas especies madrileñas, que cada labriego traducía al tenor de sus pasiones y apetitos, con detrimento y mengua de antiguos respetos sociales...²

Les idées subversives de Guillermo seront évidentes pour les paysans au service de la comtesse, puisqu'ils se rendent compte tout de suite que ni lui ni elle ne vont à l'église, et que leur relation d'amour est extra-conjugale, c'est-à-dire contraire aux lois de l'Église. Tout se passe bien dans les premiers moments, lorsque Guillermo et Julia s'isolent du monde extérieur (y compris les quelques paysans de confiance qui entourent la maison de Julia), comme le souligne ce passage : « –¡ Al fin

1 Pedro Antonio de Alarcón, *La Pródiga*, éd. Filomena Liberatorio, Madrid, Castalia, 2001, p. 90.

2 *Ibidem*, p. 78.

estamos un día enteramente solos ! –exclamaba Guillermo–. ¡ Solos como Pablo y Virginia, o como Atala y Chactas ! »¹ (les deux grand mythes de la passion romantique en dehors des marges de la civilisation – mais deux mythes *littéraires*).

Le narrateur a déjà laissé entendre dans un passage du livre, avant que la relation de Julia et de Guillermo ne devienne un fait, que l'« évasion à la campagne » peut entraîner ses propres risques. Il dit, par exemple, à propos de certains choix hâtifs qui conditionnent la vie des hommes : « Muchos deciden del resto de su vida –por el suicidio, por extravagantes y perniciosos casamientos, o por un anticipados retiro a la vida campestre– durante ese crítico periodo de pesimismo, desfallecimiento y misantropía, fundados en ilusiones ópticas de la imaginación... »². Dans ce monde, la fuite hors de la civilisation ne peut donc se faire qu'à deux conditions : soit dans un état d'innocence (évidemment perdu pour Guillermo et pour Julia, qui ont déjà connu les hasards de la vie avant de se rencontrer), soit en prenant possession d'une sagesse acquise au long des expériences qui désabusent les hommes de leurs ambitions mondaines, comme le laisse entendre le passage que l'on vient de citer.

Guillermo et Julia ont voulu ainsi imiter la littérature dans leurs vies, avec un résultat tragique. Leur amour sera contrarié par l'irruption des contraintes du monde extérieur (les ambitions politiques pour lui, le poids des lois de la religion pour elle) qui rendent leur situation intenable. Il leur manque surtout la candeur des paysans qui travaillent pour eux, ce qui entraîne un éloignement vis-à-vis de ce milieu à cause de l'illégitimité (du point de vue de la morale traditionnelle) de la relation amoureuse qu'ils entretiennent hors du mariage chrétien. Un passage du roman le montre bien (c'est nous qui soulignons) : « desde que soy mala a los ojos de *estos pobres salvajes*, me da vergüenza de socorrerlos, y hasta creo que ellos se abochornan de ser socorridos. Paréceme como que soborno *su inocencia*, como que trato de corromper *su sana moral*, como que insulto a *quien sabe que vale más que yo...* »³. Cette dernière phrase est particulièrement remarquable, parce que très ambiguë à propos de la prétendue naïveté des paysans : on ne comprend pas bien comment cette innocence les rend conscients de « valoir » plus que quelqu'un d'autre.

Plus loin, Guillermo fait la même remarque, mais du point de vue péjoratif du mécréant, à propos du serviteur le plus fidèle de Julia : « ¡ Ya se habrá casado el bárbaro de José ! El año que viene tendrá un chico, y a los treinta y ocho años será abuelo... ¡ Con qué prontitud y lisura hallan la felicidad estas gentes !... ¡ Dijérase que nacen, viven, aman y se reproducen como los animales y las plantas, cuando determinan las estaciones ! »⁴. Quelques instants avant de se suicider, Julia assiste à

1 *Ibidem*, p. 268.

2 *Ibidem*, p. 150.

3 *Ibidem*, p. 243.

4 *Ibidem*, p. 272-273.

l'aube aux tâches quotidiennes de son service, dans cette espèce de monotonie du travail quotidien qui inspirera plus tard à Unamuno son concept d'*intrahistoria* : « ¡ Lo mismo que todos los días !... ¡ Felices gentes ! »¹. Un autre passage du roman laisse entendre toutefois que l'innocence ne règne pas si incontestablement parmi les habitants de la campagne. Quand Guillermo prend sa décision – qu'il croit irrévocable – de tout quitter pour vivre à côté de Julia, le narrateur décrit son départ en ces termes :

arreglado todo por tan solemne y decisiva manera, el lunes de carnaval, a las nueve de la noche y lloviendo a cántaros, sin despedirse de nadie y sin criado alguno a su servicio, salió nuestro héroe de Madrid, en el tren-correo de Andalucía, con el firme propósito de nunca más volver... ; en tanto que otros muchos jóvenes de su edad se desesperaban en oscuros pueblos de provincia, soñando con ser diputados, con tener entrada en los salones de la Grandeza, y con ir a bailes de máscaras como el que aquella noche daba la Junta de Damas de Honor y Mérito en los salones del Conservatorio.²

À l'origine du malaise humain se trouve donc cette convoitise qui attise le désespoir. Guillermo ressent de l'insatisfaction pour cette vie mondaine qu'il laisse derrière lui, mais qui est en même temps l'idéal pour ceux qui habitent dans les campagnes comme celle où il va s'installer avec Julia. C'est un problème sans solution, au-delà de la conclusion moralisante qu'Alarcón propose : seule l'acceptation de son propre destin peut susciter un vrai bonheur, toute tentative de rompre avec les conventions étant vouée à un final tragique (ce qui est le thème central d'autres romans de l'auteur comme *El escándalo* ou de *El niño de la bola*). Comme chez Pereda, le propos d'Alarcón est nettement édifiant, sauf que, doué d'un plus grand talent littéraire, il a su éviter le piège d'esquisser un tableau d'Épinal. Fidèle à la tradition de *La Celestine*, son moralisme consiste à montrer les mauvaises conséquences d'un amour passionné mais contraire aux normes morales de la religion chrétienne plutôt qu'à dessiner le paradis sur terre qui attend les amants respectueux de la tradition.

Mais cette innocence perdue est-elle réelle ? Ne s'agit-il pas plutôt d'une différence radicale d'attitude en raison du décalage entre ces deux modes de vie : d'un côté, la sournoiserie inévitable chez des paysans qui sont trop habitués au mépris de leurs maîtres ; et de l'autre, l'ennui de la vie quotidienne de la classe aisée qui profite de la soumission de ces mêmes paysans ? L'auteur esquisse des traits qui permettent de soupçonner que la prétendue virginité morale de ces agriculteurs s'appuie sur un endurcissement qui relève plutôt d'une certaine cruauté. Le fidèle José, le serviteur le plus important de « la Pródiga » et platoniquement amoureux de celle-ci, se marie finalement avec la jeune Brígida pour hériter de son père les terrains de son ancien seigneur, en profitant en même temps des travaux d'aménagement que Guillermo y avait menés. Le bilan final du roman, après le départ forcé de Guillermo suite au suicide de Julia, est éloquent par sa brutalité :

1 *Ibidem*, p. 316.

2 *Ibidem*, p. 195.

« José y Brígida han reunido también larga prole, y son completamente felices, no sólo porque están muy ricos, gracias a las famosas obras hidráulicas del ingeniero-poeta, que han quintuplicado el valor de la cortijada, sino porque tienen tranquila la conciencia y gran confianza en ir desde la tierra al cielo »¹. Guillermo avait raison dans sa vaticination : José et Brígida sont féconds et se multiplient, comme l'exige le commandement de la Genèse ; mais il n'avait pas imaginé qu'ils seraient capables d'exploiter ses améliorations techniques avec la meilleure conscience chrétienne (et cela, après avoir traité Guillermo en tant que monstre d'impiété pour sa relation avec Julia).

On trouve dans l'œuvre de Benito Pérez Galdós des passages qui évoquent, dans des termes assez proches, les difficultés, pour ne pas dire l'impossibilité, de la fuite hors du monde moderne. Il reprend dans le huitième tome de la quatrième série des *Episodios nacionales* le mythe durable d'un paradis sur terre hors de la civilisation européenne : celui des mers du Sud. Le roman en question, *La vuelta al mundo en la 'Numancia'* (1903), raconte le voyage du bateau qui devait se battre à Callao dans le dernier chapitre des nostalgies impériales espagnoles. Après l'échec d'une bataille navale qui n'a presque pas eu lieu, le navire débarque à Papeete, l'île qui va étaler sous les yeux des marins un spectacle de bonheur enfin réalisé, ainsi décrit par Galdós :

¡ Oh incomparable país ; oh civilización silvestre, rozagante y desnuda ; oh tierra de bendición y de libertad, coronada de flores y ceñida de espumas ! Tu suelo fecundo y tu temple benigno redimen a los hombres de la dura ley del trabajo. Aquí la espléndida vegetación, sin las artes de cultivo, ofrece al hombre cuanto necesita para su sustento ; aquí la dulzura del clima le exime de la complicada cargazón de ropa, no imponiendo más que el preciso y elemental resguardo del pudor ; aquí las costumbres son proyección fiel de las benignidades de naturaleza ; no existe ni el rigor de castas, ni el apartamiento receloso entre los sexos ; la ley es suave, el matrimonio facilísimo, la religión alegre, la virtud generosa, la moral amable, la muerte un dulce tránsito... Tal pensaban y sentían los españoles ante la hermosura de *Papeeté*, capital de *Otaiti*.²

La dernière ligne de ce paragraphe, qu'il était nécessaire de citer *in extenso*, nous donne la clé pour interpréter tout ce qui précède, ainsi que l'ensemble des chapitres XXVIII et XXIX. Rappelons les circonstances de l'arrivée des Espagnols de la *Numancia* : frustrés par les misères subies au large du Callao et épuisés par un périple extrêmement long et incertain, la découverte des îles polynésiennes ne pouvait qu'insuffler une « ráfaga de esperanza » dans les cœurs de ce groupe d'hommes « hambrientos, sedientos y maniáticos », qui croient être tout d'un coup « rodeados de una felicidad y una abundancia superiores a cuanto habían soñado »³.

À l'état de communisme naturel qu'ils trouvent à Papeete, il faut ajouter la générosité d'un milieu qui semble offrir gratuitement tout ce qui, ailleurs, est issu du travail humain :

Todo era de todos, del pueblo, que en la enramada frondosa tenía sus bien provistas despensas...
El propio comunismo vieron y comprobaron en los espesos matorrales de guayabas, en las

1 *Ibidem*, p. 326.

2 Benito Pérez Galdós, *Episodios nacionales*, t. IV, *op. cit.*, p. 1 067.

3 *Ibidem*, p. 1 066.

plataneras de luengas hojas... No había cercas, no daban el quién vive guardas adustos ni perros mordedores. Mujeres y chicos, vestidos de amplias y flotantes túnicas, andaban por aquellos vergeles cogiendo cuanto anhelaban, y ofreciéndolo a los extranjeros con risueña cortesía, para que ni la molestia tuvieran de cosechar lo que les pedía su necesidad y su gusto¹.

De plus, même l'hypocrisie des sociétés chrétiennes est inexistante. C'est pourquoi les femmes se montrent comme des « morenitas nereidas, y tras ellas iban, con paso y ojeo de cazadores, los europeos. [...] ¿ Estaban en *Otaiti* o en el Paraíso terrenal ? »². Mais Galdós ne cesse de donner des signes montrant qu'il s'agit surtout de l'impression perçue par des marins espagnols fatigués par une bataille navale inutile (celle de Callao) et par un trop long voyage. Les mots qui décrivent la fin du séjour des espagnols sont éloquents : « Aquella fiesta [à laquelle ils s'étaient fait inviter] entre civilizada y salvaje fue el último ensueño de los españoles en el paraíso de Otaiti »³. Les héros sont complètement déplacés dans cette « rêverie », comme l'est aussi l'administration française dont se moque Galdós, censée apporter la civilisation aux « sauvages » (ce qui ressemble à ce que Baroja a fait dans *Paradox, rey*, paru en janvier 1906 ; soit à la date même où Galdós venait d'entamer la rédaction de son roman).

Lorsqu'il écrit ce roman, pendant l'hiver 1906, les événements qu'il reconstruit avaient eu lieu plus de 30 ans auparavant. Il paraît fort peu probable qu'il ait voulu mettre en avant un prétendu retour à la nature ; sans doute, son objectif était de souligner le décalage entre le monde des rêves et des désirs humains et l'impossibilité (ou presque) de les rendre réels, qui est le thème qui parcourt l'ensemble de ses romans. Carmen Luna, qui signale par ailleurs le sarcasme de Galdós vis-à-vis des institutions mises en place par les Français à Otaiti⁴, passe à côté de la même ironie quand elle s'applique au mirage des marins : « El embeleso ante la vida natural transmitido en este capítulo tanto podemos entenderlo como un legado del costumbrismo romántico traspasado de nostalgia hacia un mundo en proceso de transformación, como una versión utópica del pensamiento regeneracionista de Galdós en tierras americanas. El deseo de una vuelta a la naturaleza, a la vida sencilla y comunitaria se hace evidente en este episodio »⁵. Et Luna de continuer :

Este capítulo, como las novelas idílicas decimonónicas de un Valera o un Pereda, son producto de la crisis de la modernidad ; discursos de una añoranza ante la conciencia de que el mundo que describen está en trance de extinción. En Otaití aún cree Galdós posible un cronotopo idílico, un retroceso nostálgico a un paisaje agrario anclado en una estructura semifeudal, puesto que la Revolución Industrial aún no había penetrado alterando irreversiblemente personas, objetos y lugares. Esta escena idílica fundamentalmente le sirve a Galdós para realzar la fuerza de la colectividad. No obstante, en este capítulo la visión idílica cede paso en ocasiones a una sátira contra el protectorado francés que altera ridículamente la vida en la isla paradisíaca.⁶

1 *Ibidem.*, p. 1 068.

2 *Ibidem.*, p. 1 068-1 099.

3 *Ibidem.*, p. 1 072.

4 Comme l'avait fait Melville dans *Taiipi*, par ailleurs.

5 Carmen Luna, « Introducción », dans Benito Pérez Galdós, *Episodios nacionales*, t. IV, *op. cit.*, p. 16.

6 *Ibidem.*

On ne peut qu'être d'accord avec ce qui est dit dans la première phrase de ce commentaire : tout le chapitre de Tahiti souligne le sentiment de désarroi qu'on ressent au milieu d'un environnement sauvage (ou presque sauvage). Mais on compte quatre fois l'adjectif « idyllique » dans le texte de Luna. Or, il nous semble trop téméraire d'attribuer à l'écrivain ce qui relève des émotions de ses personnages. Si ces derniers sont éblouis par le spectacle d'une société « primitive » où le malheur semble avoir été banni, Galdós prend soin d'insister sur le fait que ce sont bien les voyageurs de la *Numancia* qui ont ce sentiment très subjectif. Obligés de partir, les marins éprouvent la même sensation étrange qu'on trouve dans la littérature de ce type depuis les fameux « cannibales » de Montaigne : « Là est toujours la parfaite religion, la parfaite police, parfait et accompli usage de toutes choses »¹. Mais un tel retour à la nature est-il possible ou même souhaitable, comme le pensait Galdós au dire de Carmen Luna ? N'a-t-on pas perdu cet état d'innocence (prétendu ou réel) qui serait la condition indispensable pour jouir des bienfaits d'une existence idyllique comme celle des natifs d'Otaïti ? On l'avait déjà vu chez Alarcón, qui imaginait un bonheur découlant explicitement de cette naïveté, inatteignable pour ceux qui ont fait le choix d'habiter en ville, ou qui y sont nés.

De même, lorsque Diderot parle des natifs des Mers du Sud qu'il ne connaissait que par l'intermédiaire des voyageurs de son temps, il s'intéressait sans doute plus à ses contemporains de l'Europe, dont il voulait épinglez les mœurs ou les mauvaises institutions, qu'aux vrais Polynésiens. Les Mers du Sud devenaient ainsi une sorte d'image idéale à laquelle opposer les bassesses du monde réel, sans prétendre vraiment que ce monde idéal puisse être pleinement réalisable². Concernant Pérez Galdós, nous recommandons d'appliquer le principe prôné par Leo Marx : s'appuyer sur l'ironie « contre l'illusion de paix et d'harmonie d'un pré vert » qu'on tend parfois à lui attribuer.

On a d'ailleurs une piste qui devrait nous mettre en garde dans ce sens. Dans *La revolución de julio*, un roman précédent de la même série des *Episodios nacionales*, Galdós s'est inspiré de *Paul et Virginie* pour donner sa propre version du mythe ; rien de surprenant, puisqu'il était, comme Bernardin de Saint-Pierre, un bon connaisseur de Rousseau (on en trouve des traces partout dans cette série des *Episodios*³). Il s'agit en l'occurrence d'un des arguments secondaires qui se déroulent autour du héros, le marquis de Beramendi (« Pepe »), et qui se prolonge dans *O'Donnell*, (1904), le

1 Michel de Montaigne, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 203.

2 Ce mythe a continué à jouer le même rôle jusqu'à aujourd'hui, comme le montrent deux romans célèbres : *Los mares del Sur* (1979) de Manuel Vázquez Montalbán, et – avec moins de talent – *El Paraíso en la otra esquina* (2003) de Mario Vargas Llosa. Dans les deux cas, ce paradis est inaccessible à ceux qui le cherchent.

3 On trouve des références indirectes un peu partout, comme des citations de l'*Émile* ou du *Contrat social*, et surtout le milicien libéral (et lecteur de Rousseau) dont le nom, Benigno Cordero, est une déclaration de principes. Ce personnage, décrit plusieurs fois comme « le meilleur des hommes », renvoie explicitement aux *Confessions* du philosophe de Genève.

roman suivant : la jeune Virginia Socobio, *Mita*, se marie avec Ernesto de Rementería, « más que por designio propio y libre, por la persuasión amorosa y tenaz de sus padres »¹. Comme il est fréquent chez Galdós, cette infraction de l'amour choisi librement entraîne un conflit grave, Virginia prenant la fuite avec son vrai amour, Leoncio Ansúrez, *Ley*. Afin de se cacher, ils mènent ensemble une vie presque sauvage, dans la pauvreté mais amoureux et heureux. Virginia partage avec la Virginie de Bernardin de Saint-Pierre beaucoup plus que le nom : elle a été éduquée dans une ignorance presque parfaite, « como todas las señoritas del tiempo, según Galdós »², et son évasion n'est qu'une manière d'essayer de vivre selon le modèle des aventures dont elle rêvait.

Dans les lettres qu'elle envoie à Beramendi, seul confident qu'elle trouve dans son petit exil, Virginia décrit un état de bonheur selon les principes du *beatus ille* à la Fray Luis : « Dos semanas llevamos albergados en un magnífico garitón, llámalo más bien pajar, donde no pagamos alquiler. [...] Dormimos tranquilos, nos levantamos antes que el sol, y oímos los canticios de las aves del cielo, que nos regocijan el alma. [...] Hay aquí un prado verde por donde yo ando descalza, Pepe, riéndome mucho de los zapateros. [...] ¡ Ay, Pepe !, ¡ de qué buena gana te convidaría a las sopas que hago yo al anochechar en mi cazuela puesta sobre un trébede !... »³. Virginia rencontre même un « bon sauvage », un vieux berger qui l'aide sans rien demander en échange lorsque Leoncio tombe malade. Le spectacle du berger qui traie le lait d'une chèvre devient une sorte d'épiphanie pour Virginia : « se levantó en mi alma una alegría tan grande, tan grande, que no podía yo tenerla dentro, y me eché a llorar »⁴. En bonne logique, son enthousiasme pour la vie campagnarde ne s'arrête pas là, puisqu'il prend aussi la forme du mépris envers le monde de la « maldita Corte »⁵, qui est Madrid, en répétant tous les éléments habituels du catalogue d'Antonio de Guevara. Pourtant, l'aventure de Virginia et Leoncio tourne dès qu'ils comprennent qu'ils ne peuvent plus continuer ainsi. Leur évasion restera un souvenir de leur jeunesse folle, qui doit terminer une fois que Virginia est tombée enceinte, et la réalité réclame ses droits avec un arrangement (Virginia pourra vivre avec son amant, et son mari menera une vie de veuf). Il ne restera de leur escapade qu'un souvenir : « Tan hechos estaban *Mita* y *Ley* al vivir campestre, que no podían pasarse sin salir los domingos a ver grandes espacios luminosos, tierra fecunda o estéril, árboles, siquiera matas o cardos borriqueros, la sierra lejana coronada de nieve, agua corriente o estancada,avecillas, lagartos, insectos, todo, en fin, lo que está fuera y en derredor del encajonado simétrico que llamamos poblaciones »⁶.

1 Benito Pérez Galdós, *Episodios nacionales*, t. IV, *op. cit.*, p. 438.

2 José F. Montesinos, *Galdós*, t. III, Madrid, Castalia, 1968, p. 123.

3 Benito Pérez Galdós, *Episodios nacionales*, t. IV, *op. cit.*, p. 460.

4 *Ibidem*, p. 469.

5 *Ibidem*, p. 490.

6 *Ibidem*, p. 682.

Que-ce qu'est donc cet « état de nature » dans cette série des *Episodios nacionales* ? Le héros, Pepe Beramendi, en a une idée différente, puisque, à son avis, libérer l'instinct primitif chez le peuple donnerait lieu à des tumultes et des violences – mais qui sont quand même nécessaires pour en finir avec le despotisme ultramontain de l'Espagne d'Isabelle II : « yo quería más, más pataleos y manotazos de la plebe restituida a su libertad ; quería gozar más de las ideas elementales, como fueron antes de toda organización, y ver el gobierno y la justicia reproducidos en la desnudez y simplicidad de su estado primitivo... »¹. Signalons que ce Beramendi qui rêve d'une révolte de ce type est un individu feignant, généreux et assez opportuniste qui a profité d'un mariage intéressé pour vivre sans travailler, et dont la position privilégiée serait compromise si jamais cette révolution avait lieu. Son désir est donc contradictoire, plus motivé par l'injustice dont il est témoin partout que par un vrai besoin personnel.

Un autre passage, tiré en l'occurrence d'un roman ultérieur, *Aita Tettauén* (1905), raconte la conquête d'une partie du Maroc par l'armée espagnole en 1859-1860. Il s'agit d'un dialogue entre deux chroniqueurs de cet événement : d'un côté, Pedro Antonio de Alarcón (le romancier, auteur de *La pródiga* et d'un recueil d'articles sur la campagne africaine), et de l'autre, Juan Santiuste, qui a déjà commencé à rédiger une histoire délirante de l'Espagne du XIX^e, non comme elle se déroule vraiment, mais comme elle serait censé le faire. L'entretien porte sur l'idée d'un Âge d'or, défendue par Santiuste et critiquée par Alarcón. Voici les arguments de ce dernier :

Me maravilla que tú, que das ahora en no creer en la guerra ni en la gloria militar, creas en la Edad de Oro. Bueno : pongámonos en la Edad de Oro. Figurémonos que no hay *tuyo y mío*, que comemos bellotas y nos vestimos de verdes lampazos... ¡ Muy bonito, señor, muy bonito ! Pero un día, en pleno éxtasis paradisiaco, dos hombres de mal genio o dos grupos de hombres se disputan el fruto de una encina o el chorro de una fuente. Pues ya tienes en planta la guerra : o los hombres riñen, o dejan de ser hombres ; ya tienes un vencedor y un vencido. Adiós, Edad de Oro... El hombre no se contenta con vivir de bellotas : inventa el pan, el vino, el azúcar, y de invención en invención llega hasta el *pavo en gelatina con trufas*, o el *pastel inglés con pasas de Corinto*, *ron de Jamaica*, *canela de Ceilán* y *nuez moscada de Madagascar*. Figúrate tú las guerras y conquistas que hay debajo de estos sabrosos ingredientes alimenticios...²

Le cynisme de cet Alarcón ne cache pas l'essentiel de son argumentation : la civilisation moderne ne cesse d'exercer son attraction sur ceux qui voudraient vivre en marge d'elle. Comme pour Virginia et Leoncio, une telle voie ne peut être qu'une solution provisoire.

Dans un essai critique de 1871, Galdós avait avoué son admiration pour les *Cartas desde mi celda* de Bécquer. Il y exaltait la capacité du poète pour recréer avec son talent littéraire les beautés du monde médiéval déjà disparu dont il avait trouvé les traces dans la vallée de Veruela, et ajoutait la réflexion suivante :

1 *Ibidem*, p. 528.

2 *Ibidem*, p. 737.

esta ilusión no dura mucho tiempo. Todo se paraliza y muere al instante, no quedando otra cosa que aquella triste petrificación de una civilización y una vida que pasaron para no volver. La abadía vuelve a ser un sepulcro, en cuyas múltiples y obscuras inscripciones lee el viajero la historia de hazañas sin fin, de increíbles penitencias, de abnegaciones fabulosas y de ascetismos apenas comprendidos. Vuelve todo a la región de la leyenda y de los recuerdos, de donde no debió sacarlo la audaz fantasía de un poeta, y la muerte se apodera de nuevo de su arrebatada presa.¹

La fuite hors de la civilisation dans le tournant du siècle : Unamuno, Azorín, Baroja

Me ahogo, me ahogo en este ambiente inhumano de civilización humanitaria. Estoy fuera de mí; no soy yo. Mi voluntad se evapora. No siento las cosas, las presiento ; trago, sin paladear, las sensaciones...

Azorín, *Diario de un enfermo*, 1901²

Une grande partie des romans les plus importants de la littérature espagnole autour de 1900 vont traiter du thème de l'évasion hors de la ville pour aller vers le monde rural. Il s'agit invariablement de conflits angoissants, qui vont prendre parfois les proportions d'une tragédie ou, du moins, d'une impasse : *Paz en la guerra*, *Nazarín*, *Diario de un enfermo* ou *Camino de perfección*. L'exemple du premier roman de Miguel de Unamuno, *Paz en la guerra* (1897), mérite particulièrement notre attention, surtout parce qu'il a pu être parfois très mal compris, comme on eu l'occasion de le remarquer dans notre introduction à propos de l'essai de Lily Litvak.

L'un des deux héros de l'histoire, Ignacio Iturriondo, est né dans une famille de paysans de la Biscaye qui se sont installés après la première carlistade dans la capitale, Bilbao. Dès le départ, on reconnaît en Ignacio un déplacé. Sa famille est carliste, bascophone et d'origine rurale ; il héritera de ses parents la nostalgie du terroir, mais non la langue maternelle, qui restera pour lui le castillan. Et, surtout, il va être façonné par le culte paternel des exploits héroïques de la première guerre civile, durant laquelle son père s'est battu pendant sept ans. Ignacio vit une adolescence troublée par un conflit qui l'accompagnera jusqu'à la fin de sa vie, avec, d'un côté, la soif très puissante d'exaltation idéaliste qu'il ne peut satisfaire dans sa vie quotidienne, car elle est pleine de *spleen* ; et de l'autre, les contraintes imposées par une réalité inexorable et toujours plus orientée vers les intérêts matériels. Très jeune, il lira avec la même passion aussi bien les récits des chevaliers du cycle arthurien que les légendes de la guerre contre les Maures : Sanson et Charlemagne, le géant Fierabrás et le cacique carliste Cabrera se mêlent dans une même fantaisie guerrière. Sa quête d'idéal le mènera vers le fanatisme religieux lors d'une brève étape de son adolescence. L'entrée dans l'âge adulte lui est particulièrement pénible, car il commence à travailler dans un espace représentatif de la nouvelle société de services : le bureau. Ignacio étendra bientôt sa haine du

1 Benito Pérez Galdós, *Obra crítica*, éd. José-Carlos Mainer et Juan Carlos Ara, Madrid, Espasa, 2004, p. 451.

2 José Martínez Ruiz, *Diario de un enfermo*, éd. Montserrat Escartín Gual, Madrid, Cátedra, 2015, p. 258.

bureau à l'ensemble de la vie moderne, et surtout la vie citadine : « El odio al escritorio fué se le convirtiendo en odio a Bilbao, a todo poblado. [...] En Bilbao se burlaban del aldeano los nietos de aldeanos ; molestábale ver cómo trataban a los *batos*, y empezó a ocultar que era bilbaino, y a falta de saber vascuence, a estropear adrede y por gala el castellano, que aprendiera desde la cuna, de padres que en la suya balbucearon vascuence »¹.

La conséquence logique de ce mépris de la vie citadine, à laquelle Ignacio ne peut échapper (comme on le verra ci-après), est l'escapade du week-end : « Tanto como odiaba a la calle, amaba al monte. Esperaba con ansia los domingos para escapar a él con Juan José. Las calles de la villa le ahogaban, los paseos dábanle grima. ¡ Cosa hermosa el monte, donde sin lechuguinos ni señoritas, en la corriente de aire sano, gritaban si querían, y si querían se desabrochaban el pecho de la camisa! »².

Mais ces escapades sont presque aussi décevantes que la vie quotidienne qu'Ignacio laisse derrière lui, à Bilbao. L'exemple le plus criant de son déplacement dans le monde rural est l'épisode du mariage à Guernica, juste avant l'éclatement de la guerre civile. Ignacio se rend dans un milieu qu'il ne connaît pas bien, la Biscaye rurale, bascophone et très traditionnaliste. Il ne sait que quelques mots en basque, qui est la seule langue parlée par la plupart des paysans. Toutes ses tentatives de dialogue avec les locaux sont entravées par un double handicap : sa méconnaissance de la langue et sa formation différente, puisqu'il reste un citadin. Il est significatif que seule la danse – c'est-à-dire, un acte qui n'exige pas de parole – lui permettra de franchir quelques-unes des barrières le séparant des villageois guernicais.

La frustration d'Ignacio sera même plus grande en ce qui concerne la sexualité. Dans le passage de Guernica que nous venons d'évoquer, les avances qu'il fait à une jeune paysanne ne débouchent que sur un nouvel échec. Ignacio se trouve ainsi emprisonné entre les charmes d'un monde rural qui lui est plus étranger qu'il ne voudrait l'admettre, et la misère sexuelle de la vie sentimentale à Bilbao, qui oscille sans moyen terme entre la relation chaste (avec Rafaela, la fille qu'il aime) et la fréquentation en groupe de maisons closes (rituel social très répandu dans l'Espagne de cette époque-là).

Face à l'attitude furieusement romantique – mais constante – d'Ignacio, son ami Pachico Zabalbide a une évolution longue et nuancée. Une fois son adolescence terminée, avec ses rêves de devenir un saint (la religiosité d'adolescence de ce personnage est moins extérieure et plus extatique que celle d'Ignacio), Pachico fait un voyage décisif à Madrid – afin d'y effectuer ses études supérieures – qui va ébranler ses croyances au point de faire de lui un sceptique radical. Une fois de

1 Miguel de Unamuno, *Obras completas*, t. II, p. 110.

2 Miguel de Unamuno, *ibidem*.

retour au Pays Basque, juste avant la troisième guerre carliste (qui commence avec une insurrection contre la première république), il renoue son amitié avec Ignacio, qui croit fortement en ses idéaux, alors que ce n'est absolument plus le cas pour Pachico. La pensée de ce dernier est radicalement anti-héroïque, donc opposée à l'attitude vitaliste d'Ignacio. Le narrateur nous dit de Pachico qu'il avait dans la tête « des traces de Hegel »¹. Ce personnage emploie des paradoxes pour taquiner et confondre son ami Ignacio. Par exemple : « las cosas son como son y no pueden ser más que como son, sin que haya más que una manera de conseguir todo lo que se quiera, y es querer todo lo que suceda... »². Ces lignes ne sont pas sans évoquer ironiquement la fameuse formule de Hegel, « tout ce qui est réel est rationnel ; tout ce qui est rationnel est réel » (de la préface des *Principes de la philosophie du droit*). Une interprétation conservatrice – et majoritaire – de ce passage de Hegel en fait une apologie d'un ordre que ne peut être changé³. C'est contre cet ordre censé être immuable qu'Ignacio Iturriondo va s'insurger, s'opposant ainsi au cynisme de Pachico. Comme les héros de son adolescence, y compris son père, Ignacio veut rétablir l'héroïsme d'un monde qui n'existe plus – qui ne peut plus exister –, et cela lui coûtera la vie : il meurt après la fin du siège de Bilbao. Pachico, en revanche, passe de la foi naïve de son adolescence à une méfiance apprise traumatiquement dans la capitale espagnole pendant ses études universitaires. Mais une troisième étape dans l'évolution de Pachico, après sa fièvre religieuse et son scepticisme radical ultérieur, conclut le roman, comme on le verra par la suite.

Dans ces conditions, rien ne peut être plus attirant pour Ignacio que l'appel aux armes lancé par le nouveau prétendant carliste en 1872, déclenchant la troisième guerre carliste. Il répondra affirmativement à cet appel pour vivre enfin cette vie qui lui était niée dans un monde ressemblant si peu à celui de son père. Mais, là encore, la réalité va se rappeler tout de suite à lui dans sa brutalité, en contrariant toutes ses idées sur la noblesse de la guerre civile.

Quant à Pachico, la guerre va apporter une solution à sa crise existentielle. Après avoir continué à plonger dans le cynisme tout au long du conflit, la fin tragique de son ami Ignacio Iturriondo est pour lui « un fragmento de filosofía raciocinante sobre la muerte »⁴, qui va l'aider à parvenir à la maturité, déjà éloigné de son cynisme de jeunesse ainsi que des fantaisies du malheureux Ignacio. En effet, les pages finales du roman aboutissent à un résultat inattendu. On découvre que Pachico « ha sacado provecho de la guerra, viendo en la lucha la conciencia pública a máxima tensión »⁵. Il est devenu plus fort (dans tous les sens du mot) et aime toujours plus faire des randonnées dans les montagnes qui entourent Bilbao. Mais Pachico ne monte pas aux sommets, comme Ignacio, pour

1 *Ibidem*, p. 127.

2 *Ibidem*, p. 130.

3 On a déjà expliqué l'interprétation que proposaient Marx et Engels de cette formule (cf. ci-dessus, p. 137-138).

4 *Ibidem*, p. 266.

5 *Ibidem*, 297.

tourner le dos à la ville à la recherche d'une inexistante Arcadie rurale, mais pour lui faire face d'en haut. Il voit dans la nature une guerre constante, mais différente de celle des hommes : « Contempla Pachico las quietas y apacibles formas de aquella lucha silenciosa, viendo en la paz del bosque la alianza del grande con el pequeño, del vencedor con el vencido, la humildad de éste, la miseria del parásito. La guerra misma se encierra en paz »¹.

Azorín a créé un autre héros inquiet dans son *Diario de un enfermo* (1901), dont l'hyperesthésie le pousse à fuir un Madrid littéralement insupportable pour lui, comme on le voit dans ce passage du journal intime : « Hoy, un tranvía ha atropellado a un anciano en la Puerta del Sol. Luis Veillot abominaba del telégrafo, de los ferrocarriles, de la fotografía, de los barcos de vapor... ¿ Por qué no abominar ? Hay una barbarie más horrible que la barbarie antigua : el industrialismo moderno, el afán de lucro, la explotación colectiva en empresas ferroviarias y bancarias, el sujetamiento insensible, en la calle, en el café, en el teatro, al mercader prepotente »². Le progrès, qu'il juge être une « explotación retroactiva »³, puisqu'il s'appuie sur la souffrance des générations passées en faveur des actuelles, rend sa vie intolérablement douloureuse. Mais l'escapade qu'il tente de faire à Tolède (emblème de la ville atemporelle, comme on sait) échoue à cause de sa propre faiblesse, ce dont il est bien conscient :

En el tren, camino de Toledo. Llego a Castillejo. En la estación, a lo lejos, veo la silueta de una mujer. « ¿ Irá ella mañana al Carmen ? », pienso.

¡ Soy un cobarde ! ¡ Soy el más grande de los miserables ! Nervioso, exasperado, me recrimino, me desespero, marchó por el andén de un lado para otro jadeante de tristeza. Y ya en el tren, decidida la vuelta a Madrid, caigo en un hondo sopor : sedante calma, imbécil calma.⁴

Il serait sans doute erroné d'attribuer à Azorín les idées et les perceptions de son personnage, qui est présenté dans la note introductive du roman (signé J. M. R., sigles du nom réel d'Azorín) comme un « niño nostálgico de ideal »⁵, un radical de la littérature la plus pure, qui refuse de faire de l'écriture un moyen pour gagner sa vie⁶. Il s'agit plus probablement d'une projection exacerbée du narcissisme et du sentiment d'impuissance ressentis par les jeunes écrivains en révolte (comme c'était le cas des meilleurs dans la génération d'Azorín) contre un *establishment* culturel ankylosé. Mais cela ne change rien à la fragilité de son projet d'évasion, qui ne pouvait durer. On aurait le droit de reprocher au héros d'être hanté par un malaise qui n'est pas entièrement en rapport avec le milieu dans lequel il vit, comme dans le poème de Costantin Cavafy (dont la première version précède de très peu ce roman, et qui synthétise toute une sensibilité du temps) : « Tu ne trouveras

1 *Ibidem*, 298.

2 José Martínez Ruiz, *Diario de un enfermo*, *op. cit.*, p. 258.

3 *Ibidem*, p. 262. C'est l'auteur qui souligne.

4 *Ibidem*, p. 259.

5 *Ibidem*, p. 245.

6 Il cite à la fin du roman le célèbre poème de Baudelaire « L'Albatros ».

pas d'autres terres, tu ne trouveras pas d'autres mers. / La ville te suivra. [...] / Tu arriveras toujours dans cette ville. N'espère pas d'autres lieux. / Pas de navire pour toi, pas de chemin. / Ta vie, de même qu'ici, dans cet endroit perdu, / Tu l'as gâchée, ainsi tu l'as ruinée sur toute la terre »¹. D'où la projection presque paranoïaque du monde industriel faite par l'imagination du héros lors d'une promenade en ville : « un grupo de viejas, negras, silenciosas, *automáticas*, tricotea, sentado en una puerta, con largas agujas »². L'insistence de l'auteur sur le mot « *automáticas* » met en exergue la déréalisation de la perception du jeune écrivain, qui plonge dans un monde de cauchemar.

Camino de perfección (1902), deuxième volet de la trilogie « La vida fantástica » de Pío Baroja, est encore plus intéressant pour notre sujet. Conçu à la manière d'un interlude dans l'histoire de Silvestre Paradox, le roman retrace la vie d'un personnage secondaire du premier livre de la série, le peintre Fernando Ossorio, très semblable au héros du roman d'Azorín. Le tableau qui est décrit au commencement du roman est symptomatique de la sensibilité de cet artiste inquiet vis-à-vis du monde moderne :

representaba una habitación pobre con un sofá verde, y encima un retrato al óleo. En el sofá, sentados, dos muchachos altos, pálidos, elegantemente vestidos de negro, y una joven de quince a dieciséis años ; en pie, sobre el hombro del hermano mayor, apoyaba el brazo una niña de falda corta, también vestida de negro. Por la ventana, abierta, se veían los tejados de un pueblo industrial, el cielo cruzado por alambres y cables gruesos y el humo de las chimeneas de cien fábricas que iba subiendo lentamente en el aire. El cuadro se llamaba *Horas de silencio*. Estaba pintado con desigualdad ; pero había en todo él una atmósfera de sufrimiento contenido, una angustia, algo tan vagamente doloroso, que afligía el alma.

[...] Se adivinaba en lontananza una terrible catástrofe ; aquella gran capital, con sus chimeneas, era el monstruo que había de tragar a los hermanos abandonados.³

Une anecdote qui aura lieu peu après l'exhibition de ce tableau montre l'état d'esprit du héros. Quand il entend les sons qui arrivent depuis la rue, un mélange de « ruidos de los coches que pasaban por la Castellana » avec « el zumbido de los tranvías eléctricos al deslizarse por los raíles », et surtout un groupe de chèvres (« resonaban las esquilas dulcemente »), Ossorio s'écrie : « ¡ Condenada naturaleza ! [...] ; Es siempre hermosa ! »⁴. Il se confie ensuite au narrateur : « me encuentro hueco, ¿ sabes ? Siento la vida completamente vacía : me acuesto tarde, me levanto tarde, y al levantarme ya estoy cansado ; como que me tiendo en un sillón y espero la hora de cenar y de acostarme »⁵. Atteint du mal du siècle, cet ennui qui le rend insatisfait où qu'il se trouve, Fernando Ossorio synthétise la condition du créateur en révolte contre son temps ; il est peintre, mais il aurait pu être poète moderniste : dans les deux cas, il est l'artiste qui s'insurge contre son monde, qu'il

1 Constantin Cavafy, *Œuvres poétiques*, s. l., Imprimerie nationale, 1992, sans numérotation de pages (poème 23, « La ville »).

2 José Martínez Ruiz, *Diario de un enfermo*, op. cit., p. 253.

3 Pío Baroja, *Obras completas*, t. VI, op. cit., p. 822.

4 *Ibidem*, p. 824.

5 *Ibidem*.

considère être la source de son insatisfaction. Il est naturellement anticonformiste : « ¡ Ah ! ¡ Si yo supiera para qué sirvo ! Porque yo quisiera hacer algo, ¿ sabes ?, pero no sé qué »¹, dira-t-il au narrateur de l'histoire. C'est pourquoi il arpente la ville en quête de l'une des figures consacrées par le modernisme (mouvement triomphant lors de la parution du livre de Baroja) : la femme inconnue et fascinante, symbole de l'Idéal : « Voy detrás de aquella mujer vestida de negro..., ¿ sabes ? Ese entusiasmo es mi única esperanza »². La ville ennueie Ossorio ; La Castellana, espèce de vitrine campagnarde pour les citadins, ne le satisfait pas : « La vuelta de los coches de la Castellana tenía algo de afeminamiento espiritual de un pasaje de Wateau [sic] »³. Il part donc à la campagne, qui n'est pas celle des tableaux de Watteau, domestiquée et monotone, comme on le verra.

Comme pour la plupart des personnages des fictions évoquées dans notre étude, sa vision de ce monde qui s'ouvre hors de la grande ville est très conditionnée par la littérature et par l'art. Lors de sa rencontre avec Ulloa, celui-ci décrit ainsi le paysage de Carabanchel Alto (à l'époque toujours une petite commune hors de Madrid) : « Se encuentra aquí uno en plena novela de Fernández y González, ¿ verdad ? ». Et il s'agit en effet d'un milieu presque semblable à celui de l'imaginaire traditionnel espagnol du *Quichotte* ou du *Guzmán de Alfarache*, avec ses *ventas* et ses *arrieros*. Plus tard, Ossorio assiste à une scène qu'il contemple avec ses yeux de peintre :

En el umbral de la casa frontera, de miserable aspecto, una vieja con refajo de bayeta encarnada, puesto como manto sobre la cabeza, espulgaba a un chiquillo dormido en sus piernas, que llevaba una falda también de bayeta amarilla. Era una mancha de color tan viva y armónica, que Fernando se sintió pintor y hubiera querido tener lienzo y pinceles para poner a prueba su habilidad.⁴

Afin de tenter de combler son insatisfaction, le héros atteint un refuge de montagne, qui n'est autre que ce monastère de Santa María del Paular que Jovellanos avait connu. Avant d'y arriver, le monde qu'il découvre sur la route n'est pas moins brutal que celui de Madrid, comme ces paysans qui le dégoûtent par leur férocité : « Fernando se olvidó de que era demócrata, y maldijo con toda su alma al imbécil legislador que había otorgado el sufragio a aquella gentuza innoble y miserable, sólo capaz de fechorías cobardes »⁵. À El Paular, il est témoin du spectacle de la nature qui se déploie sous ses yeux, et qui au départ pourrait faire penser à un timide *locus amœnus* (avec précaution, puisque c'est de Baroja que l'on parle ici) :

Después de algunas horas de andar a caballo, se encontró en Rascafría, un pueblo que le pareció muy agradable, con arroyos espumosos que lo cruzaban por todos sitios.

1 *Ibidem*, p. 826.

2 *Ibidem*. Le contraste entre « la rue assourdissante » et la femme inconnue qui inspire des rêveries au poète (« Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ? ») est le thème central du sonnet « À une passante » dans *Les Fleurs du mal*. Cf. Baudelaire, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 92-93.

3 Pío Baroja, *Obras completas*, t. VI, *op. cit.*, p. 825.

4 *Ibidem*, p. 860.

5 *Ibidem*, p. 863.

Luego de echar un vistazo por el pueblo, tomó el camino de El Paular, que pasaba entre prados floridos llenos de margaritas amarillas y blancas y regatos cubiertos de berros que parecían islillas verdes en el agua limpia y bullidora.

Al poco rato llegó a la alameda de El Paular, abandonada, con grandes árboles frondosos de retorcido tronco.

A un lado se extendía muy alta la tapia de la huerta del monasterio ; al otro saltaba el río, claro y cristalino, sobre un lecho de guijarros.

Llegó al abandonado monasterio y en la portería le hospedaron. Ossorio creyó aquel lugar muy propio para el descanso.

Se sentía allí, en aquellos patios desiertos, un reposo absoluto. Sobre todo, el cementerio del convento era de una gran poesía. Era un huerto tranquilo, reposado, venerable. Un patio con arrayanes y cipreses e donde palpitaba un recogimiento solemne, un silencio sólo interrumpido por el murmullo de una fuente que cantaba invariable y monótona su eterna canción no comprendida.¹

Or, il n'en est rien. Même quand le narrateur insiste sur le caractère poétique de l'ensemble, on voit que c'est une nature « schopenhauerisée »² dans laquelle – terrain d'une lutte aveugle de forces qui se combattent au-delà de tout critère humain de justice – il ne reste presque rien de l'idylle bucolique :

¡ Qué hermoso poema el del cadáver del obispo en aquel campo tranquilo ! Estaría allí abajo con su mitra y sus ornamentos y su báculo, arrullado por el murmullo de la fuente. Primero, cuando lo enterraran, empezaría a pudrirse poco a poco : hoy se le nublaría un ojo, y empezarían a nadar los gusanos por los jugos vítreos ; luego el cerebro se le iría reblandeciendo, los humores correrían de una parte del cuerpo a otra y los gases harían reventar en llagas la piel ; y en aquellas carnes podridas y deshechas correrían las larvas alegremente...

Un día comenzaría a filtrarse la lluvia y a llevar con ella sustancia orgánica, y, al pasar por la tierra aquella sustancia, se limpiaría, se purificaría, nacerían junto a la tumba hierbas verdes, frescas, y el pus de las úlceras brillaría en las blancas corolas de las flores.

Otro día esas hierbas frescas, esas corolas blancas darían su sustancia al aire y se evaporaría ésta para depositarse en una nube...

¡ Qué hermoso poema el del cadáver del obispo en el campo tranquilo ! ¡ Qué alegría la de los átomos al romper la forma que los aprisionaba, al fundirse con júbilo en la nebulosa del infinito, en la senda del misterio donde todo se pierde !³

Le paysage que le héros découvre dans El Paular manque cruellement de présence humaine. Outre une nature nécessairement entretenue par les hommes (sentiers, forêts, etc., même si le narrateur ne signale jamais ce fait), les seules traces de vie civilisée sont le monastère lui-même et son cimetière, ainsi que – comme par hasard – un étranger, Max Schultze, tout aussi spirituellement effervescent qu'Ossorio.

La conclusion que le protagoniste tire de son séjour à El Paular est évidente : celui qui aura

1 *Ibidem*, p. 864-865.

2 Antonio Azorín, le personnage de *La voluntad* (roman publié en même temps que *Camino de perfección*) qui finirait par prêter son surnom à l'écrivain José Martínez Ruiz, résume ainsi cet aspect de la pensée du philosophe allemand, tel que Baroja et d'autres gens de sa génération le comprenaient : « ¡ Esta vida es una cosa absurda ! ¿Cuál es la causa final de la vida? No lo sabemos : unos hombres vienen después de otros hombres sobre un pedazo de materia que se llama mundo. Luego el mundo se hace inhabitable y los hombres perecen ; más tarde los átomos se combinan de otra manera y dan nacimiento a un mundo flamante. Y, ¿ así hasta el infinito ? », José Martínez Ruiz, *La voluntad*, *op. cit.*, p. 335.

3 Pío Baroja, *Obras completas*, t. VI, *op. cit.*, p. 865-866.

accepté la cécité dans le comportement de la nature, qui crée de la beauté pour la détruire ensuite, peut apprécier ce poème. La paix de cet environnement inspire au narrateur (ici confondu avec le héros) une émotion proche de l'acceptation que prônait Schopenhauer, l'indifférence devant les cycles de la vie et de la mort. Ossorio ne cesse d'avoir une impression esthétique du paysage. Lors de son entretien avec Schultz (qui portera significativement sur le thème du progrès), il avoue : « A mí, esos montes [...] no me dan idea de que sean verdad ; me parece que están pintados, que eso es una decoración de teatro »¹. Cette remarque n'a rien de banal ; elle décrit parfaitement la démarche du peintre, qui est en quelque sorte un touriste dans un monde qui lui reste étranger, puisqu'il ne le voit pas en tant que paysan ou berger, mais en tant qu'artiste tourmenté en mal d'un Idéal insaisissable. À El Paular, il se sent presque ensorcelé ; voilà pourquoi la fin de son enchantement prend la forme d'une espèce de contre-sort, soigneusement mis en scène à la tombée du soir, avec le même champ sémantique issu de la peinture moderne que le narrateur utilise avec prolixité tout au long du roman :

De pronto, por encima de un picacho, comenzaron a aparecer nubes de un color ceniciento y rojizo que incendiaron el cielo y lo anegaron en un mar de sangre. Sobre aquellos rojos siniestros se contorneaban los montes ceñudos , impenetrables.

Era la visión algo de sueño, algo apocalíptico ; todo se enrojecía como por el resplandor de una luz infernal ; las piedras, las matas de enebro y de jabino, las hojas verdes de los majuelos, las blancas flores de jara y las amarillas de la retama, todo se enrojecía con un fulgor malsano. Se experimentaba horror, recogimiento, como si en aquel instante fuera a cumplirse la profecía tétrica de algún agorero del milenario.

Graznó una corneja ; la locomotora de un tren cruzó a lo lejos con estertor fatigoso. Llegaban ráfagas de niebla por entre las quebraduras de los montes ; poco después empezó a llover.²

Le crépuscule du soir, cette heure du jour qui avait déjà inspiré tant de poèmes modernistes (comme ceux du Juan Ramón Jiménez de la période) devient ici quelque chose de spectral, d'hostile, voire de démoniaque. C'est la dernière image d'El Paular qu'il retiendra. On entend le sifflet d'une locomotive au milieu de la contemplation de ce tableau fantasmal ; or, comme on pouvait s'y attendre chez Baroja, ce n'est pas le signe du réveil qui interrompt un rêve pastoral, mais un rappel à la réalité au milieu d'un spectacle de cauchemar gothique (où rien ne manque, même pas le croassement de la corneille). Ossorio quitte El Paular le lendemain, et le monde rural peuplé qu'il trouve ensuite partout est décevant : des églises mal restaurées, des corvées pénibles³ ou des villages en déclin qui lui font penser à « la enorme decadencia de una raza que no guardaba de su antigua gallardía más que gestos y ademanes, el cascarón de la gallardía y de la fuerza »⁴. Lorsque

1 *Ibidem*, p. 870.

2 *Ibidem*, p. 874.

3 « Unos cuantos miserables, hombres y mujeres, volvían del trabajo con las azadas al hombro ; cantaban una especie de guajira triste, tristísima ; en aquella canción debían de concretarse en queja inconstante las miserias de una vida animal de bestia de carga. ¡ Tan desolador, tan amargo era al aire de la canción ! », *ibidem*, p. 944.

4 *Ibidem*, p. 876.

sa dérive le mène jusqu'à Tolède – comme dans le *Diario de un enfermo* de Azorín –, il n'y trouve plus la ville légendaire du passé impérial de l'Espagne, mais une énième frustration :

comprendía Ossorio claramente que Toledo no era ya la ciudad mística soñada por él, sino un pueblo secularizado, sin ambiente de misticismo alguno.

Sólo por el aspecto artístico de la ciudad podía colegirse una fe que en las conciencias ya no existía.

Los caciques, dedicados al chanchullo ; los comerciantes, al robo ; los curas, la mayoría de ellos con sus barraganas, pasando la vida desde la iglesia al café, jugando al monte, lamentándose continuamente de su poco sueldo ; la inmoralidad, reinando ; la fe, ausente, y para apaciguar a Dios, unos cuantos canónigos cantando a voz en grito en el coro, mientras hacían la digestión de la comida abundante, servida por alguna buena hembra.¹

Comme dans l'Orbajosa épinglée par Pérez Galdós dans *Doña Perfecta* (ou dans le Tolède d'*Ángel Guerra*), de l'ancienne foi il ne reste plus que l'apparence. Ossorio lui-même n'a pas cette foi qu'il souhaiterait pourtant posséder, mais dont il n'apprécie que l'aspect esthétique : « hubiera querido que aquella religión tan gradiosa, tan *artística*, hubiera ocultado sus dogmas, sus creencias, y no se hubiera manifestado en el lenguaje vulgar y frío de los hombres, sino en perfumes de incienso, en murmullos de órgano, en soledad, en *poesía*, en silencio »².

La spiritualité recherchée par Ossorio doit donc se trouver ailleurs. C'est de nouveau le spectacle de la nature qui va susciter une deuxième épiphanie chez le héros. Mais si, la première fois, il s'agissait d'une nature à la Schopenhauer, dans ce deuxième cas, elle est « nietzschéisée » ou, en tout cas, plus en accord avec les lectures de Nietzsche que Baroja faisait à l'époque : « Es la vida, la poderosa vida que reina por todas partes »³ :

« ¡ Cuánta vida y cuánta vida en germen se ocultará en estas noches ! », se me ocurre pensar. Los pájaros reposarán en las ramas ; las abejas, en sus colmenas ; las hormigas, las arañas, los insectos todos, en sus agujeros. Y mientras éstos reposan, el sapo, despierto, lanzará su nota aflautada y dulce en el espacio ; el cuco, su voz apacible y tranquila ; el ruiseñor, su canto regio ; y en tanto, la tierra, para los ojos de los hombres, oscura y sin vida, se agitará estremeciéndose en continua germinación, y en las aguas pantanosas de las balsas y en las aguas veloces de las acequias brotarán y se multiplicarán miríadas de seres.

Y, al mismo tiempo de esta germinación eterna, ¡ qué terrible mortandad ! ¡ Qué bárbara lucha por la vida ! Pero ¿ para qué pensar en ella ? Si la muerte es depósito, fuente, manantial de vida, ¿ a qué lamentar la existencia de la muerte ? No, no hay que lamentar nada. Vivir y vivir..., ésa es la cuestión.⁴

L'acceptation de ce vitalisme, pour lequel la mort n'est qu'un moment du renouveau incessant de la vie, constitue une leçon pour Ossorio, qui met alors fin à son voyage, en se mariant avec Dolores et en ayant un fils avec elle. Ce fils deviendra une projection du héros dans l'avenir, puisqu'il devra continuer le fil vital du père. Se consacrant aux activités physiques de la vie à la campagne, là où il a choisi de s'établir, Ossorio « estaba purificado por el trabajo y la vida del campo. Entonces más

1 *Ibidem*, p. 897.

2 *Ibidem*, p. 901. C'est nous qui soulignons.

3 *Ibidem*, p. 963.

4 *Ibidem*, p. 965.

que nunca sentía una ternura que se desbordaba en su pecho por Dolores, a quien debía su salud y la prolongación de su vida en la de su hijo »¹. Il a des plans pour que son fils puisse commencer sa vie en contact avec cette nature découverte par le héros, en héritant d'une certaine sérénité retrouvée, celle qui jaillit de l'acceptation du combat constant de la vie. Néanmoins, cette paix campagnarde ne dure pas, et le lecteur a un aperçu de la frustration qui s'abat sur le héros lorsque le narrateur décrit, à la fin du roman, une scène faussement innocente à propos des projets qu'Ossorio nourrit pour son fils :

Él le dejaría vivir en el seno de la naturaleza ; él le dejaría saborear el jugo del placer y de la fuerza en la ubre repleta de la vida, la vida, que para su hijo no tendría misterios dolorosos, sino serenidades inefables.

[...]

No ; no le torturaría a su hijo con estudios inútiles, ni con ideas tristes ; no le enseñaría símbolo misterioso de religión alguna.

Y mientras Fernando pensaba así, la madre de Dolores cosía en la faja que había de poner al niño una hoja doblada del Evangelio.²

La fin est donc ouverte : le héros a fui la civilisation pour que son fils naisse en marge d'elle ; mais celle-ci, sous la forme de la religion chrétienne, particulièrement détestée par Baroja, le poursuit jusqu'à son dernier refuge.

Dans un article des années 1920, « El sentimiento del campo » repris dans *Vitrina pintoresca*, Baroja réfléchissait à la relativité du concept de « campagne ». Selon lui, à la fin du XIX^e siècle, « para las gentes de Madrid el campo –sobre todo el próximo a la ciudad– era un erial sin el menor interés. No había ni afición ni curiosidad por la tierra próxima »³, et les chemins ruraux étaient souvent considérés comme désagréables, voire dangereux. « El auto ha cambiado la población de los caminos », puisque les voyageurs peuvent se rendre rapidement dans des endroits isolés grâce à la puissance du moteur à explosion. Et il parle ensuite de son rapport avec le poème de Jovellanos sur El Paular :

Hace cerca de cuarenta años marchamos tres o cuatro amigos a Miraflores de la Sierra, y de Miraflores, por el puerto de la Morcuera, bajamos al valle de Rascafría. Fue para nosotros una gran sorpresa el encontrar el monasterio de El Paular.

Yo ignoraba su existencia. Tampoco había leído entonces la *Epístola* en verso, de Fabio a Anfriso, de Jovellanos, en la que hay una descripción de El Paular, donde el gran escritor cuenta sus penas y sus dolores un poco lacrimosamente, a estilo de Ovidio.⁴

Le jugement du romancier est trop sévère avec le poème de Jovellanos, qui partage beaucoup de choses avec le passage de *Camino de perfección* qu'on a déjà étudié. Baroja lui-même avoue qu'il ne

1 *Ibidem*, p. 989.

2 *Ibidem*.

3 Pío Baroja, *Obras completas*, t. XIV, *op. cit.*, p. 1 089. L'article porte sur l'impossibilité de trouver une campagne « typique » (c'est-à-dire pittoresque) dans les temps modernes, suite à l'uniformisation du monde par l'industrie et par le marché.

4 *Ibidem*.

le connaissait pas avant cette visite qui a dû avoir lieu les dernières années du siècle ; mais il ne dit pas s'il avait déjà lu le poème lorsqu'il a écrit l'histoire de Fernando Ossorio (bien que cela paraisse le plus probable). En tout cas, le thème de l'impossibilité de s'évader hors du monde moderne même en cherchant refuge à El Paular sera repris ultérieurement par d'autres auteurs.

« Une étrange inquiétude » : El Paular, encore

¡ Qué maravilla! Íbamos a recobrar la inocencia en aquel inocente paisaje. Ni siquiera leíamos periódicos, pues no llegaban hasta allí. Nos olvidábamos de todo. Y por ahí había que empezar para regenerarse. Sumirse en las aguas del Leteo. Estábamos allí perdidos, como en las Batuecas, y oíamos piar a los pájaros, aspirábamos el aire puro incontaminado y abarcábamos con nuestros ojos un cielo amplio, infinito y azul...

Rafael Cansinos Assens, « El Paular », 1906¹

On ne trouve aucune référence à l'*ilustrado* asturien dans le récit fictionnalisé que Rafael Cansinos Assens a fait de sa propre vie, où il raconte un séjour à El Paular. Le ton farcesque de cette visite au monastère ne peut être plus éloigné de celui du poème de Jovellanos ou du passage de *Camino de perfección* que l'on vient d'étudier ; pourtant, ses conclusions ne diffèrent pas trop.

Le chapitre en question, intitulé simplement « El Paular », est précédé d'un épisode éloquent : les poètes du cercle de Cansinos s'enivrent en abusant de la générosité de Manuel Molano, qui « con su gesto afable, bobo, parece un buen patriarca de la *débauche*, un *Señor de Phocas* »². Complètement saouïl, Manolo invite à boire sans contrôle : « ¡ Hay que beber !... ¡ Hay que reírse de los moralistas !... ¡ Que venga Zahonero..., que venga Zozaya !... Yo los invito a esta fiesta pagana... »³. Mais l'épisode n'a rien d'une saturnale romaine ; au contraire, il laisse un goût amer de frustration dans l'âme du jeune Cansinos, qui suggère, en guise de conclusion : « Es como si Pan hubiese muerto... »⁴ ; encore une fois, Pan est le symbole le plus représentatif d'un univers idéalisé aux pulsions débridées.

Dans « El Paular », l'auteur communique le lendemain à son ami ce que cette orgie grotesque lui a évoqué : « Esto es absurdo [...]. Perdemos el tiempo y no nos divertimos... Estas juergas son una parodia indigna de las antiguas bacanales... Pan ha muerto, Manolo, y es inútil tratar de resucitarlo... Nuestras Mesalinas son mujeres venales... No existe el vicio honrado, sincero, y usted es un Quijote que sueña con imposibles Dulcineas del placer... Pero el placer no existe... Debemos salir de este ambiente... Nos estamos hundiendo en un fango viscoso »⁵.

1 Rafael Cansinos Assens, *La novela de un literato*, t. 1, éd. Rafael Manuel Cansinos, Madrid, Alianza, 2009, p. 228.

2 *Ibidem*, p. 224.

3 *Ibidem*, p. 225.

4 *Ibidem*, p. 226.

5 *Ibidem*.

Les plaisirs de l'Antiquité païenne étant morts, une autre solution s'impose : la fuite ascétique hors de la ville ; non pas parce que corrompue, mais parce que trop peu corrompue :

¿ Qué le parece una temporadita en El Paular ? Ahora es primavera... y no hay allí nadie... Sí ; nos iremos a El Paular..., que es como irse al desierto... [...] Nos iremos al yermo, como los Padres de la Iglesia... ; sólo que ellos se iban huyendo de la ciudad del vicio y nosotros huimos de la ciudad sin vicio... Es interesante..., ¡ la paradoja !... Bien ; nos acogemos a la sombra del viejo monasterio, viviremos en una celda de monje, comeremos platos rústicos, sencillos, aderezados por Justa, la guardesa, beberemos leche en vez de vino, pasearemos por los campos, leeremos el Kempis y a Rousseau, meditemos y dormiremos como dos pastores, a la sombra de los árboles...¹

Dans cette déclaration d'intentions, où se mêlent les vœux pieux (lire *l'Imitation du Christ*, vivre comme des personnages pastoraux) avec l'ennui le plus décadent (quitter « la ville sans vice »), on ressent déjà la parodie du *beatus ille*, et c'est exactement ce qu'on trouve ensuite.

L'auteur et son ami se rendent, eux aussi, « en el cementerio de los frailes, con inscripciones casi borradas y sapos entre las tumbas. Y nos sentíamos dulcemente desprendidos de todo y resignados a morir, en la paz del Señor »², ce qui fait penser à l'oubli des soucis mondains ressenti par le héros de Baroja lors de son passage par le monastère. L'abandon des inquiétudes aboutit même au délire, puisque Manolo rêve d'établir une institution rabelaisienne, voire une espèce de Shangri-la à la castillane (avant la lettre, bien sûr, puisque le roman *Les Horizons perdus* de James Hilton ne verrait le jour qu'en 1933³) : « Si el monasterio no fuese propiedad del Estado, en él podríamos fundar una abadía de Thélème, una residencia para monjes laicos..., para literatos que quisiesen laborar alejados del mundo..., como Maeterlinck... o Juan Ramón... »⁴. Malheureusement, le bonheur qu'ils découvrent à El Paular n'est dû qu'à la nouveauté, ce qui le rend très proche des autres formes de plaisir moderne :

Eso fue los primeros días. Pero luego empezamos a sentir una inquietud extraña y a encontrarle miles de defectos a nuestra égloga. El viejo edificio estaba minado de ratas que por las noches se nos enredaban en los pies, al cruzar los pasillos, no había baño en las celdas, el campo era polvoriento y seco –campo de Castilla–, el cielo siempre nuboso y por las noches, en vez del ruiseñor, cantaban en el huerto lechuzas agoreras... Y las comidas de la Justa eran copiosas y vulgares... Y las hormigas y las moscas... ¡ las moscas !

No tardó en llegar el momento en que, haciendo el elogio de la Naturaleza, nos cortaba la palabra el bostezo y nos quedábamos mirando el uno al otro avergonzados. Y callábamos, por no confesar nuestro fracaso.⁵

Qu'est-ce que cette « inquietud extraña » dont parle le Cansinos du texte ? Russell P. Sebold a indiqué que le thème de l'ennui et de l'insatisfaction permanente, qui constitue une des obsessions majeures de la littérature depuis le XIX^e, se trouvait déjà dans un poème écrit par Meléndez Valdés

1 *Ibidem*, p. 227.

2 *Ibidem*, p. 228.

3 Le mythe de Shangri-la deviendra encore plus populaire avec la version cinématographique de Frank Capra (1937).

4 *Ibidem*.

5 *Ibidem*, p. 229.

en 1794 – une élégie consacrée justement « A Jovino, el melancólico ». Ce Jovino est Jovellanos, comme on le sait, et Meléndez Valdés rend hommage à son ami dans un moment particulièrement morne : « Sí, amigo, sí : mi espíritu insensible, / del vivaz gozo a la impresión süave, / todo lo anubla en su tristeza oscura, / materia en todo a más dolor hallando, / y a este *fastidio universal* que encuentra / en todo el corazón perenne causa »¹. D'après Sebold, « [e]l dolor que Jovellanos siente en la *Epístola del Paular* es aquella aflicción de causa cósmica que atormentaría a varias generaciones de románticos y a la que en 1794 Meléndez Valdés daría el primer nombre que tedaría en las lenguas europeas : *fastidio universal* »². Au-delà des conditions précises de vie dans la grande ville ou au monastère, il s'agit d'une mélancolie universelle : le malaise et le désarroi que l'homme moderne ressent où qu'il se trouve. Cela rappelle les vers de Cavafy, qui excèdent le cadre métaphorique de la ville anonyme qui les inspire.³

Le silence d'El Paular est au cœur du recueil de poèmes que le monastère a inspiré à Enrique de Mesa : *El silencio de la Cartuja* (1916). A priori, l'œuvre de Mesa ne partage rien de l'esprit qui anime le récit de Cansinos Assens. Son introduction semble évoquer le *locus amœnus* classique : « En tu cóncavo silencio, vieja Cartuja, he logrado escucharme, atento sólo al ritmo perenne de la naturaleza, en el decurso inexorable de las horas. He oído mi voz –humilde voz humana– en el conciento maravilloso de todo lo creado, en el coro innúmero del agua y del aire, de la piedra y del árbol, del cuervo y de la golondrina, del insecto y del hombre »⁴.

Comme pour le Fernando Ossorio de *Camino de perfección*, le monastère d'El Paular est le lieu propice à une épiphanie de la nature qui se déploie devant le poète, mais, ici, c'est pour lui permettre de s'entendre lui-même dans le silence. Et, comme dans l'épisode de Cansinos Assens, le paysage fait penser à Maeterlinck, dont on trouve une citation en épigraphe dans l'introduction (« El silencio es el sol que madura los frutos del alma », bien que ce ne soit pas une citation littérale). La paix paraît réelle dans ces poèmes, décrits dans ces termes par l'auteur à la fin du récit de son arrivée (le

1 Juan Meléndez Valdés, *Obras completas*, éd. Antonio Astorgano Abajo, Madrid, Cátedra, 2004, p. 868. C'est nous qui soulignons.

2 Dans l'introduction à Gaspar Melchor de Jovellanos, *El delincuente honrado*, éd. Russell P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2013, p. 21.

3 Tout aussi universel, mais en rapport direct avec le thème du refuge impossible dans El Paular, est le poème « La cartuja » de Rubén Darío, inspiré par la chartreuse majorquine de Valldermossa (cf. Rubén Darío, *Obras completas*, t. I, *op. cit.*, p. 460-462). Si la première partie du poème évoque ces moines qui ont construit le monastère pour fuir les tentations mondaines, la deuxième commence avec un désir déjà familier pour nous : « ¡ Ah ! fuera yo de esos que Dios quería, / Y que Dios quiere cuando así le place, / Dichosos ante el temeroso día / De losa fría y ¡ *Requiescat in pace* ! ». Le poète voudrait être comme ces hommes sévères qui avaient trouvé la paix dans la chartreuse, mais il est trop faible pour le faire tout seul ; c'est pourquoi il imagine avoir besoin d'une main qui le pousse vers cette vie qu'il sait souhaitable, mais qui reste trop exigeante pour lui. Car le poète porte en soi un « fauno » (l'écho de Pan est ici, encore une fois, le symbole des passions humaines) qui ne cesse de l'attirer vers les plaisirs de la chair. On ne peut lire ces vers de Darío sans se souvenir de la formule célèbre de saint Augustin : « Donne-moi, avais-je dit, chasteté et continence, mais, s'il te plaît, pas tout de suite ! », Saint Augustin, *Confessions*, Paris, Seuil, 1982, p. 205.

4 Enrique de Mesa, *Poesías completas*, Buenos Aires, Espasa, 1944, p. 119.

poème « La jornada ») : « Este libro es salud. Quien lo compuso / sabe escuchar el poderoso ritmo / del corazón del carpetano monte. / Honra merece »¹. Pourtant, il est légitime d'émettre de légers doutes devant un portrait si littéraire de ce milieu. Comme il arrive souvent dans d'autres livres de l'auteur, le paysage renvoie ici aux classiques de la littérature castillane, qui forment le « cadre esthétique » qui en oriente l'appréciation. Si, avant, c'était la présence du Cid, de Berceo, du *Romancero* et surtout du *Quichotte* qu'on repérait un peu partout, maintenant, on retrouve les traces du passé héroïque et mythique de ce qui allait devenir l'Espagne, comme dans cette adresse au monastère (tombe du roi Jean II de Castille) : « ¿ Qué pensará el viajero / al verte aparecer tras de las lomas, / si el espíritu en llamas / tu leyenda de siglos rememora ? / ¿ No volverá don Álvaro de Luna / de tierras de Segovia, / de allende la montaña, / de Turégano, Ayllón, Olmedo o Coca, / a visitar al rey Juan el Segundo / que en la Cartuja posa ?... »². Le regard de ce « voyageur » (le mot très juste que le poète emploie pour se définir lors de son séjour au monastère) vise surtout la nature (animaux, objets) mais il s'arrête rarement aux humains. Seul un poème, « Un pastor »³, décrit un individu en chair et en os – ou plutôt en pierre et en bois : « Este pastor cetrino, / arrugado y cenceño, / recio como el tocón de un recio pino » – est le sujet d'une réflexion sur la vie qui subsiste dans un environnement très éloigné de la capitale, pourtant si proche. Et on dirait que la croûte très dure qui protège le berger des intempéries (« cela un entero corazón de roble / so la corteza dura ») reste impénétrable pour le poète, qui s'avère impuissant à atteindre les pensées et les sentiments de cet individu : « ¿ Qué sentimientos guarda / su pecho enjuto bajo el paño tinto / de la anguarina parda ? ». Il s'agit pour lui d'un être presque surhumain, capable de dédaigner les plaisirs mondains des cités, ou même ceux qu'offre la vie au village, « sin trocar la cabaña / por la paz venturosa de la aldea ». Le berger apparaît finalement comme un simple élément de plus du paysage de la vallée de Lozoya, et le poète lui attribue une espèce d'innocence pré-rationnelle : « Tendido en las barrancas, / o en el pelado llano amarillento, / mira sin pensamiento / el paso augusto de las nubes blancas ». Faut-il en déduire que la forteresse de ce berger découle d'un endurcissement presque animal, voire minéral ? La conclusion du poème renforce cette impression d'immutabilité d'un monde rural toujours identique à lui-même :

Al borde del camino,
 hoy nos mira pasar el tronco viejo
 de este pastor cetrino,
 mudo, cariparejo,
 sin traslucir curiosidad ninguna :
 igual viera cruzar con su cortejo
 al rey don Juan y al condestable Luna.

1 *Ibidem*, p. 122.

2 *Ibidem*, p. 123.

3 *Ibidem*, p. 135-136.

On pense de nouveau à l'intra-histoire de Miguel de Unamuno. La vue de ce paysage se prête par ailleurs à l'image de la mort. Loin de la ville et avec un contact très réduit avec toute vie humaine, il semble presque inévitable que l'immensité de cette vallée inspire des pensées sur la terre qui devra accueillir tôt ou tard le cadavre du poète, mais dont la vie pourra continuer – encore une fois – via d'autres êtres qui se nourriront de la sienne. Le ton cru d'un Baroja en moins, c'est la même vision exprimée par le personnage de Fernando Ossorio qu'on trouve ici : « Serás acaso la sazón de oro / de la espiga que grana, / blanca flor en el borde de un camino, / átomo de la piedra en la montaña, / insecto en la llanura, / o en los roquedos de las cumbres, águila »¹.

Les trois derniers poèmes de *El silencio de la Cartuja* méritent particulièrement notre attention. Le premier, « Campos de guerra »², dépeint l'irruption du monde moderne dans un milieu aussi reculé que la Vallée de Lozoya : « A la quietud de la ruina monástica llega el eco bárbaro de la eversión europea », dit l'épigraphe. Le conflit mondial conditionne l'œuvre du poète, qui ne chante plus le paysage, mais des images violentes inspirées par la guerre : « rubia llamarada », « fermentos de horror », voire des « panes de duda » issus du blé trempé de « sangre tinta », « bárbaros trillos de cuchilla y fuego », « sangre homicida », « hierro de esclavitud, trágica emega », toutes ces métaphores très différentes du langage bucolique semblent évoquer la peur d'un triomphe de la barbarie. Le poème suivant décrit un *memento mori* : « En el cementerio de los frailes », ce même lieu si inspirateur de rêveries pour d'autres créateurs, comme on l'a déjà vu. La tombe de l'évêque fait penser encore une fois au mystère de la mort ainsi qu'au caractère éphémère de la vie, préparant le lecteur pour le dernier poème du livre, intitulé « Remanecer »³, qui ajoute une nuance très ambiguë à l'ensemble. Écrites dans la métrique classique de saint Jean-de-la-Croix et surtout de la « Vida retirada » de Fray Luis de León, la *lira*⁴, les cinq premières strophes montrent une scène classique : l'arrosage du potager « [a]l resplandor incierto / de la primera luz, el alba rota ». Le « mirlo melodioso », le « huerto rumoroso » ou la « armoniosa fuente » complètent un tableau strictement fidèle au *locus amœnus*, y compris dans le lexique employé par le poète ; mais la conclusion change de manière abrupte :

la plata prematura
 alzo, de mis pesares, con mi frente.
 ¡ Puntal de mi quebranto,
 alba cuna de amor, niño dormido !
 Yo, que he sufrido tanto,
 para este amanecer reverdecido

1 *Ibidem*, p. 146.

2 *Ibidem*, p. 149-150.

3 *Ibidem*, p. 152-153.

4 Quoiqu'en s'éloignant un petit peu, d'une strophe à l'autre, du modèle canonique 7a-11B-7a-7b-11B. Le nombre de syllabes de chaque vers, lui, ne varie pas.

le di a mi corazón agua de llanto.

Le renvoi à une autre figure de la littérature classique (l'hyperbate de l'« argent prématuré de mes chagrins » pour désigner des cheveux blancs parus trop tôt à cause des malheurs) annonce une angoisse qui fait penser à celle du Fernando Ossorio de Baroja. Le poète pense avec émotion à son enfant, devenu un soutien pour lui lorsque le souvenir des souffrances passées l'envahit. C'est ce fils, et non pas le paysage qui l'entoure, qui l'aide à supporter l'angoisse d'un moment qui lui a inspiré ses larmes. On se souvient ici du thème célèbre du tableau « Et in Arcadia ego » de Poussin et de son sens original : la mort est présente aussi en Arcadie. Comme chez Jovellanos, Santa María del Paular, paradigme d'un paysage préservé des turbulences des hommes, n'est pas une garantie de bonheur pour ceux qui ne sont pas prêts à y habiter (soit des individus qui ne se seraient pas débarrassés de leurs passions). On peut interpréter que ce qui « revient » (puisque « remanecer », le mot qui inspire le titre du poème, veut dire cela : « Aparecer de nuevo e inopinadamente », selon le DRAE) est ce monde extérieur que le poète voulait laisser derrière lui – sans succès – dans le monastère.

Un contemporain de Jovellanos, Antonio Ponz, avait déjà observé la rudesse de la vie dans un environnement si hostile que celui d'El Paular, la Sierra de Guadarrama, et signalait que les moines avaient trouvé un moyen pour combattre l'ennui lié à leur isolement :

Gran sacrificio es el que hace el hombre de la libertad, sujetando a ajeno albedrío sus acciones ; pero todavía parece mayor, y adonde no alcanzan las fuerzas humanas, privarse del trato de los demás hombres y determinarse a vivir en un recinto para guardar casi perpetuo silencio y no abrir su boca sino para cantar las alabanzas del Señor. Esta privación de la sociedad parece, como digo, insoportable e incompatible con nuestra naturaleza. Los padres Cartujos han encontrado, al parece mío, un remedio que supla tan notable falta, procurándose una aparente compañía que, sin quebrantar las reglas de su santo instituto, les recree los ánimos con la vista de fingidos personajes y de sucesos devotos vivamente representados en las pinturas ; así, sus monasterios las tienen numerosas y muy buenas, y siempre les conviene adquirirlas de nuevo, escogiendo, para hacerlas, hábiles profesores, porque siendo malas, quedarían más solos con ellas que sin ellas.¹

Selon Ponz, pour faire face à l'auto-exclusion de toute vie sociale, il faudrait s'appuyer sur des supports artistiques afin de se réfugier dans un monde parallèle, artistique en l'occurrence. Partiellement abandonné, le monastère du Paular visité par Fernando Ossorio dans *Camino de perfección*, ou par Cansinos Assens et Enrique de Mesa dans leurs récits, ressemble plus à une *nature morte* qu'au vrai lieu de vie qu'il avait été par le passé. Car ce paysage, qu'on perçoit lors des visites dans des cimetières, des visions de mort ou des bergers pétrifiés, ne pouvait être que le décor pour une rencontre inquiétante.

1 Antonio Ponz, *Viaje de España*, t. 3, éd. Casto María de Rivero, Madrid, Aguilar, 1988, p. 254.

Le choc avec la réalité chez les frères Machado

Huye de la ciudad. ¡ El tedio urbano!
–¡ carne triste y espíritu villano!–.

Antonio Machado, « (Un loco) », *Campos de Castilla*¹

Une composition d'Antonio Machado, brève mais se prêtant à des lectures multiples, a synthétisé la contradiction dans laquelle se trouvent désormais ceux qui tentent d'échapper à la vie moderne. Significativement sous-titré « (Un loco) », le poème décrit la promenade d'un personnage habituel dans la représentation que les citadins se font de la vie à la campagne : le « loco del pueblo », l'*idiot du village*, un homme détraqué qui attire la curiosité des autres par ses excentricités. Ici, le paysage où se déroule l'anecdote racontée par le poème n'a rien à voir avec le *locus amoenus* de la littérature classique :

Es una tarde mustia y desabrida
de un otoño sin frutos, en la tierra
estéril y raída
donde la sombra de un centauro yerra.

Por un camino en la árida llanura,
entre álamos marchitos,
a solas con su sombra y su locura,
va el loco, hablando a gritos.

Lejos se ven sombríos estepares,
colinas con malezas y cambrones,
y ruinas de viejos encinares,
coronando los agrios serrijones.²

Dans cet environnement, qui pourrait être tiré d'un roman de Baroja, le fou « vocifera / a solas con su sombra y su quimera »³, et s'éloigne de la ville, foyer de

[p]obres maldades,
misérrimas virtudes y quehaceres
de chulos aburridos, y ruindades
de ociosos mercaderes.⁴

Mais dans la campagne, au milieu de « la tierra esquelética y sequiza / –rojo de herrumbre y pardo de ceniza– / hay un sueño de lirio en lontananza »⁵. La beauté recherchée par le fou ne se trouve pas dans cette terre gâtée où l'on dirait que rien ne peut pousser, mais dans son rêve, seul endroit fertile – même à l'horizon – pour un iris. Et pourtant, la fin du poème nous révèle que la folie du personnage n'est pas due à « una trágica amargura » ; au contraire, elle « purga un pecado ajeno : la cordura, / la terrible cordura del idiota »⁶. Qui est donc ici « l'idiot » ? On a le droit de

1 Antonio Machado, *Poesías completas, op. cit.*, p. 506

2 *Ibidem*, p. 505.

3 *Ibidem*.

4 *Ibidem*, p. 506.

5 *Ibidem*.

6 *Ibidem*, p. 506.

supposer que face à ce « fou » se lève la masse informe des mesquins, les esprits bornés, cette « España que bosteza » décriée ailleurs par Machado. Le fou, personnage revêtu d'une dignité littéraire au moins depuis le *Quichotte*, est ainsi un réfractaire qui quitte la compagnie des hommes – ou plutôt des idiots – pour se réfugier à la campagne. Mais l'ambiguïté finale du poème ne répond pas à la question que se pose le lecteur : n'est-ce qu'en sombrant dans la folie qu'on peut fuir hors de la civilisation ?

La frustration dans la recherche de l'idylle rural a inspiré aussi Manuel Machado. Dans son *capricho* intitulé « Fin de siglo »¹, il s'était moqué de la fausseté des rêveries pastorales, à propos de Jean-Pierre Claris de Florian, « el poeta / de las mejores Amintas / y Batilos, rimador / de una Arcadia elegantísima, / correcta... y un poco sosa » selon le jugement des lecteurs d'aujourd'hui, qui ne connaissent pas les références aux personnes réelles évoquées dans ces poèmes. Il s'agit d'un monde ravissant inventé par le XVIII^e siècle, « siglo de encajes y rimas, / minuetos, clavicordios..., / que pintó las miniaturas / e inventó la guillotina. » La conclusion, non moins ironique que cette référence au siècle qui a donné lieu à deux créations si différentes, met en avant le caractère artificiel de ce genre de poésie : « Entonces era / la religión la sonrisa ; / la ley, ser cortés ; la moda, / las pastoriles poesías... / Y Florián, el mejor / de los cantores de Aminta... // Se sabe que Florián / le pegaba a su querida ».

Le poète ne s'arrêtera pas là, néanmoins. Dans un livre ultérieur, *Ars Moriendi* (1922), un autre poème porte sur la difficulté de sortir de la civilisation, non pas dans une poésie énormément codifiée comme la pastorale, mais même dans les tentatives concrètes pour quitter le monde urbain. Le titre en est déjà très éloquent : « Regreso »², car il s'agit bien d'un retour, non à la nature cette fois, mais à la civilisation. Voici la première partie du poème :

Largas tardes campestres,
alamedas rosadas,
aire delgado que el aroma apenas
sostiene de la acacia ;
huerto, pinar... Llanuras de oro viejo,
azul de la montaña...
Esquilas del arambre
y balido sin fin de la majada
en el silencio claro...
¡ Adiós, adiós, que la ciudad me llama !

La visite éphémère depuis la ville (« tarde campestre » n'évoque pas un soir de plus à la campagne, mais l'escapade d'un après-midi) est vécue comme un adieu à ce monde rural. Après le soir, les deux parties suivantes reviennent sur les deux autres moments du jour : la nuit et le matin.

1 Manuel Machado, *Poesías completas*, éd. Antonio Fernández Ferrer, Séville, Renacimiento, 1993, p. 59-60.

2 *Ibidem*, p. 293-294.

La nuit invite à son tour à l'introspection et au calme, grâce notamment « al fulgor de los astros / – imán de la mirada / perdida en lo insondable / de la eterna pregunta... ». C'est le moment du repos, mais toujours interrompu par l'appel de la ville : « Noche de paz y de salud y sueño, / ¡ adiós, adiós, que la ciudad me llama ! ». Enfin, le matin, « trino a las aves y delicia al alma », éveille les forces de la jeunesse chez le poète, mais pour finir toujours de la même manière : « Mañana de mi huerto, suave y pura, ¡ adiós, adiós, que la ciudad me llama ! ». En quoi consiste donc cet appel si puissant de la ville ? Comme il ne pouvait en être autrement chez Manuel Machado, la réponse est mélancolique et teintée d'une ironie contradictoire :

¡ Me llama la ciudad –que ignora el cielo,
y la tierra, y el agua,
y el sol, y las estrellas–
febril y jadeante, apresurada,
con su aliento mefítico,
y su llanto y sus máquinas,
sonora de metales,
infecta de palabras !

Parce que Manuel Machado reste en fin de compte « poeta decadente, / español del siglo veinte »¹, conscient du paradoxe sans solution qu'il porte en lui. Ainsi, la nostalgie du monde rural ne sera jamais assez puissante – malgré ses atouts, qui sont (on le voit) surtout esthétiques et spirituels – pour l'éloigner de la ville, seul milieu dans lequel il peut se sentir à l'aise.

De la frustration à l'humour : **Ciro Bayo, Julio Camba et Jardiel Poncela**

Desde que Juan Jacobo Rousseau inventó la Naturaleza en una guardilla de París, no creo que se haya hecho otro invento más sensacional.

Julio Camba, « Sobre el casco del silencio », *Sobre casi nada*, 1927²

Des humoristes iront plus loin que Manuel Machado dans leur regard sarcastique sur un possible retour à la campagne, en explorant des variantes déjantées du thème pastoral. Dans son *Lazarillo español* (1911), **Ciro Bayo** introduit un épisode aux échos classiques : la rencontre d'une bergère aux alentours de Valence. Tout le chapitre, qui a un caractère presque onirique (de rêve érotique, précisons), jure avec le ton général du livre, et il fait penser à un mélange de deux *topoi* très différents : d'un côté, la bergère typique de la littérature pastorale ; mais, de l'autre, la *serrana* aux moeurs peu pudiques qui avait déjà fasciné l'Archiprêtre de Hita. C'est le passage le plus explicitement littéraire d'un livre qui passerait autrement pour un récit assez vraisemblable. Il ne faut pas prendre trop au pied de la lettre l'épisode de la bergère Dora – rencontre auréolée par

1 *Ibidem*, p. 118.

2 Julio Camba, *Sobre casi todo. Sobre casi nada*, Séville, Espuela de Plata, 2014, p. 39.

ailleurs de références à l'antiquité païenne (dès le titre du chapitre, « Mi tropiezo con Venus »), comme en témoigne le passage du renard (« ¡ Qué lindo argumento para un fabulista la estrategia de este eminente zorro valenciano ! »¹). Le monde de rêverie que le *lazarillo* du romancier découvre dans le jardin valencien est rempli de poésie ancienne, comme celle qu'il évoque avec le curé local : détail significatif, c'est ce curé, amateur de la poésie de Horace et de Virgile, qui incarne la vie sensuelle (les vers, le vin), contrairement à l'acariâtre médecin, homme de sciences sans humour et sans enthousiasme. Au milieu de cette randonnée bucolique, rien de moins étonnant que cette adresse au lecteur à propos de la vendange (qui est dépeinte comme un travail idyllique, agréable et bien payé) : « Lector: ¿ viste alguna vez una pisa de uvas en el lagar? ¿ No? Pues procura verla cuanto antes, porque muy pronto el empleo de la máquina de prensar habrá matado esta fiesta pagana »². C'est la beauté d'un spectacle (considéré comme « païen ») qu'on exalte ici, non le travail quotidien des agriculteurs valenciens, qui semblent plutôt tirés des *Travaux et les Jours* d'Hésiode. Sorte de flâneur rural, le Lazarillo de Ciro Bayo s'amuse à jouir des plaisirs d'un monde qui disparaît, sans que son hédonisme riant trouve grand-chose à déplorer, au-delà de la perte de la beauté de ces procédures d'origine païenne qui bientôt n'existeront plus à cause de la poussée du machinisme : « Lector : ¿ viste alguna vez una pisa de uvas en el lagar ? ¿ No ? Pues procura erla cuanto antes, porque muy pronto el empleo de la máquina de prensar habrá matado esa fiesta pagana »³.

L'ironie s'accroît chez Julio Camba, pour qui la randonnée dans la montagne est un plaisir pour citadins ; c'est une manière de revenir en ville plutôt qu'une échappatoire pour en sortir :

Se siente asfíxia por momentos, y por momentos parece como si se aspirara aire para toda la vida. Montañas que al principio de la excursión parecían inexpugnables van quedando poco a poco a nuestros pies. Desprecíase la tertulia donde uno ha pasado tan buenos ratos ; se ve clara desde la altura toda la esterilidad, toda la artificialidad de la vida del llano... Y se provee uno de salud para volver al llano, a los cafés y a los bares, a discutir teorías y a sorber bebidas americanas.⁴

Du reste, les références ironiques aux clichés de la littérature pastorale sont fréquentes. D'abord, parce qu'il trouve un lourd héritage d'oppression dans la vie des paysans réels, comme ceux de la Galice, dont la situation d'exploitation est dénoncée dans un écrit de 1908, lorsque Camba s'est déjà éloigné de son anarchisme de jeunesse mais non entièrement de la critique sociale : « Esta tierra, que el siglo XX cultiva con sus máquinas y sus abonos, sigue aún pagando impuestos al señorío de la Edad Media. ¡ El laudemio! ¡ La enfiteusis!... No todo son Geórgicas sobre la hermosura de estos

1 Ciro Bayo, *Obras completas*, t. I, éd. Alicia Redondo Goicoechea et Tatiana Boal Rodríguez, Madrid, Fundación José Antonio Castro, 2005, p. 346.

2 *Ibidem*, p. 350.

3 *Ibidem*, p. 350.

4 « La montaña », *ABC*, 26 de julio de 1914, dans *Páginas escogidas*, éd. Pedro Ignacio López García, Madrid, Espasa, 2003, p. 671.

campos, y esas bárbaras palabras que he puesto entre admiraciones se les aplican a ellos »¹.

Ces « mots barbares » désignent précisément le régime de possession et d'usage de la terre et de ses ressources, c'est-à-dire les aspects de la vie rurale qu'on ne saurait trouver dans la littérature d'inspiration virgilienne. Même la promenade campagnarde au long d'un *locus amœnus* semble lui être désagréable, comme on peut le voir dans une chronique de 1909 :

Ya bien avanzado mi paseo, diviso un paraje delicioso. Es a la orilla del mar y a la sombra de unos árboles.

–Ahí –exclamo interiormente– me voy a estar tumbado tres horas. Miraré las nubes, diré versos y proyectaré negocios. También fumaré unos cuantos pitillos. Si acaso, pondré mi nombre en la arena, que es como si lo pusiera el pie de una crónica periodística, y, por último, me queda el recurso de soñar. En el campo se le llama soñar a lo que en la ciudad se dice aburrirse...

Ya estoy en el delicioso paraje. Voy a tumbarme, cuando mis ojos descubren algo que ya habían presentado mis narices. Es cosa de huir, y huyo.

Pero, señor, ¿ por qué le pasará a uno lo mismo en todos los sitios pintorescos ? ¡ Siempre el pequeño trozo de prosa destruyendo la divina poesía! Aquí, como en Málaga el año pasado, como en Constantinopla este invierno, como en Grecia hace unos cuantos meses, siempre que en una excursión campesina he descubierto un rincón privilegiado de la Naturaleza y he ido hasta él, no he tardado tres minutos en salir corriendo.²

Le point de vue à partir duquel Camba choisit de critiquer certains aspects du nouveau monde n'est donc pas celui de l'exaltation de la vie arcadienne (puisque'il est ici très proche des vues d'un Baltasar del Alcázar, par exemple). Et il est loin de croire être le seul à avoir cet avis sur la « paix de la campagne » (titre de l'article cité ci-dessous) :

A menudo, en mis excursiones por los valles y por las sierras, he oído decir:

–¡ Qué poético es todo esto ! ¡ Qué hermoso ! ¡ Lástima que no tenga alguna distracción !

Esto, en efecto, no tiene distracciones ; pero por ello tiene la paz y la poesía. La poesía, en su sentido bucólico, es sencillamente un aburrimiento metrosilábico.³

Et de conclure : « la paz es la soledad, y la soledad –lo mismo en poesía que en filosofía– es el aburrimiento »⁴.

Au contraire, Camba semble penser plutôt à une espèce d'« utopie privée » (si ce terme peut avoir un sens), dont le modèle serait le rentier oisif, voire le curé de village gourmand et bienveillant (cf. « Los curas de aldea », article de 1908 qu'on peut retrouver dans son anthologie *Playas, ciudades y montañas*⁵, publiée en 1916), bien qu'il ne théorise jamais d'une façon explicite cet idéal, bien entendu. Ici, comme dans l'ensemble de son œuvre, le journaliste évitera constamment de faire appel à des explications trop philosophiques pour justifier ses vues. Ses remarques critiques envers la société de masse alors en pleine émergence s'appuient surtout sur des

1 Julio Camba, *Galicia*, éd. Francisco Fuster, Madrid, Fórcola, 2015, p. 62.

2 Julio Camba, *Páginas escogidas*, op. cit., p. 203.

3 Julio Camba, *Playas, ciudades y montañas*, Madrid, Reino de Cordelia, 2012, p. 85.

4 *Ibidem*, p. 86.

5 Julio Camba, *Galicia*, op. cit., p. 56-58.

observations tirées de ses voyages et de ses rencontres quotidiennes – même si, comme on le verra plus tard, il ne manque pas de références théoriques parfois clairement énoncées qui montrent une ampleur de vue qu'on a pu parfois lui dénier.

Aussi, au tournant des années 1930, tourner en dérision les rêveries campagnardes est devenu un thème récurrent dans la littérature humoristique. Dans son « Aperitivo con aceitunas » au roman *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* (1931), Jardiel Poncela répète une idée assez répandue sur la laideur du monde moderne, stérile pour la beauté et annihilatrice de l'esprit humain :

Sin fe en los hombres y en las cosas, advirtiendo claro lo falso y lo frágil de todo, desprovistos de un remedio eficaz que nos cure de esta fatiga innata –y que probablemente sólo es el peso de cuatro mil años de bestialidades históricas gravitando sobre nuestros cerebros–, ¿qué puede exigirsenos a los que hemos nacido en esta época utilitaria, egoísta, feroz, sin más grandezas que las conquistas mecánicas ?

El cemento aplasta la idealidad. Al romanticismo lo ahoga el petróleo. Y todos los impudores desatados nos ponen ante los ojos, en carne viva, la verdad.¹

Cela pourrait paraître l'énième version du cliché ; pourtant, l'écrivain montre ensuite ses vraies intentions. Dans un paragraphe qui exige d'être cité *in extenso* (sorte de réponse à la lettre d'une prétendue lectrice argentine qui reprochait à l'auteur de ne pas s'intéresser « *con seriedad y credulidad de las cosas trascendentales* »²), Jardiel dit :

Su carta me proporcionó uno de los ratos más divertidos que recuerdo, en particular aquel párrafo en que me hablaba del campo como de un específico, fosfatado, y me descubría las delicias y bellezas del *grand'air*. (¿ Sinceramente piensa que el olor del tomillo puede variar una constelación de sentimientos y un sistema de idea?) Eso me dio clara muestra del diferente modo que a usted y a mí nos hacen reaccionar las cosas. ¡ De qué distinta manera –por ejemplo– nos hace reaccionar el campo ! A usted, por lo leído, la [sic] encanta, la alegra, la tonifica, la [sic] limpia el alma. Yo me he pasado dos veranos debajo de una tienda de campaña, y si no hubiera vuelto a Madrid habría acabado tan neurasténico y depauperado como Carlos II, aquel rey desventurado que soñaba con montar los caballos de los tapices que adornaban su cámara.³

Peu de temps après, on entendra des mots semblables chez l'un des personnages du théâtre de Jardiel dans *Las cinco advertencias de Satanás* (1935), le cynique Ramón, qui s'adresse à son ami Félix dans ces termes : « Te felicito por haber encontrado tu camino de Damasco, y sólo lamento que tu camino Damasco esté en ese pueblo de la provincia de Segovia, porque allí no organiza excursiones la Agencia Cook. Te vas a chupar una vida ideal, con el médico, el boticario y el secretario del Ayuntamiento. [...] Yo (*Suspirando falsamente.*), ser repugnante, incapaz de arrepentimiento, me quedaré aquí, levantándome tarde y envenenádome con la antihigiénica vida de la ciudad »⁴.

1 Enrique Jardiel Poncela, *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, éd. Luis Alemany, Madrid, Cátedra, 1992, p. 75.

2 *Ibidem*, p. 73. C'est l'auteur qui souligne.

3 *Ibidem*, p. 76-77.

4 Enrique Jardiel Poncela, *Eloísa está debajo de un almendro. Las cinco advertencias de Satanás*, éd. María José Conde Guerri, Madrid, Espasa, 2000, p. 205.

La moquerie de Jardiel ne devrait pas être prise à la légère. Dans son dernier roman, *La tournée de Dios* (1932), le héros – Dieu lui-même – prononce un discours particulièrement intéressant pour notre propos :

Os di la Inteligencia para que vierais claro que la felicidad está en la sencillez de la vida y vosotros habéis utilizado la Inteligencia *para aspirar a más*, siempre a más, y con el nombre de *Progreso* habéis inventado máquinas, doctrinas, costumbres, teorías, sentimientos, ideas, objetos e instituciones que sólo os sirven para envenenaros la existencia y hacerla arida, difícil, problemática : indomable.

Os di el Campo como recreo de vuestra vida y como *elemento vital*, y vosotros lo habéis llenado de letreros anunciando marcas de automóviles... Y estropeáis con presas y canales la salvaje belleza de los ríos ; y echáis abajo los árboles para que se engalanan con sus plumajes media docena de prostitutas en los cuadros finales de las Revistas. Yo os di una Naturaleza *feliz* y habéis hecho de ella una cosa triste y utilitaria.¹

Ces références à ce qu'on nommerait aujourd'hui l'« écologie » ne font que mieux souligner cette insatisfaction si caractéristique de l'homme moderne : le désir d'une vie plus naturelle et son incapacité profonde pour mener à bien un tel projet. Ou, pour le dire avec le Dieu de Jardiel : « La felicidad es ya imposible para vosotros. [...] Es ya imposible, porque las condiciones de vida en que os habéis situado *asfixian todo intento de felicidad*, y, al mismo tiempo, vosotros ya no concebís la vida *sino en las condiciones en que la tenéis* »². Déçu, Dieu considère que les hommes n'ont plus la force d'esprit nécessaire pour sortir de cette vie qu'ils se sont donnés, et décide de repartir au ciel.

L« élan » nécessaire : Azorín explique un poème d'Argensola

¡ Oh si naciera yo en el siglo rudo
que en bellotas libró el común sustento,
hasta que en trigo convertirlas pudo!

Bartolomé Leonardo de Argensola,
épître à don Francisco de Eraso³

Le manque de cette force de volonté que le Dieu de Jardiel déplore est le lien entre l'épître de Baltasar del Alcázar et cette critique désabusée du monde moderne, qui reconnaît en même temps le désir de s'en sortir et l'impuissance pour ce faire. Azorín a commenté un poème de Bartolomé Leonardo de Argensola dans « La epístola a Eraso », l'un des articles du recueil *Al margen de los clásicos* (1915). Argensola louait dans cette épître les bienfaits de la vie campagnarde, vers laquelle il voulait se tourner suite à la mort de l'impératrice Marie en 1605. C'est une annonce des intentions du poète de rompre avec sa vie de courtisan pour chercher le recueillement de la « vida retirada »⁴. Mais on y trouve une réflexion originale, avant d'arriver à la prévisible énumération des avantages que la vie rurale revêt par rapport à l'urbaine. Le poète appréhende pendant un instant de ne pas

1 Enrique Jardiel Poncela, *La tournée de Dios*, éd. Luis Alemany, Madrid, Biblioteca Nueva, 1989, p. 417-418.

2 *Ibidem*, p. 418.

3 Bartolomé Leonardo de Argensola, Bartolomé Leonardo, *Rimas*, t. I, éd. José Manuel Blecua, Madrid, Espasa, 1974, p. 118.

4 On pourrait y trouver des échos de l'épître LVI de Sénèque.

avoir la force d'esprit nécessaire pour endurer un tel isolement, après avoir séjourné pendant des décennies au milieu du vacarme de la cour :

Mas ¿ qué haré, que por otra parte siento
que no he de hallar la soledad tan buena,
como acá en mi opinión me la presento ?
Pero si la forzosa engendra pena,
la voluntaria alivia, y mi albedrío
es quien a mí me salva o me condena.
Yo sé bien de qué objetos me desvíó,
y siempre que los viere en su retrato,
contra cualquier pesar mostraré brío,
cuando sufra al principio algún mal rato ;
como quien se crió en la muchedumbre
política al concurso de su trato.
Ningún principio entró sin pesadumbre,
y ésta no es tanta que me desanime
de verla convertir presto en costumbre.¹

Le poète se rassure en se disant que sa solitude, volontaire, n'est pas du même registre que la solitude « forcée » : en fin de compte, c'est cela qui la rendra supportable. Le reste du poème ne présente pas un grand intérêt ; c'est surtout ce passage qu'Azorín analyse en détail. En se mettant à la place du poète, il imagine les enjeux que la même démarche aurait dans le Madrid du début du XX^e siècle et se demande : « una ligera, sutil, alada, imperceptible duda pasa rozando por el espíritu del poeta, por nuestro espíritu. ¿ Será verdad toda esta paz, esta dicha que nos auguramos ? ¿ Será *la soledad tan buena como en la Corte me la represento* ? Algo hay, en lo más íntimo de nosotros, que en este minuto supremo se ha conmovido. Nos quedamos perplejos, espiritualmente desorientados »². En effet, pour changer de vie d'une manière si drastique, il faut de grandes ressources d'énergie – du *brío*, pour employer le même mot qu'utilise le cadet des Argensola, et dont l'importance a été finement repérée par Azorín. En effet, pour Argensola, le « brío » ne peut être qu'une autre manière de désigner la *virtù*, cette espèce de courage réinventé par la Renaissance, en l'interprétant comme un mélange d'austérité et de détermination inspiré de la Rome républicaine.

Azorín arrive pourtant à une conclusion opposée à celle du poète aragonais, dans un texte indiscutablement moins idéologique et plus sincère que cette épître du XVII^e, et qui fait penser au texte de Baltasar del Alcázar déjà évoqué :

Así escribe el poeta. ¿ Mostraré brío a cualquier pesar que allá, en nuestro rincón, lejos de la Corte, sintamos al ver *en retrato*, en algún objeto que nos la recuerde, estas cosas que aquí hemos dejado ? Un día un periódico, una revista, el libro de un amigo, la carta de una amiga, el triunfo de un compañero, harán revivir en nosotros el hombre antiguo, las antiguas andanzas, los antiguos anhelos, las antiguas sensaciones. ¿ Qué haremos lejos de todo ese mundo bullicioso y afanoso, metidos en este cuarto de la casa campesina ? ¿ Estamos seguros de que, ante nuestro pasado que resurge, podremos mostrar ese « brío » para renunciar definitivamente a todo ? El

1 *Ibidem*.

2 Azorín, *Obras selectas*, t. II, éd. Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Espasa, 1999, p. 1 292.

poeta, en tanto que escribía la carta a su amigo, a la vista de *esta gente que sus cofres lía* ; el poeta, al hablar del posible pesar que la evocación de las cosas que deja podrá producirle, el poeta *ha presentado que no...*

Desde el fondo de nuestra alma, confesémoslo, nuestra sensibilidad de artistas y de hombres modernos, nuestra sensibilidad –¡ Oh Argensola ! ¡ Oh Baudelaire!– está ligada indisolublemente a este amanecer frío y vago, tras una noche de esfuerzo cerebral y de satisfacciones ; a este carmín vivo en los labios pintados ; a esta mirada brillante desde el palco ; a estas cuartillas trazadas febrilmente ; a los libros nuevos que huelen a tinta húmeda ; a esos mecheros de gas o esos arcos voltaicos que han estado luciendo toda la noche y que palidecen sobre el alba...¹

Ce dernier paragraphe qui clôt le texte liste les mêmes éléments (l'agitation spirituelle de la ville, les lèvres rouges des filles qui avaient tellement scandalisé Miguel Hernández...) qui suscitent la lassitude chez ce « nous autres » si cher à Azorín, un « nous autres » qui rassemble l'auteur et ses lecteurs, mais aussi un poète du passé tel qu'Argensola. À la fin, « on » est trop habitués à ce milieu éclairé par le gaz et par l'électricité pour pouvoir rompre avec lui d'une façon honnête. Le désir de le faire, tout aussi honnête soit-il, ne peut qu'être voué à l'échec. Il faut donc chercher ailleurs – dans le monde de la fantaisie, si besoin.

Hors du monde industriel : la rêverie

Y en el centro de todo, alta e hierática, la Torre de Marfil, *Turris Eburnea*, que sólo se abre hacia los cielos, la torre mística, cerrada a los profanos y formada con lo más puro de todos nuestros sueños, se eleva majestuosa y sutil.

Rafael Cansinos Assens, « Nuestra juventud »²

Le héros de *Camino de perfección* ne trouvait presque nulle part l'émotion esthétique et vitale qu'il cherchait dans son errance parmi les chemins de l'Espagne. Ce sentiment ne pouvait lui être offert que par des endroits dépeuplés : le cimetière du monastère de Santa María del Paular et la cathédrale de Tolède. Et si Antonio de Ponz évoquait dans son livre de voyages la manière dont les moines du monastère de Guadarrama faisaient face aux âpretés de l'hiver en se réfugiant dans la contemplation des tableaux qu'ils conservaient, Baroja raconte dans son roman que Fernando Ossorio se renfermait dans le temple tolédan pour se protéger de l'extérieur, la laideur des choses mondaines restant très au-dessous de l'élévation de l'art gothique. Le monde spirituel devient ainsi un refuge contre le bruit et la fureur des transformations modernes qui règnent partout ailleurs. Le même Baroja reprend l'idée du refuge dans un repaire de beauté idéale dans un roman dont a déjà pu parler, *El laberinto de las sirenas*. Au commencement du récit du marin Juan Galardi, le narrateur nous fait savoir combien le monde moderne – surtout en ce qui concerne le rapport de

1 *Ibidem*, p. 1.293.

2 Rafael Cansinos Assens, *Obra crítica*, t. I, éd. Antonio González Troyano, Séville, Diputación de Sevilla, 1998, p. 12-13.

l'homme avec la mer – est dépourvu de charme : « Los puertos nuevos exteriores : la Joliette, el Lazaret, el Arenc, ya no tienen gracia ; son de esta época nuestra, en que reina lo *Kolossal* ; forman como otra ciudad lejana, sólo marítima ; en cambio, el puerto viejo parece la gran plaza de la antigua urbe focense, llena de embarcaciones de todas clases ; es el mar domado y municipalizado... »¹. Les voyages de Galardi le mènent dans un îlot italien dans lequel s'est réfugié un homme connu sous le surnom de l'« Anglais », et qui s'est fait construire une propriété privée avec le dessein d'évoquer la magie disparue avec la mort du grand dieu Pan : le « labyrinthe des sirènes ». C'est un domaine qui doit paraître presque sauvage, à la manière du jardin anglais ; c'est-à-dire un milieu artificiel sagement aménagé pour susciter chez le visiteur citadin des rêveries de nature et de mystère². L'Anglais avait demandé à Toscanelli le dessin de son repaire, car il partage ses idées anti-modernes : « Así se hace la arquitectura de hoy. Una arquitectura industrial. Un proyecto ideado en París, en Berlín o en Nueva York se quiere que sirva lo mismo para la Groenlandia que para el Senegal. Así va ello »³, dit Toscanelli. Mais l'Anglais meurt avant de pouvoir profiter des bienfaits de ce paradis bucolique qu'il avait commandé, et le narrateur esquisse une hypothèse qui résume les enjeux contradictoires de toute tentative de fuite hors de la civilisation :

Al parecer, el Inglés murió en América. Su sueño había sido descansar en aquella magnífica finca, respirando el aire embalsamado de su parque y el olor acre de las brisas marinas.

Probablemente fue más feliz, porque se murió, con seguridad, en su palacio y en su parque ; a pesar de las rocas, de los paisajes y de las brisas marinas, se hubiera aburrido, hubiera notado su vacío interior, que es privativo de todos los hombres ; hubiera tenido, como comerciante, la nostalgia de sus negocios, de sus minas, de las barracas sucias, de las luchas por el ansia áspera de ganar.

Los momentos más felices de su vida fueron aquellos en que soñó ver acabado su hermoso palacio, mientras vigilaba las obras, paseándose, con la pipa en la boca ; los mejores instantes aquellos en que vivió en plena ilusión.⁴

À la manière de l'Anglais de Baroja, beaucoup de créateurs ont choisi un refuge construit à leur façon pour s'isoler de cet extérieur qu'ils trouvent déplaisant ; un refuge duquel tout ce qui pourrait évoquer la réalité contemporaine a été exclu. Et, comme l'Anglais, on peut légitimement supposer qu'ils ont été heureux tandis qu'ils bâtissaient ces repaires-là. Mais d'autres ne l'ont pas cherché dans ces lieux qui resteraient plus ou moins préservés de l'arrivée de la modernité, tels qu'El Paular ou la ville de Tolède. Au contraire, ils ont voulu recréer un passé ou un ailleurs aux contours flous et d'inspiration mythique, nettement supérieur à ce qu'ils voyaient autour d'eux. Il s'agit là d'une vieille

1 Baroja, *Obras completas*, t. IX, *op. cit.*, p. 351.

2 Est-ce que Baroja a trouvé son inspiration pour le « labyrinthe des sirènes » dans la nouvelle « Le domaine d'Arnheim » d'Edgar Allan Poe, auteur qu'il admirait ? C'est sans doute le cas. Nous voudrions étudier ailleurs cette possibilité.

3 *Ibidem*, p. 406.

4 *Ibidem*, p. 416.

tentation de la poésie lyrique, comme l'a remarqué Luis Cernuda dans une « Divagación sobre la Andalucía romántica » (1935) : « siempre ha sido achaque común a gente soñadora el recrear su fantasía en los días de otra época imposible ya »¹. L'idéal devait forcément l'emporter sur la grisaille du monde réel, et là où ces tentatives ont été menées avec le plus de talent, elles ont réussi à édifier une autre réalité, bâtie non pas à partir de matières sans noblesse mais sur le pouvoir de la parole. Autrement dit, au désenchantement du monde, on a opposé une autre réalité réenchantée par la force de l'imagination. Nous parlons ici notamment du modernisme, qui a fait du rejet de la laideur une sorte de révolte esthétique et humaine contre le prosaïsme de la vie moderne.

Un souvenir de la vie passée de Cansinos Assens illustre notre propos. S'adressant au Francisco Villaespesa de sa jeunesse, il relate la manière dont il l'a rencontré, tous les deux partageant la même quête de l'idéal. Leur motivation première était de faire face à la société de masses qui naissait à l'époque :

En aquel tiempo, tú tenías tu morada en la recóndita Torre de Marfil y con voz delicada me enseñaste el horror sagrado de las multitudes y el disgusto a la gloria profana, que se comparte como un amor venal. [...] Tú me enseñaste –aunque luego lo hayas olvidado– el verdadero camino de la gloria callada y única que colma plenamente ; y por ti, oh amigo, ¡ en aquella tu Torre de Marfil !, cuya claridad tenía un viso de jardín y cuyo silencio rompían en la tarde los pavos reales, conocí a esos raros cantores cuyos recuerdos son hoy el orgullo y la consolación de mi memoria.²

Ce passage a le mérite d'associer la plupart des clichés habituellement liés au modernisme (les jardins, les paons, le crépuscule du soir, le silence qui se prête à la rêverie, ainsi que la Tour d'Ivoire, synonyme du caractère mystérieux de la poésie destinée à de rares initiés possédant son secret ; il n'y manque que les princesses et les cygnes), au désir de rupture qui animait tous ces poètes : la volonté de ne pas se laisser assimiler à une foule anonyme qui ne pouvait que susciter une « horreur sacrée » chez les âmes sensibles. Deux révoltes se mêlent ici : le refus de l'acceptation de la « gloire profane » des poètes consolidés par l'Académie (et que personne ne lit plus aujourd'hui, contrairement aux meilleurs créateurs modernistes) et le dédain des goûts standardisés des masses anonymes, que le poète méprise olympiquement. Deux outils fondamentaux serviront à cette double tâche : la distance temporelle et la distance physique.

La récréation démesurée du passé, hors des critères qui devraient guider le travail de l'historien, est un privilège du poète. Déjà, Baudelaire se servait de la figure du cygne dans son poème éponyme³ pour chanter le passage du temps et l'inévitable sensation de mélancolie qui hante ceux qui se replongent dans leurs souvenirs : « Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! Que le cœur d'un mortel) » ; et c'est à ce moment-là que la remémoration d'un

1 Luis Cernuda, *Prosa*, t. II, éd. Derek Harris et Luis Maristany, Barcelone, Siruela, 1994, p. 83.

2 Rafael Cansinos Assens, *Obra crítica*, *op. cit.*, p. 14.

3 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 85-87.

cygne « qui s'était évadé de la cage » évoque un passé où les figures de sa « mémoire fertile » deviennent des Andromaques, des Pyrrhus, des Hectors ou des Hélénus ; enfin, « à quiconque a perdu ce qui ne se trouve / Jamais, jamais ! ».

La mélancolie du poème de Baudelaire, dans laquelle « rien n'a bougé », se retrouvera un peu partout dans le modernisme ; une mélancolie qui, à la différence du deuil, ne renvoie pas toujours à un objet perdu, mais le plus souvent à quelque chose qu'on n'a jamais possédé, selon la distinction célèbre établie par Freud entre deuil et mélancolie :

Le deuil est régulièrement la réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction venue à sa place, comme la patrie, la liberté, un idéal, etc. [...]

Appliquons maintenant à la mélancolie ce que nous avons appris du deuil. Dans une série de cas, il est manifeste qu'elle peut être, elle aussi, réaction à la perte d'un objet aimé ; dans d'autres circonstances occasionnantes, on peut reconnaître que la perte est de nature idéelle.¹

Les modernistes puisent cette mélancolie fondée sur la perte d'un Idéal qui s'esquisse à partir d'un passé inexistant. Mais une différence fondamentale sépare cette idéalisation par les modernistes de celle qu'avaient effectuée préalablement les romantiques avec le Moyen-âge, par exemple : elle vise à être projetée vers un avenir proche ; d'où justement le concept de « modernisme ». Encore une fois, Cansinos Assens l'explique :

nadie tampoco amó con la ternura lo pasado. ¿ Quién, como nosotros, jóvenes y aturdidos, ha cantado las ciudades viejas ? ¿ Quién con más gracia que tú, oh Machado, ha bebido el buen vino antiguo en la copa del Arcipreste, ni quién con embeleso semejante al tuyo, oh Enrique de Mesa, ha seguido a las vaqueras de la Finojosa ? Nosotros hemos sido precursores y restauradores... Ningún corazón ha amado lo pasado como el nuestro ; pero en nosotros lo pasado, por el apasionado bálsamo de nuestra sangre, se ha hecho moderno y joven y se ha cubierto de carne sonrosada. En adelante el viejo clasicismo, que llenaba de un eco frío las metopas de los arquitrabes, ha muerto ; y los poetas venideros nacerán, una tarde azul, leyendo nuestras páginas...²

Quant à l'éloignement géographique, ce sont surtout les lieux aux échos mythiques, vagues ou fabuleux qui vont attiser l'imagination moderniste ; dans les deux cas, il s'agit de s'en aller très loin hors de la médiocre réalité ambiante. Comme le dit José Emilio Pacheco dans sa préface à la poésie de Rubén Darío, face à la « tempête du progrès » qui a déclenché des bouleversements techniques « quizá sólo comparable a los cambios efectuados entre 1985 y 2007 », les modernistes « [n]o escogieron la famosa e infame “torre de marfil”, la adoptaron como defensa de los valores artísticos en peligro de ser arrastrados »³. La métaphore de la tour d'ivoire n'est pas ici un cliché, comme on l'a vu à propos de Cansinos Assens : elle constitue, au contraire, un choix conscient de la part de ces poètes qui détestaient – comme Darío – le monde dans lequel il leur avait été donné de vivre, pour défendre – à la manière d'une caste de prêtres d'un culte confidentiel – une beauté opposée à la

1 Sigmund Freud, *Œuvres complètes*, t. XIII, Paris, PUF, 1988, p. 261-262 et 263.

2 Rafael Cansinos Assens, *Obra crítica*, t. I, *op. cit.*, p. 24.

3 Dans Rubén Darío, *Obras completas*, t. I, *op. cit.*, p. 35.

laideur dominante : bourgeoise, marchande, industrielle. Un texte de Eduardo L. Chavarrí (« ¿ Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular ? ») publié en 1902 et souvent cité¹ résume bien cette démarche :

El modernismo, en cuanto movimiento artístico, es una evolución y, en cierto modo, un renacimiento.

No es precisamente una reacción contra el naturalismo, sino contra el espíritu utilitario de la época, contra la brutal indiferencia de la vulgaridad. Salir de un mundo en que todo lo absorbe el culto del vientre, buscar la emoción de arte que vivifique nuestros espíritus fatigados en la violenta lucha por la vida, restituir al sentimiento lo que le roba la ralea de egoístas que domina en todas partes... eso representa el espíritu del modernismo.

El artista, nacido de una generación cansada por labor gigantesca, debe sentir el *ansia de liberación*, influida por aquel vago malestar que produce el vivir tan aprisa y tan materialmente. No podía ser de otro modo : nuestro espíritu encuéntrase agarrotado por un progreso que atendió al instinto antes que al sentimiento ; adormeciósse la imaginación y huyó la poesía ; desaparecen las leyendas misteriosas profundamente humanas en su íntimo significado ; el canto popular libre, impregnado de naturaleza, va enmudeciendo ; en las ciudades, las casas de seis pisos impiden ver el centelleo de las estrellas y los alambres del teléfono no dejan a la mirada perderse en la profundidad azul ; el piano callejero mata la musa popular : ¡ estamos en pleno industrialismo ! En medio de este ambiente, vemos infiltrarse cada vez más en el alma de las gentes la « afectación de trivialidad », especie de lepra que todo lo infecciona y lo degrada : entre nosotros se traduce por el chulapismo y el flamenquismo, los cuales triunfan con su música patológica y su « poesía » grosera, haciendo más y más imposible todo intento de dignificación colectiva...²

Ce texte synthétise une grande partie de tout ce que nous avons étudié jusqu'ici : le désenchantement du monde, qui perd ainsi sa musique, la montée en puissance du grossier et du banal, le déferlement de la technique la plus avancée, le mépris de la ville contemporaine. Face à ce paysage si peu riant, le modernisme prône littéralement une « sortie du monde » pour aller chercher ailleurs l'« émotion d'art » afin de rendre à l'esprit ce qui lui a été ôté. Vaste tâche, malgré la simplicité du résumé donné par Chavarrí. (Il faut signaler par ailleurs un passage significatif : on a du mal à comprendre aujourd'hui cette opposition établie par Chavarrí entre un « chant populaire libre » et un « flamenquisme » censé être « pathologique », mais sans doute s'agit-il d'une divergence un peu idéalisée : une poésie mythique et anonyme qui serait d'origine populaire et médiévale, comme le voulaient les romantiques, et une autre plus basse, créée par des musiciens professionnels : les chanteurs du *flamenco*.)

Ricardo Gullón a insisté de manière prolixe sur ce caractère du modernisme en tant que révolte contre l'ordre marchand et matérialiste des temps modernes : « En la edad de oro del capitalismo, cuando nada parecía tener sentido si no producía ventajas económicas, los rebeldes contra la ola materialista levantaron la bandera de la belleza pura. Se fue tanto más rebelde cuanto más capaz de

1 Cf. Ricardo Gullón (éd.), *El modernismo visto por los modernistas*, op. cit., p. 91-98 ; José-Carlos Mainer, *Historia de la literatura española*, t. 6, Barcelone, Crítica, 2012, p. 613-614 ; et Arturo Ramoneda, *Antología de la poesía española del siglo XX. 1890-1936*, Madrid, Alianza, 2018, p. 19.

2 In Lily Litvak (éd.), *El Modernismo*, Madrid, Taurus, 1975, p. 21-22.

sustraerse a las sutiles influencias predominantes »¹. L'irrationalisme, la quête d'un monde régi par des normes qu'on ne saurait résumer dans des formules logiques, le néo-spiritualisme, l'indigénisme... toutes ces formes d'évasion ne constituent pas seulement des dénis naïfs de la réalité de l'époque, mais aussi un rejet conscient de ce que le marxisme nommerait l'aliénation. Le modernisme aura ainsi alerté sur « los riesgos de la masificación inminente y el cientificismo desalmado, impidiendo que el hombre sea tratado como conejillo de laboratorio »², comme le dit Gullón (même si, comme on le verra, ce mouvement créateur n'a pas « empêché » quoi que ce soit, puisqu'il n'a pu que se limiter à signaler l'existence du problème). Et Gullón de continuer :

Con frecuencia, el poeta se refugia en el pretérito para oponerlo al mediocre presente, impulsado por la idea falaz de que cualquier tiempo pasado fue mejor. (Espejismos de la nostalgia.) Pero no se trata de comprobar si quienes piensan así tienen razón, sino de reconocer la sinceridad de tal modo de sentir lo pasado, embelleciéndolo involuntariamente y depurándolo, por instintiva omisión de los aspectos negativos, hasta el punto de la idealización. En determinadas coyunturas, la frivolidad misma podrá ser un arma contra el utilitarismo triturador, a condición de que lo frívolo se salve por la belleza.³

En effet, comme le laisse entendre la dernière phrase de ce passage, le succès de ces tentatives de recreation d'un passé esthétisé a été très irrégulier. On peut trouver risible, de nos jours, l'orientalisme *kitsch* du théâtre d'un Villaespesa, par exemple (déjà décrié en son temps et heure par Juan Ramón⁴) ; mais la volonté de concevoir un *ailleurs* qui servirait de refuge à la beauté et à l'idéal a atteint parfois des dimensions héroïques, puisqu'elle s'est imposée une tâche proprement titanique. Évidemment, une telle mission ne pouvait aboutir à un succès complet, et on verra bientôt les différentes voies qui ont été entamées pour sortir de l'impasse – ou les échecs écrasants qui se sont produits dans ces essais.

« ¡ Oh Halagabal ! : l'hymne de Rubén Darío à une fiction supérieure⁵ »

¿ Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués; mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡ qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer; y a un presidente de República, no podré saludarle en el idioma en que te cantaré a ti, ¡ oh Halagabal!, de cuya corte – oro, seda, mármol– me acuerdo en sueños...

Rubén Darío, « Palabras liminares », *Prosas profanas*, 1896⁶

1 Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Alianza, 1990, p. 41.

2 *Ibidem*, p. 49.

3 *Ibidem*, p. 41-42.

4 Cf. Juan Ramón Jiménez, « Recuerdo al primer Villaespesa. 1899-1901 », dans Ricardo Gullón (éd.), *El modernismo visto por los modernistas*, op. cit., p. 280-291.

5 À la fois pour son influence décisive dans l'évolution de la poésie espagnole et parce qu'il a publié la première édition de quelques-uns de ses poèmes majeurs en Espagne, Rubén Darío exige d'être étudié dans ce travail.

6 Rubén Darío, *Obras completas*, t. I, op. cit., p. 158.

Le cas paradigmatique et pionnier de cette démarche est celui de Rubén Darío, rejoignant le refus esthétisant des parnassiens français qui, à la manière des pré-raphaélites anglais, protestaient, selon Pacheco,

contra la fealdad de las ciudades industriales y la crueldad del progreso. Frente a lo que consideran una nueva barbarie se vuelven hacia la Antigüedad grecorromana. Ante la industrialización de la literatura, es decir, el arte por el dinero, hacen « arte por el arte » que trata de lograr el triunfo estético y no el lucro. [...] Hablan como un observador distante que contempla todo desde la eternidad y no desde una época de enfrentamientos y transformaciones.¹

Dès *Azul...* (1888-1890), la poésie de Rubén Darío s'insurge contre les valeurs réellement existantes à son époque, pour leur opposer le culte de la beauté et de tout ce qui, en général, n'a pas d'utilité pratique. L'« espèce de poète » qui joue le rôle du héros dans la nouvelle « La canción del oro » fait entendre son sarcasme contre les seigneurs de la vie moderne : cet or qui vit dans « sus vastos templos, los bancos, y mueve las máquinas, y da la vida, y hace engordar los tocinos privilegiados »². Mais la critique devient plus radicale dans ses œuvres ultérieures, comme on peut le voir dans la préface de *Prosas profanas* citée en exergue. On y reconnaît déjà l'usage que le poète fait du passé qui lui sert de matière littéraire ; il ne s'agit pas du tout d'une reconstruction visant la vraisemblance, mais de la création d'un idéal utopique, comme il le dit lui-même dans le premier poème du livre, intitulé « Era un aire suave... » : « ¿ Fue en ese buen tiempo de duques pastores, / De amantes princesas y tiernos galanes, / Cuando entre sonrisas y perlas y flores / Iban las casacas de los chambelanes ? // ¿ Fue acaso en el Norte o en el Mediodía ? / Yo el tiempo y el día y el país ignoro, / Pero sé que Eulalia ríe todavía, / ¡ Y es cruel y eterna su risa de oro ! »³. Ce qui inspire le poète ici n'est pas le Versailles du XVIII^e siècle français, avec ses bergers de littérature pastorale, mais la fiction d'un jeu d'amour qui hante son rêve et éveille sa passion. Comme la princesse de la célèbre « Sonatina », ce que le poète souhaite reproduire dans ses vers est un idéal impossible, et précisément parce qu'impossible : « Quiere ser golondrina, quiere ser mariposa, / Tener alas ligeras, bajo el cielo volar »⁴.

Le discours du poète oppose à partir de son troisième recueil majeur, *Cantos de vida y esperanza* (premier livre publié en Espagne par le poète, en 1905), une Amérique enracinée dans son passé pré-colombien mythique, « la América nuestra, que tenía poetas / Desde los viejos tiempos de Netzahualcoyotl »⁵, à une autre Amérique plus matérialiste, celle des États-Unis de Theodore Roosevelt. L'Amérique que le poète défend ici « ha guardado las huellas de los pies del

1 José Emilio Pacheco, « Prólogo », *ibidem*, p. 30.

2 *Ibidem*, p. 85.

3 *Ibidem*, p. 163.

4 *Ibidem*, p. 169.

5 *Ibidem*, p. 258-259.

gran Baco » et, qui plus est, a appris il y a longtemps « el alfabeto pánico » (et l'on sait l'importance de cette évocation du grand dieu Pan). Enfin, c'est une Amérique très spéciale, radicalement inatteignable pour les anglo-saxons du Nord auxquels le poète s'adresse :

Que consultó los astros, que conoció la Atlántida
Cuyo nombre nos llega resonando en Platón,
Que desde los remotos momentos de su vida
Vive de luz, de fuego, de perfume, de amor,
La América del grande Moctezuma, del Inca,
La América fragante de Cristóbal Colón,
La América católica, la América española,
La América en que dijo el noble Guatemoc :
« Yo no estoy en un lecho de rosas » ; esa América
Que tiembla de huracanes y que vive de Amor ;
Hombres de ojos sajones y alma bárbara, vive.
Y sueña. Y ama, y vibra ; y es la hija del Sol.

Dans ce syncrétisme lyrique, la géographie et l'histoire ne sont que le socle qui soutiendra un royaume de merveilles. La valeur de ces références réside dans la puissance évocatrice des noms, tels que ceux de Netzahualcoyotl et Moctezuma, mais surtout, dans la préface déjà citée, ce superbe « ¡ Oh Halagabal ! » : le Héliogabale romain, symbole d'un décadentisme cher au poète, est nommé là dans une forme plus proche du latin original en faveur de la musique allitérative du son ; un Élagabal inventé, bien sûr, mais toujours préférable au président de la république des États-Unis d'Amérique.

La révolte du poète se rapproche ici d'un nationalisme anti-impérialiste qui allait avoir un grand succès ultérieurement. Il rejette, dans son adresse à Roosevelt, l'application du développement industriel des États-Unis à l'Amérique du sud :

Crees que la vida es incendio,
Que el progreso es erupción ;
Que en donde pones la bala
El porvenir pones.

No.

Los Estados Unidos son potentes y grandes.
[...] Sois ricos.
Juntáis al culto de Hércules el culto de Mammón ;
Y alumbrando el camino de la fácil conquista,
La Libertad levanta su antorcha en Nueva York.

Mais cette puissance industrielle n'est pas parfaite, comme le dit le vers final du poème : « Y, pues contáis con todo, falta una cosa : ¡ Dios ! », renvoyant ainsi aux deux premières lignes : « ¡ Es con voz de la Biblia, o verso de Walt Whitman, / Que habría que llegar hasta ti, Cazador ! » (et, certainement, il peut paraître un peu trop hérétique pour un chrétien de mélanger la Bible avec la poésie de Whitman dans un même vers à l'attention du « chasseur » Roosevelt, « futuro invasor / De la América ingenua que tiene sangre indígena, / Que aún reza a Jesucristo y aún habla en español »).

Le Darío qui s'insurge contre la domination colonialiste de l'Amérique du sud proclame en même temps son admiration pour Whitman, chanteur de la démocratie et « prophète nouveau » qui annonce un « avenir meilleur », comme il le rappelait dans son poème « Walt Whitman » de *Azul...*¹. Le poète distingue ainsi deux États-Unis : le « pays de fer »² et d'un progrès industriel sans âme, et le modèle des libertés pour les autres pays. Darío peut paraître très ambigu ici : « Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenque y Uatlán, en el indio legendario y el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro. Lo demás es tuyo, demócrata Walt Whitman » avait-il dit dans les « Palabras liminares » des *Prosas profanas*³. Mais il n'est pas inutile d'indiquer que les louanges que Whitman adressait à la démocratie nord-américaine exaltaient surtout des valeurs et des institutions pré-industrielles : la coopération, l'amour, le travail, l'indépendance, dans un engagement nettement radical : « Je donne la mot de passe primitif, donne le signe de la démocratie, / Bon Dieu ! Je n'accepterai rien dont personne n'aurait la contrepartie aux mêmes termes »⁴. Whitman serait sans doute entièrement d'accord avec cette dénonciation que Darío exprime dans un poème qui chante la chair de la femme :

Inútil es el grito de la legión cobarde
 Del interés, inútil el progreso
 Yankee, si te desdeña,
 Si el progreso es de fuego, por ti arde,
 Toda lucha del hombre va a tu beso,
 Por ti se combate o se sueña !⁵

Le progrès –le « progrès yankee », plus explicitement–, associé ici à l'envie d'accumuler des richesses, est donc inutile s'il ne cherche pas la passion et l'amour. Le poète acceptera volontiers le contenu toujours plus explicitement politique de cet engagement anti-moderne, comme il le dit dans la préface des *Cantos de vida y esperanza* (1905) : « Si en estos cantos hay política, es porque aparece universal. Y si encontráis versos a un presidente [référence au poème adressé à Roosevelt], es porque son un clamor continental. Mañana podremos ser yanquis (y es lo más probable) ; de todas maneras, mi protesta queda escrita sobre las alas de los inmaculados cisnes, tan ilustres como Júpiter »⁶. La menace de devenir « tous yankees » doit être retenue comme une revendication de ce qui est propre aux peuples hispano-américains, dont le paradigme serait la figure de Don Quichotte, chantée dans la « Letanía de nuestro señor don Quijote »⁷, et symbole par excellence de l'anti-pragmatisme. Certes, la résistance prônée par le poète doit aussi faire face à un autre ennemi,

1 *Ibidem*, p. 150.

2 *Ibidem*.

3 *Ibidem*, p. 158.

4 Walt Whitman, *Feuilles d'herbe*, éd. Jacques Darras, Paris, Gallimard, 2015, p. 93.

5 Rubén Darío, *Obras completas*, t. I, *op. cit.*, p. 291.

6 *Ibidem*, p. 244.

7 *Ibidem*, p. 308-311.

comme il le dit dans « A los poetas risueños ». Après avoir listé quelques-uns de ces chanteurs du bonheur, tels qu'Anacréonte, Ovide, Quevedo ou Banville, il leur rend hommage dans ces vers :

Prefiero vuestra risa sonora, vuestra musa
Risueña, vuestros versos perfumados de vino,
A los versos de sombra y a la canción confusa
Que opone el numen bárbaro al resplandor latino ;
Y ante la fiera máscara de la fatal Medusa,
Medrosa huye mi alondra de canto cristalino.¹

Si Darío n'est pas explicite par rapport au sens de ce « numen barbare » qui projette son ombre sur l'« éclat latin », on peut imaginer qu'il désigne un modèle de beauté très éloigné du sien ; sans doute une poésie plus intellectuelle, peut-être même plus sophistiquée, mais clairement moins « riante ». Les cygnes du poème éponyme de Darío sont aussi un avatar de la résistance à cette influence « septentrionale », encore une fois très vague (quoique le « Nord » renvoie assez nettement, pour n'importe quel lecteur de l'Espagne ou de l'Amérique du Sud, au progrès et à la civilisation) : « Brumas septentrionales nos llenan de tristezas, / Se mueren nuestras rosas, se agotan nuestras palmas, / Casi no hay ilusiones para nuestras cabezas, / Y somos los mendigos de nuestras pobres almas »². L'absence d'illusions, perçue comme un mal en soi, est récusée à la fin du poème, faisant place à l'espoir d'un avenir distinct du dépérissement de la culture anglo-saxonne :

Falta de los alientos que dan las grandes cosas,
¿ Qué haremos los poetas sino buscar tus lagos ?
A falta de laureles son muy dulces las rosas,
Y a falta de victorias busquemos los halagos.

La América española como la España entera
Fija está en el Oriente de su fatal destino ;
Yo interrogo a la Esfinge que el porvenir espera
Con la interrogación de tu cuello divino.

¿ Seremos entregados a los bárbaros fieros ?
¿ Tantos millones de hombres hablaremos inglés ?
¿ Ya no hay nobles hidalgos ni bravos caballeros ?
¿ Callaremos ahora para llorar después ?³

Le pessimisme de cette tirade est néanmoins rhétorique, puisque le poète peut se permettre d'esquisser une alternative à l'anéantissement culturel : « ...Y un Cisne negro dijo : “La noche anuncia el día”. / Y uno blanco : “¿ La aurora es inmortal, la aurora / Es inmortal!”. ¿ Oh tierras de sol y de armonía, / Aún guarda la Esperanza la caja de Pandora ! »⁴. Tout n'est pas encore perdu, et l'avenir peut changer son cours, même si la fin du poème se prête, dans son ambiguïté, à une interprétation parfaitement négative : l'Espérance est l'un des maux de l'humanité parce qu'elle

1 *Ibidem*, p. 232.

2 *Ibidem*, p. 268.

3 *Ibidem*, p. 269.

4 *Ibidem*.

suscite chez l'homme un désir d'amélioration voué à l'échec – et donc source de frustration.

L'œuvre de Darío après les *Cantos de vida y esperanza* continuera à insister sur la gravité des problèmes posés par la technique, sauf que dorénavant ce n'est plus l'Amérique du Nord qui est épinglé, mais le progrès tout court. Dans les « Dilucidaciones » qui ouvrent *El canto errante* (1907), il est dit, après une autre adresse au « terrible cazador » qui est « Teodoro Roosevelt » :

Otros poderosos de la tierra, príncipes, políticos, millonarios, manifiestan una plausible deferencia por el dios cuyo arco es de plata, y por sus sacerdotes o representantes en una tierra cada día más vibrante de automóviles... y de bombas. Hay quienes, equivocados, juzgan en decadencia el noble oficio de rimar y casi desaparecida la consoladora vocación de soñar. Esto no es ocasionado por el *sport*, hoy en creciente auge. Las más ilustres escopetas dejan en paz a los cisnes.¹

La poésie n'est pas désuète dans le monde moderne ; elle doit rester le domaine d'une élite d'esthètes consacrée à la recherche d'un bonheur épuré. Mais cette recherche ne peut se confondre avec un désir de retour au passé, puisque même le mot « futurisme » ne fait pas peur à Darío : « Precepto, encasillado, costumbres, clisé..., vocablos sagrados. *Anathema sit* al que sea osado a perturbar lo convenido de hoy, o lo convenido de ayer. Hay un horror de futurismo, para usar la expresión de este gran cerebral y más grande sentimental que tiene por nombre Gabriel Alomar »², dit-il dans la même préface. Le destin du poète consiste donc à faire évoluer la sensibilité de son temps, en créant une *réalité littéraire* au service de ceux qui continuent à croire à la beauté poétique. Tout le reste (le prosaïsme des temps modernes, leur bassesse marchande) n'est que du silence, comme il le dit en conclusion de son « Epístola » autobiographique dédiée à l'épouse de Leopoldo Lugones, poème central du même livre :

Hay en mí un griego antiguo que aquí descansó un día
después que le dejaron loco de melodía
las sirenas rosadas que atrajeron su barca.
Cuando mi ser respira, cuanto mi vista abarca,
es recordado por mis íntimos sentidos :
los aromas, las luces, los ecos, los ruidos,
como en ondas atávicas me traen añoranzas
que forman mis ensueños, mis vidas y esperanzas.
Mas ¿ dónde está aquel templo de mármol, y la gruta
donde mordí aquel seno dulce como una fruta ?
¿ Dónde los hombres ágiles que las piedras redondas
recogían para los cueros de sus hondas ?...

Calma, calma. Esto es mucha poesía, señora.
Ahora hay comerciantes muy modernos. Ahora
mandan barcos prosaicos la dorada Valencia,
Marsella, Barcelona y Génova. La ciencia
comercial es hoy fuerte y lo acapara todo.³

1 *Ibidem*, p. 317.

2 *Ibidem*, p. 319.

3 *Ibidem*, p. 383.

Devant ce panorama affligeant, le poète revient à sa position initiale : l'attente dans un monde de pensées privées (privées même d'espoir, dans cette étape finale un peu pessimiste du poète) : « Entre tanto, respiro mi salitre y mi iodo / brindados por las brisas de aqueste golfo inmenso, / y a un tiempo, como Kant y como el asno, pienso. / Es lo mejor »¹.

Les intuitions de Darío n'auront pas été, en somme, trop éloignées du programme esquissé par José Enrique Rodó dans *Ariel* (1900), qui avait décrié la stérilisation de l'imagination à cause des exigences de la société industrielle :

Cuando el sentido de la utilidad material y el bienestar domina en el carácter de las sociedades humanas con la energía que tiene en lo presente, los resultados del espíritu estrecho y la cultura unilateral son particularmente funestos a la difusión de aquellas preocupaciones puramente ideales que, siendo objeto de amor para quienes les consagran las energías más nobles y perseverantes de su vida, se convierten en una remota, y quizá no sospechada región, para una inmensa parte de los otros. Todo género de meditación desinteresada, de contemplación ideal, de tregua íntima en la que los diarios afanes por la utilidad cedan transitoriamente su imperio a una mirada noble y serena tendida de lo alto de la razón sobre las cosas, permanece ignorado, en el estado actual de las sociedades humanas, para millones de almas civilizadas y cultas, a quienes la influencia de la educación o la costumbre reduce al automatismo de una actividad, en definitiva, material. Y bien : este género de servidumbre debe considerarse la más triste y oprobiosa de todas las condenaciones morales. [...] Aun dentro de la esclavitud material, hay la posibilidad de salvar la libertad interior : la de la razón y el sentimiento.²

Pour l'essayiste, la force qui peut changer l'actuelle orientation du monde moderne se trouve chez les jeunes eux-mêmes : « ese género de *vida interior*, donde tienen su ambiente propio todas las cosas delicadas y nobles que, a la intemperie de la realidad, quema el aliento de que son parte la meditación desinteresada, la contemplación ideal, el *ocio* antiguo, la impenetrable estancia de mi cuento ! »³. Mais, comme ce Whitman si admiré par Darío, Rodó aussi avait proclamé son respect pour les possibilités qui s'ouvraient dans les temps nouveaux, notamment la montée de l'esprit démocratique, « un principio de vida contra el cual sería inútil rebelarse »⁴. Pourtant, Rodó repoussait avec Darío l'utilitarisme qu'il voyait un peu partout à l'œuvre aux États-Unis, et qu'il ne souhaiterait pas imiter :

cuando, en nombre de los derechos del espíritu, niego al utilitarismo norteamericano ese carácter típico con que quiere imponérsenos como suma y modelo de civilización, no es mi propósito afirmar que la obra realizada por él haya de ser enteramente perdida con relación a lo que podríamos llamar *los intereses del alma*. Sin el brazo que nivela y construye, no tendría paz el que sirve de apoyo a la noble frente que piensa. Sin la conquista de cierto bienestar material es imposible, en las sociedades humanas, el reino del espíritu.⁵

L'idéal consistera donc à aiguiller les bienfaits de la civilisation moderne par l'influence

1 *Ibidem*.

2 José Enrique Rodó, *Ariel*, éd. Belén Castro, Madrid, Cátedra, 2009, p. 157-158.

3 *Ibidem*, p. 162.

4 *Ibidem*, p. 186.

5 *Ibidem*, p. 215.

bienveillante d'une sensibilité nouvelle. Si cet événement se produit, rien n'est impossible, et même les grandes métropoles contemporaines pourront dépasser les merveilles des grandes villes de l'Antiquité ; dans le cas contraire (c'est-à-dire, si le matérialisme le plus banal triomphe), elles seront horriblement stériles : « Ciudades regias, soberbias aglomeraciones de casas, son para el pensamiento un cauce más inadecuado que la absoluta solemnidad del desierto, cuando el pensamiento no es el señor que las domina »¹.

La réalité anachronique de Valle-Inclán

DON FACUNDO

Dijera:

Filis, linda zagala, sus endechas al Rey
les envía, de cabreros entre la inculta grey.

MAESE LOTARIO

Y dijera mentira.

DON BARTOLO

La verdad del Parnaso
no es la verdad corriente.

Ramón del Valle-Inclán, « Farsa italiana de la enamorada del rey », *Tablado de marionetas*²

Dans son intuition la plus lucide sur le « rêve d'Arcadie », Lily Litvak décrit très précisément un trait fondamental de la littérature de la première période de Valle-Inclán (notamment celle des *Sonatas*) : « On peu dire très peu sur l'attitude de Valle-Inclán envers la ville industrielle moderne, sauf que son dégoût est tellement fort qu'il l'ignore, purement et simplement »³. En effet, l'univers de cette étape-là semble se situer sciemment hors du temps, avec ces marquises qui attendent et qui soupirent dans des salons, entourées de serviteurs incarnant parfaitement les traditions de l'Ancien régime. Abondent dans ce monde des appels au passé des héros et des bonnes mœurs, où tout était plus élevé, chacun connaissant sa place dans la société, et la colère des seigneurs était à la hauteur de la soumission du bas peuple, le tout basé sur un rapport de respect proprement féodal. Lorsque la servante Sabel de la nouvelle *El yermo de las almas* (de la fin des années 1900) râle contre la ville moderne, on trouve le discours habituel contre la vie impersonnelle qu'on y mène, par rapport à l'authenticité du village :

Mi verdad, que no alcanzo por cuál se hacen estas villas tan grandes, si no es para la condenación de cuantos viven en ellas. ¡ Como si estuviéramos en la aldea nuestra, ya sabría yo dónde le encontrar, así se hubiera ido por los pinares ! Con sólo preguntar, ya darían razón... Mas aquí los cristianos se desconocen como si no estuvieran bautizados, y fuesen todos moros. La puerta que se abre al pie de la nuestra, no sabemos de quién es. ¡ Sólo son buenas para el pecado estas villas tan disformes !⁴

1 *Ibidem*, p. 221.

2 Ramón del Valle-Inclán, *Obras completas*, t. II, Madrid, Espasa, 2002, p. 158.

3 Lily Litvak, *A Dream of Arcadia*, *op. cit.*, p. 79.

4 Valle-Inclán, *Obras completas*, t. II, *op. cit.*, p. 51.

Nous retrouvons ici encore une fois le *topos* de la condamnation de la cour et l'éloge du village. Mais on ne saurait négliger le fait que cette Sabel (un prénom « sencillo y arcaico, con un perfume de aldea bíblica »¹) constitue un modèle achevé de la hiérarchie et de la soumission de l'Ancien régime, dont le côté traditionnel est souligné par ce castillan débordant de tournures du galicien que la servante emploie. Ainsi, quand Octavia interroge Sabel à propos de M. Pedro, cette dernière répond qu'elle n'est que sa bonne. Et Octavia d'insister : « Pero usted le quiere como a un hijo » ; à quoi Sabel réplique : « Así le quiero. Mas esa ley que le tengo no me hace su igual »². Le rejet des villes modernes par Sabel est en même temps une nostalgie d'une société où chacun restait dans les limites décrétées par l'appartenance éternelle à une classe sociale.

C'est le plus souvent cela qui constitue l'essence des critiques du monde moderne présentes dans l'œuvre de l'auteur jusqu'aux *esperpentos* : la nostalgie idéalisée du passé, plus chevaleresque, plus héroïque, plus spirituel. On se limitera à citer quelques exemples, tirés des ouvrages du tournant du siècle. Ainsi, dans *Jardín umbrío* (1903) : « Fue hace muchos años, en aquel hermoso tiempo de los mayorazgos, cuando se hacía información de nobleza para ser militar »³, et ailleurs : « El jardín cargado de aroma, y aquellas notas de la noche, impregnadas de voluptuosidad y de pereza, y aquel rayo de luna, y aquella soledad, y aquel misterio, traían como una evocación romántica de citas de amor, en siglos de trovadores »⁴ ; ou dans la *Sonata de estío* (1903) : « Sus sangrientas hazañas son las hazañas que en otro tiempo hicieron florecer las epopeyas. Hoy sólo de tarde alcanzan tan alta soberanía, porque las almas son cada vez menos ardientes, menos impetuosas, menos fuertes », et encore : « En la llama de su mirar vibraba el alma de los grandes capitanes, gallarda y de través como los gavilanes de la espada. Desgraciadamente, ya quedan pocas almas así »⁵ ; ou dans *Flor de santidad* (1904) : « Aquel mendicante desgreñado y bizantino, con su esclavina adornada de conchas, y el bordón de los caminantes en la diestra, parecía resucitar la devoción penitente del tiempo antiguo, cuando toda la Cristiandad creyó ver en la celeste altura el Camino de Santiago »⁶.

On sait que Valle-Inclán sympathisait, certes, avec le carlisme, mais il le faisait d'une façon très particulière. D'abord, parce que ce qu'il chante dans ses œuvres est le carlisme militant, le mouvement qui n'a pas encore renoncé à la stratégie insurrectionnelle (c'est-à-dire, le carlisme avant le changement de cap imposé par Cándido Nocedal après la débâcle de la carlistade des années 1870), mais en même temps on y reconnaît aisément d'autres influences très hétérodoxes pour la doctrine carliste : Ruskin, les pré-raphaélites, ou encore Gabriele D'Annunzio, avec qui Valle-

1 *Ibidem*, p. 49.

2 *Ibidem*, p. 50.

3 Valle-Inclán, *Obras completas*, t. I, p. 217

4 *Ibidem*, p. 296.

5 *Ibidem*, p. 427.

6 *Ibidem*, p. 605.

Inclán partage le même dégoût pour la démocratie. En effet, D'Annunzio avait écrit explicitement dans *L'Enfant de volupté* : « Sous le déluge de la boue démocratique qui submerge misérablement tant de choses belles et rares, va disparaissant aussi peu à peu cette classe restreinte de la vieille noblesse italienne où l'on gardait vivace, de père en fils, une certaine tradition familiale de haute culture, d'élégance et d'art »¹.

Néanmoins, rien n'est ce qui semble être, puisque le poète insiste de manière légère sur cet aspect très parnassien de sa littérature : son univers est une création purement esthétique, plus basée sur la tradition littéraire que sur une construction prétendument réaliste de l'histoire. Ainsi, les amoureux de « Eulalia », dans *Corte de amor* (1903) « [c]aminaban enlazados como esos amantes de pastorela en los tapices antiguos »². De même, dans *Jardín umbrío*, on lit que les yeux de Bradomín « se posaron con gallardía donjuanesca sobre aquella cabeza melancólicamente inclinada que con su crencha de oro, partida por estrecha raya, tenía cierta castidad prerrafaélica »³. Ou bien, dans *Gerifaltes de antaño* (1909), troisième volet de la série sur *La guerra carlista* : « Quedaron los dos silenciosos y conmovidos. En aquel gran salón de la abuela evocaban el aspecto amoroso y romántico de los héroes novelescos que en las litografías del año treinta se dicen sus ansias bajo una cornucopia, enlazados por las manos en el regazo del sofá, que tiene caído al pie un ramo de flores »⁴. Le passé qui revient à chaque instant est un référent mythique qui permet de mépriser la morale prosaïque d'aujourd'hui. Dans *Águila de blasón* (1907), deuxième des « Comedias bárbaras », l'une de très lyriques annotations de l'auteur nous dit que la « fragancia del vino que hierve con el romero se difunde por la corte como un bálsamo oloroso y rústico, de aldeanos y pastores que guardasen la tradición de una edad remota, crédula y feliz »⁵. Le personnage du Chevalier est dessiné ici explicitement en tant qu'anachronisme vivant, comme il le proclame lui-même dans ce dialogue :

EL ESCRIBANO.- ¿ Y el castigo a los culpables ?

EL CABALLERO.- Yo se lo impondría por mi mano. ¿ Sabe usted lo que hizo mi séptimo abuelo el Marqués de Bradomín ?

EL ESCRIBANO.- No sé... Pero aquéllos eran otros tiempos.

EL CABALLERO.- Para mí son los mismos éstos que aquéllos.

[...]

EL CABALLERO.- Ponga usted que no quiero declarar y que me basto para hacerme justicia, señor escribano Malvido.

EL ESCRIBANO.- ¡ Pero eso no puede escribirse, Señor Don Juan Manuel !

EL CABALLERO.- Pues si eso no puede escribirse, no se escribe nada.

1 Gabriele D'Annunzio, *L'Enfant de volupté*, Paris, Calmann-Lévy, 1971, p. 42.

2 Ramón del Valle-Inclán, *Obras completas*, t. I, *op. cit.*, p. 146.

3 *Ibidem*, p. 291.

4 *Ibidem*, p. 851. Le titre même du livre, *Gerifaltes de antaño*, est issu du poème « Los cisnes » de Rubén Darío (*Cantos de vida y esperanza*). Encore une fois, chez Darío, le choix des mots met en valeur leur pouvoir d'évocation.

5 Valle-Inclán, *Obras completas*, *op. cit.*, t. II, p. 369.

*Con arrogante gesto impone sobre los autos su mano descarnada, donde las venas azules parecen dibujar trágicos caminos de exaltación, de violencia y de locura. EL ESCRIBANO y EL ALGUACIL se miran atemorizados.*¹

Le refus de la justice moderne prend ainsi une tournure hallucinée et grotesque. Le héros des « Comedias bárbaras » doit son charme en partie à ce refus donquichottesque d'accepter que ses règles ne sont plus celles de ce monde ; et, comme il ne pouvait en être autrement, ce rejet de la vie moderne conduit à la folie et à la destruction. Plus cynique, le marquis de Bradomín, qui explique dans l'œuvre qui porte son nom (1906) son adhésion au carlisme (celui de la dernière guerre civile du XIX^e siècle), allègue des raisons moins exaltées, mais non moins utilitaristes : « yo soy carlista por estética. El carlismo tiene para mí la belleza de las grandes catedrales. Me contentaría con que lo declarasen monumento nacional »². Et, bien entendu, pour cet admirateur de la beauté tragique, rien ne peut être plus beau que les causes perdues condamnées à la défaite, puisque, comme le dirait Borges, « la derrota tiene una dignidad que la ruidosa victoria no merece »³.

Ce caractère fabuleux du carlisme, attirant précisément en tant que mouvement complètement déplacé et décalé par rapport à son temps, est explicite dans toutes ces évocations. Le marquis de Bradomín assiste à un sermon prononcé en basque par un moine qui s'adresse aux troupes fidèles à Carlos, ce qui donne lieu à une curieuse interprétation du fait :

Terminada la misa, un fraile subió al púlpito, y predicó la guerra santa en su lengua vascongada, ante los Tercios vizcaínos que, acabados de llegar, daban por primera vez escolta al Rey. Yo sentíame conmovido : Aquellas palabras ásperas, firmes, llenas de aristas como las armas de la edad de piedra, me causaban impresión indefinible : Tenían una sonoridad antigua : Eran primitivas y augustas, como los surcos del arado en la tierra cuando cae en ellos la simiente del trigo y del maíz. Sin comprenderlas, yo las sentía leales, veraces, adustas, severas.⁴

Écouter une langue d'origine pré-romaine fait penser à Bradomín (qui ne comprend rien au discours, notons-le) à un passé du XVII^e (les « Tercios »), voire médiéval ou bien plus ancien : « guerre sainte », « âge de pierre », « sonorité ancienne », paroles « primitives »... Mais le verbe de l'homme de religion a aussi les pouvoirs fertilisateurs des végétaux en décomposition : il évoque la fertilité et la fécondité. La langue n'est pas ici un moyen de communication parfaitement banal, mais un outil de communion des hommes avec la tradition et avec la terre. Bien sûr, il ne s'agit que d'une vue de l'esprit d'un Bradomín qui vit la guerre civile comme un fait esthétique ; une dernière secousse contre la modernité libéralo-républicaine.

Jusqu'à la deuxième décennie du XX^e (c'est-à-dire, à partir des « esperpentos »), la littérature de Valle-Inclán fera de ce dédain de la vie moderne une marque de style. Il ne s'agit pas, en revanche,

1 *Ibidem*, p. 382-383.

2 *Ibidem*, p. 128.

3 Jorge Luis Borges, « Nota para un cuento fantástico », *La cifra* [1981], dans *Obras completas*, t. IV, éd. de l'auteur, Barcelone, Círculo de Lectores, 1995, p. 203.

4 Ramón del Valle-Inclán, *Obras completas*, t. I, *op. cit.*, p. 526.

d'un univers prétendument fidèle au passé historique réel, mais d'une création purement littéraire qu'on peut qualifier d'anachronique – voire d'uchronique, c'est-à-dire d'une histoire telle qu'elle aurait pu se dérouler autrement. Contrairement aux fantaisies héritées du Romantisme, les « Comedias bárbaras » ou les *Sonatas* n'évoquent pas un monde censé être celui du Moyen-âge, mais une espèce de période de transition vers la modernité, dont on peut percevoir déjà des signes annonçant le déclin des vieilles certitudes.

L'éloignement du carlisme chez Valle-Inclán entraîne aussi un changement visible dans le discours de ses œuvres ; pourtant, avant comme après, le monde moderne est toujours méprisé pour sa laideur insupportable. Sa critique devient pour ainsi dire plus militante ; on n'y reconnaît plus une reconstruction des valeurs esthétiques disparues sous l'avancée de la société industrielle, mais un refus explicite. Dans ses deux textes sur la première guerre mondiale, *La Media Noche* et *En la luz del día* (1916), on voit une défense passionnée des positions des *aliadófilos* (les partisans de la France dans la Grande guerre) : le boche est « el bárbaro germano, espurio de toda tradición »¹, car ses crimes ne s'expliquent que par « el odio al mundo clásico », « odio de incluseros a los que tienen abolengo »². La barbarie germanique est donc quelque chose de pré-classique, caractéristique de « una tribu salvaje »³, sauf qu'elle revêt une particularité – sa technologie moderne :

EL ABATE BAUDIN.—Alemania hace la guerra fiel a su concepción ética del Universo.

EL TENIENTE DOUCHESNE.—Una guerra de tribu.

EL ABATE BAUDIN.—Una guerra de tribu porque su civilización aún no es bastante vieja para poder crear normas superiores de conciencia. La conciencia es un fruto de la edad, y los pueblos, al igual que los hombres, necesitan llegar a viejos para que los llene de resplandor la palabra del Evangelio. Alemania es un pueblo que nace : Tiene la furia vital, la furia erótica, la furia de destruir y crear que nace de todas las juventudes. Camina ciega, llena de la idea del futuro, ciega de instintos, sin saber del pasado porque su pasado es de tinieblas. Alemania representa el día de la ira.

EL TENIENTE ROLLIN.—Pretende destruir la vieja máquina del mundo, y vendernos otra nueva, mejor y más barata fabricada en los talleres de Krupp. Hace la guerra llena de un instinto vital que en las fieras es todavía más ciego y violento que en los hombres. Quiere ser creadora, y nosotros los franceses queremos sostener nuestra obra de tantos siglos. Alemania promete, y Francia ya ha dado su fruto. El Imperio es anarquista, y la República es conservadora.

La Première guerre mondiale devient ici un combat entre tradition et modernité : la France républicaine est la championne de la tradition classique (et des lignées aristocratiques, ce qui devrait être assez contradictoire), alors que l'Allemagne du Kaiser se trouve dans le camp de la camelote industrielle. La vieille idée du décalage entre technique et conscience, selon laquelle le progrès technologique ne va pas forcément main dans la main avec le progrès moral, s'applique là à un terrain très précis : celui de la guerre. La brutalité qu'on reproche aux Allemands n'est pas identique

1 *Ibidem*, p. 907.

2 *Ibidem*, p. 922.

3 *Ibidem*, p. 939.

à celle des anciens barbares qui ont pris d'assaut l'Empire romain, puisqu'elle est techniquement équipée ; la boucle se boucle ainsi, car les Allemands, champions de la barbarie passée, constituent en quelque sorte une fin du monde : ce « jour de colère » aux échos apocalyptiques cité par l'abbé Baudin du fragment ci-dessus.

Même la guerre a perdu son mysticisme à cause de son industrialisation : « No se ven los ejércitos y los campos parecen en soledad. Es la guerra sin el tropel y la furia, la guerra de una matemática cruel que tiene la ciega voluntad de los astros »¹. « El tropel y la furia », traduction un peu libre du *sound and fury*² du monologue célèbre de la fin de *Macbeth*, renvoie ici au chaos de la vie, à son malheur mais aussi à son charme : on a donc affaire à une guerre dépassionnée, devenue simple affrontement entre des organisations très technicisées.

Dans son œuvre ultérieure, le poète s'écarte nettement de la fuite vers le vieux monde pour dériver vers des positions plus intransigeantes : l'évasion étant impossible, il faut raser cette civilisation inepte. L'exemple le plus éloquent de cette démarche est sans aucun doute l'un des passages les plus connus de toute l'œuvre de Valle-Inclán : le dialogue entre Max Estrella et le prisonnier anarchiste dans *Lucas de bohemia* (1924 pour la version finale) Lorsque Max Estrella prononce sa boutade célèbre –« Hay que instalar la guillotina eléctrica, en la Puerta del Sol »– afin d'en finir avec les maux de l'Espagne, l'anarchiste rétorque :

No basta. El ideal revolucionario, tiene que ser la destrucción de la riqueza, como en Rusia. No es suficiente la degollación de todos los ricos : Siempre aparecerá un heredero, y aun cuando se suprime la herencia, no podrá evitarse que los despojados, conspiren para recobrarla. Hay que hacer imposible el orden anterior, y eso sólo se consigue destruyendo la riqueza. Barcelona industrial, tiene que hundirse, para renacer de sus escombros, con otro concepto de la propiedad y del trabajo. En Europa, el patrono de más negra entraña, es el catalán, y no digo del mundo, porque existen las Colonias Españolas de América. ¡ Barcelona solamente se salva, pereciendo !³

Ces propos, tenus par l'un des personnages les mieux traités par l'auteur dans une pièce de théâtre où presque rien n'est épargné par la raillerie, méritent d'être pris en considération. L'anarchiste revêt une dignité et un sérieux qui contrastent avec la galerie d'êtres grotesques que l'on croise tout au long de la pièce ; et cette hauteur morale sera soulignée davantage par son assassinat, qui a lieu immédiatement après, en application de la loi dite « de fugas ».

Il n'est pas inutile de rappeler que, chez Valle-Inclán, on trouvera aussi la parodie du discours réactionnaire qui prône le retour au passé. Dans *Viva mi dueño* (1928), on assiste à un dialogue entre un représentant du Vatican, Monseñor Franchi, et le Confesseur de la reine Isabel II, principal allié des mystifications de sor Patrocinio, la dite « monja de las llagas ». On reconnaît aisément dans les

1 *Ibidem*, p. 945.

2 Voici les deux premières acceptions du mot *tropel*, selon le DRAE : « 1. m. Muchedumbre que se mueve en desorden ruidoso. 2. m. Aceleramiento confuso o desordenado ».

3 Ramón del Valle-Inclán, *Lucas de bohemia*, éd. Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 2017, p. 364.

propos du Confesseur le fanatisme ultramontain qui a dominé la fin de ce règne avant 1868 :

Se avino el Confesor :

–[...] el mal, de raíz solo se lo llevan las saguijuelas. ¡ La sangre viciada hay que echarla fuera del cuerpo !

El Nuncio de Su Santidad inclinaba el rojo solideo :

–Hoy la medicina moderna tiene depurativos... Se tiende a no restar sangre al organismo. Es el concepto de la medicina moderna.

–No me convencen tales innovaciones. En eso, como en otras muchas cosas, me declaro rutinario. ¿ Qué nos ha dado la ciencia moderna ? ¡ El ateísmo ! ¡ La demagogia ! ¡ La perversión de costumbres ! ¿ Creo que estaremos de acuerdo ?

Monseñor Franchi, con alambicada sonrisa, plegó los hábitos y cruzó las manos :

–¡ No abramos cisma ! Ciertamente, el sectarismo científico es abominable. ¡ Pero qué maravilloso espectáculo el de la razón humana iluminada por el faro de las verdades eternas !¹

On n'insistera jamais assez sur l'erreur d'attribuer à un auteur la pensée affichée plus ou moins nettement par ses personnages de fiction ; mais il est indéniable que, dans l'œuvre de Valle-Inclán, on trouve, *a contrario*, une parodie récurrente des idées qu'il veut épingle (proprement *esperpénticas*). Si le marquis de Bradomín se réclamait du carlisme « par esthétique » – et il ne défendait presque jamais des arguments en faveur de la cause qu'il s'était donné –, c'est surtout parce que ses certitudes étaient purement négatives : en effet, on ne sait jamais quel est le but *pour* lequel il lutte, mais *contre* quoi il le fait. Dans l'opposition entre un monde fabuleux et la réalité contemporaine, cette dernière ne pouvait que perdre. Mais cette critique du monde actuel, aussi idéaliste soit-elle, n'a pu suffire à l'écrivain, qui a préféré adopter une position plus tranchée : la voie de la révolte esthétique étant barrée, il ne reste que la révolte totale contre une civilisation dont les raisons d'exister ont été pesées, et trouvées légères.

L'impasse

Yo iba con mi dolor y mis tristezas
hacia un mundo sin fe y sin almas. ¡ Ay!,
¿ por qué ha de haber senderos o serpientes
de la aldea a las lúgubres ciudades?

Juan Ramón Jiménez, *Almas de violeta*, 1900²

Le modernisme s'était levé contre le cynisme matérialiste en agitant le drapeau d'un idéalisme d'autant plus puissant qu'il était anachronique. L'évolution de Valle-Inclán dans sa relation avec le monde moderne (son compromis, pour ainsi dire) est éloquent quant au besoin de sortir d'une position qui pouvait devenir – et cela a été rapidement le cas – un cliché aristocratisant, limité à mépriser tout ce qui existe et à exalter ce qui n'existe plus, voire qui n'a jamais existé hors des domaines de la littérature ou de l'art. Que l'évasion vers l'Idéal s'épuisait par routine était évident

1 Ramón del Valle-Inclán, *El ruedo ibérico*, Madrid, Cátedra, 2017, p. 587.

2 Juan Ramón Jiménez, *Obra poética*, t. I, livre 1, éd. Javier Blasco et Teresa Gómez Trueba, Madrid, Espasa, 2005, p. 86.

lorsque Pedro Mata publie *Corazones sin rumbo* (1916), histoire d'un amour orageux qui inclut une fuite à Venise, l'un des derniers refuges pour les poètes du modernisme. Lorsque le couple protagoniste vient d'arriver en ville, il croise un poète du Nicaragua (le pays natal de Darío) qui déplore l'enlaidissement de Venise à cause d'un mal très moderne, l'affluence massive de touristes :

–Esto no es Venecia, señor, es *Snobopolis*, como diría mi maestro Rubén. Cursilería, ¿saben? Vuelva la vista alrededor, mire esas mesas, y dígame, señor, si esas caras vulgares, esos ojos sin brillo, esas bocas inexpresivas pueden pertenecer a personas inteligentes; dígame si todos ellos no tienen el tipo clavado del *philistin borné*... [...] Ya lo han visto todo, lo han profanado todo. Esta noche los obsequiarán en el Canalazzo con una serenata de tres líras por hora y por cantante. Y el Canalazzo no se los tragará. No protestarán los mármoles, ni se derrumbarán las piedras...; al contrario, se marcharán muy satisfechos; irán a Pisa, a Florencia, a Bolonia, y cuando regresen a su país hablarán conmovidos de las noches de Italia. ¡Profanación, profanación! ¹

Le héros et son amie prennent le poète pour un fou, et leur jugement semble confirmé par la suite. Après une promenade en ville, rendue pénible à cause de la foule des touristes, ils rentrent à l'hôtel pour entendre le bruit d'un coup de feu qui vient de la chambre du poète sud-américain. C'est la seule issue possible devant une telle déception (le spectacle de Venise profanée par des *gringos* ignorants) : le poète s'est suicidé. L'épisode sert, dans le roman, pour annoncer le commencement du déclin de l'amour de Luis de Guzmán et d'Isabel. En effet, Venise les désabuse, et ce désabusement concerne aussi leur relation. Mais une autre déception a lieu en même temps : celle du poète du Nicaragua, qui constate que le triomphe de la laideur est inévitable, et que plus aucune échappatoire n'est possible. La virulence du portrait du poète fait par le romancier ne cache pas la vérité de son propos : il n'y a plus d'ailleurs et la mission de réenchâter le monde a échoué. Il ne reste donc plus que le compromis, la folie ou la mort.

1 Pedro Mata, *Obras escogidas*, Barcelone, AHR, 1971, p. 649-650.

Les dégâts collatéraux du progrès

Calles tiradas a cordel... Viviendas
vulgares y uniformes,
y existencias mecánicas,
que marchan a compás como relojes.

Francisco Villaespesa, *Vasos de arcilla*, 1924¹

L'Espagne de 1874 assiste, comme le reste des pays voisins de l'Europe, à la montée de l'esprit scientifique et positif, malgré la crise économique mondiale de 1873-1896 (connue sous le nom de « Grande dépression », jusqu'à l'arrivée du krach de 1929, qui lui a enlevé ce privilège), ce qui explique l'optimisme que pouvait susciter l'idée d'un triomphe des idées du progrès. Les avancées techniques et l'expansion des idéaux démocratiques et égalitaires paraissent alors des acquis incontestables. Pourtant, la perte des dernières colonies ne fait qu'accompagner une crise sociale grandissante, ainsi qu'une remise en cause de l'unité nationale en Catalogne et au Pays Basque ; l'aventure marocaine devient une blessure qui exige un lourd péage en termes de vies humaines, alors que la Grande guerre de 1914 avait exhibé le pouvoir de destruction inouï atteint par la technologie guerrière moderne. Enfin, la crise économique de 1929 montre un côté inattendu (pour certains) du capitalisme au milieu de la fête des années 1920.

On a vu jusqu'ici deux sortes de critique en bloc de la société moderne : le refus frontal et l'évasion. Au fur et à mesure que le dit progrès s'impose comme un fait accompli, d'autres critiques plus partielles se font entendre, concernant des aspects plus précis, et souvent d'un point de vue qui n'a rien de réactionnaire ou de parti pris a priori contre la modernité. Grosso modo, ce genre d'objections vis-à-vis de ce qui paraissait la marche inéluctable du progrès relèvent d'un intérêt écologique au sens large du terme, même s'il ne faut pas chercher le mot « écologie » dans les textes de notre période, puisqu'il ne prendra le sens qu'il connaît aujourd'hui que dans les années 1960. Ainsi, quand on parle ici d'écologie on l'entend au sens de l'utilisation des ressources et des conséquences qu'elles ont sur les sociétés humaines et sur l'environnement. Mais une autre critique s'ouvre un chemin, notamment à partir des années 1910 et 1920 : celle qui tente d'interpréter à quoi ressemble l'être humain qui habite un environnement toujours plus multiforme, complexe et difficile à déchiffrer.

La déshumanisation du milieu humain

Lasarte. Paisaje quieto, adormecido con la serenidad de esas
matronas que dan su fruto anual, fácil, cronométrico. Bíblico
reposo de salmo no estremecido aún por las detonantes

1 Francisco Villaespesa, *Porque has sido, a la par, uno y diverso. Antología poética*, op. cit., p. 108.

salpicaduras de la voz de Jehová. Olvidada colina de Aramendi, anterior al dinamismo mercantil del momento presente. Tierna carretera de Hernani, hollada apenas por el prehistórico chirrido de la carreta vascongada. Ninguno de tus sagrados recovecos logró escapar hoy al estruendo de esa triunfal bocina, pregonera del jadeante tirmo a cuyo compás camina la civilización contemporánea.

Félix Urabayen, « En el circuito », *Estampas de mi raza*, 1934¹

Cette inquiétude reste quand même assez mitigée en ce qui concerne les intérêts de l'écologie moderne, surtout si on pense à ce qui pouvait s'écrire en anglais à cette époque-là. Au plus, on trouve quelques brèves références à un paysage qui change à cause de l'influence humaine, ou bien une plainte d'origine surtout esthétique à propos de la laideur introduite par l'industrialisation. Comme dans d'autres domaines, Rosalía de Castro a joué ici un rôle pionnier ; en effet, dans le XXIIème poème de son livre *En orillas del Sar* (1884), elle déplore la déforestation des rives de ce fleuve qui relie Saint-Jacques-de-Compostelle à la mer. Le poète juge barbare le pillage des cèdres du Liban, des chênes et des châtaigniers, conséquence de ce qu'on appellerait aujourd'hui une *mauvaise gestion forestière*, et condamne un double crime : d'un côté, la « profanación sin nombre » qui consiste à violer ces forêts « que hacen grata / la más yerma región, y de los siglos / guardan grabada la imborrable huella / que en ellos han dejado »², et que les générations précédentes avaient respectées ; de l'autre côté, il interprète cette destruction comme un symptôme de l'assujettissement de la Galice au centralisme espagnol, puisqu'il considère qu'une telle déforestation serait inconcevable dans d'autres régions plus appréciées par le pouvoir en place, tel que le pays valencien. L'élégie de Rosalía de Castro en faveur de ces arbres morts a donc des échos proto-nationalistes, ainsi qu'un ton presque apocalyptique particulièrement contemporain : « si talan nuestros bosques / que cuentan siglos... ¡ quedan ya tan pocos ! »³.

En général, ce type de critique est assez rare. Elle porte notamment sur la perte de la valeur esthétique d'un paysage, qu'il soit rural ou urbain, comme dans le poème « Caminos de mi tierra » de *La visita del sol* (1907) d'Enrique Díez-Canedo : « y argentinas, entre cañas / musicales, por saucedas / llorosas y despeinadas, / junto a seculares rocas, / lamiendo viejas murallas, / bajo puentes que se hundan, / o por humeantes fábricas / que alimentáis y ennegrecen / vuestro corazón ¡ oh aguas, / aguas que vais a tres mares !... »⁴. Plus tardivement, l'écrivain navarrais Félix Urabayen a consacré une série d'articles, *Estampas de mi raza*, à son Pays Basque natal, dont le paysage lui semble dévasté par l'industrie (en l'occurrence, la basse Urumea quand elle arrive à Saint-

1 Félix Urabayen, *Bajo los robles navarros. Estampas de mi raza*, Tafalla, Txalaparta, 2017, p. 122.

2 Rosalía de Castro, *Poesía completa, op. cit.*, p. 796.

3 *Ibidem*, p. 799.

4 Enrique Díez-Canedo, *Poesías*, éd. Andrés Trapiello, Grenade, Comares, 2001, p. 199.

Sébastien), comme il le dénonce dans ce passage :

a fuerza de progreso, apenas si es ya un remedo de paisaje norteño. Sabe que el cáncer industrial ha roído las entrañas de todos sus montes y que los negros gusanos del ferrocarril la hacen estremecerse a cada paso con dolosas palpitaciones. Ve que las chimeneas industriales enredan su triunfal penacho entre el oro rojizo de la pomareda ; que los milenarios troncos del árbol santo que cantó Iparraguirre¹ se abaten humillados por el brío enhiesto y retador de los postes sustentadores de cables eléctricos. Y que el arroyo, aquel tradicional arroyo cuya única obligación antaño –aparte servir de pasto a los poetas– era jugar y correr estérilmente a zambullirse en el mar como chiquillo de vacaciones, apenas nacido ahora, ya se ve sujeto al trabajo rudo, obligado a mover molinos, a rodar entre turbinas, a enlodarse en las fábricas y a caer, al fin, rendido, escupiendo sin rabia siquiera la espuma verdosa de su mocedad agotada...²

Urabayen, romancier de la montagne navarraise, n'idéalise pas pour autant la campagne, qu'il connaît bien. Il insistera plus tard sur la défaite inévitable du mode de vie rural devant la poussée de l'industrialisation, qui a de meilleurs atouts que la beauté du paysage : « Es de presumir que a la larga se impondrá la prosa a ras de tierra. El dinero triunfa siempre, y enseguida invadirán el monte millares de obreros. El puerto, hambriento de espacio, se comerá las colinas. Las musas, rebeldes a la jornada de ocho horas, tendrán que huir, perseguidas por los Comités paritarios, la tasa mínima y otras hierbas nacidas al calor de esa Acrópolis de la Sociología que se apoda Ministerio del Trabajo »³. Voilà le désenchantement du monde, encore une fois ; et le journaliste avoue ensuite que le progrès a aussi des conséquences favorables, malgré sa tendance innée à écraser tout ce qui existait avant lui : « Conformes con que la grúa, el cheque y la letra de cambio hacen la felicidad de las razas ; pero una vez pulverizado el caserío y en marcha las grandes fábricas, ¿ cómo encontrar un rincón donde soñar con la vida sosegada que fue el anhelo de cien generaciones ? »⁴. L'ironie amère sur ce bonheur dû à la grue et aux chèques accentue l'aigreur provoquée par le dépérissement de ces repaires, qui se prêtent à la rêverie même pour les citadins qui cherchent la vue pittoresque d'« el balcón corrido de tirantas mohosas, el montón de heno puesto a secar, la felpa juvenil del huerto cercado por suculentas jarcias de crecidas alubias, la mocita blanca y rubia que apacienta unos corderos de nacimiento salpicando de manchas níveas los verdes contornos del caserío... »⁵. Ce qui est décrit là n'est pas trop différent des remarques de Pío Baroja à propos de la Bidassoa, un fleuve très proche de l'Urumea. Baroja déplorait que celui-ci « ya no es un río, sino una serie de presas y de canales a cuál más antipáticos »⁶, mais il balaie le problème plus hâtivement qu'Urabayen, puisqu'il ne voit que des conséquences négatives dans cette transformations – parfois, assez inexplicables : « La verdad es que cortar árboles y estropear ríos para dar como producto

1 La chène de Guernica.

2 Félix Urabayen, *Bajo los robles navarros. Estampas de mi raza, op. cit.*, p. 113-114.

3 *Ibidem*, p. 140.

4 *Ibidem*.

5 *Ibidem*, p. 141.

6 Pío Baroja, *Obras completas*, t. XIII, *op. cit.*, p. 619.

espiritual a los frailes, no es, desde un punto de vista de la cultura, un buen negocio »¹.

Le texte d'Urabayen qu'on vient de citer montre bien les deux faces de la critique des aspects les plus négatifs de la modernisation, le social et l'écologique. Mais, comme on le verra plus loin, ce scepticisme atteint même le type d'être humain qui est censé profiter des avancées de l'époque, et qui devra s'adapter à leur rythme pour ne pas rester sur le bord de la route.

La « littérature de mines » : une prémice de la critique environnementale ?

El monte estaba lleno de altas escombreras negruzcas, agujereado en todas partes por bocas de galerías obstruidas y cortado en muchos sitios por profundas trincheras. Los mineros talaron el monte ; las aguas, cargadas de mineral de plomo, destruyeron toda vegetación, y de aquellos lugares, antes frondosos, poblados de encinas y de robles, no quedaban más que eriales llenos de pedruscos : un paisaje de una amarga y desoladora tristeza.

Ni un helecho, ni una humilde aliaga crecía entre los escombros ; en vez de árboles, salían del suelo los soportes de los cables, rígidos y severos, con sus brazos de espectro.

En la cumbre del monte había una ancha meseta, lisa como la palma de la mano, y en ella se asentaba la casa de la Mina, una antigua casa fuerte, de piedra-sillería, con aspilleras y ventanas enrejadas, que le daban aspecto de cárcel.

Pío Baroja, « Bondad oculta », *Vidas sombrías*, 1900²

Il existe pourtant un domaine de la littérature qui a montré dès la fin du XIX^e siècle un intérêt net pour les dégâts environnementaux provoqués par l'industrie : la dite « littérature de mines », particulièrement intense de 1890 à 1910. Ce n'est pas un hasard, puisque les mobilisations de l'année 1888 contre la pollution des mines de Riotinto sont souvent considérées comme le premier grand mouvement social contre les nuisances industrielles en Espagne. Commencé en 1862 avec la création de la « Liga Antihumista » par les agriculteurs, ce mouvement a mené à une manifestation unitaire : « Los mineros protestaban delante del Ayuntamiento de la villa por las durísimas condiciones de trabajo en la mina y por la fuerte contaminación que sufría la cuenca a consecuencia de los humos de la combustión del mineral al aire libre en las *teleras*, que en los días de *manta* hacían imposible la respiración y el trabajo »³. Cette manifestation, qui réunissait des objectifs sociaux et environnementaux, s'est achevée par un massacre commis par les troupes de la Garde civile et de l'armée, avec un bilan de victimes toujours inconnu, les chiffres officiels admettant des dizaines

1 *Ibidem*, p. 620. Baroja pense que les Espagnols ont réduit depuis le XVIII^e siècle l'idée de progrès au pur développement technique : « para el español de entonces, se refería principalmente al aspecto mecánico de la civilización ; la ilustración era un adorno social, conseguido sin gran esfuerzo con los viajes y con la práctica de un idioma extranjero », *ibidem*, p. 869.

2 Pío Baroja, *Obras completas*, t. XII, éd. José-Carlos Mainer, Barcelone, Círculo de Lectores, 1997-1998, p. 81.

3 Antonio Garnica Silva, « Introducción », dans Concha Espina, *El metal de los muertos*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, Servicio de Publicaciones/Universidad de Huelva, 2009, p. 18.

de morts.

Les mines sont le plus souvent le décor pour le déroulement de passions débridées, que ce soit la jalousie, le désir de vengeance ou l'élan généreux jusqu'à l'imprudence. La bestialité des conditions de travail se projette sur ceux qui y passent des heures tous les jours, en en faisant des êtres abrutis, comme on l'a vu à propos d'un passage de *Marianela* de Pérez Galdós déjà cité, mais on peut également mentionner les pièces de théâtre *Teresa* (1895), de *Clarín*, et *Daniel* (1907), de Joaquín Dicenta, ainsi que la nouvelle « La prueba » (1905), de Ramón Pérez de Ayala. Un mineur, héros du récit « Mundo subterráneo » (1908) de José María Salaverría, l'explique avec ces mots : « Allí dentro se hace uno malo sin querer : las más negras ideas suelen allí dentro girar y dar vueltas en la imaginación hasta consumirle a uno »¹.

Mais, parfois, la littérature s'est intéressée à ce même décor d'un point de vue bien différent. Dans la période marxo-nietzschéenne de sa jeunesse, Ramiro de Maeztu a écrit une curiosité, *El Sindicato de las Esmeraldas*, qui porte sur l'exploitation d'une mine dans un pays imaginaire de l'Amérique du Sud. Le héros de cette pièce de théâtre, l'ingénieur Iznaga, s'est formé en Europe, et son désir est de mettre les mines d'émeraudes au service du développement économique des siens ; en outre, Iznaga a profité de son séjour européen pour apprendre à fabriquer des armes et des explosifs. Mais les classes aisées de l'Europe ont une idée différente du progrès, comme le montre ce dialogue entre deux femmes :

MRS. MILLER.—[...] La vida se encarece cada día. ¡ Necesitamos tantos vestidos ! Y un automóvil, y una casa en el campo, y caballos y reuniones : el lujo nos devora.

MRS. SELTON.—El lujo es cosa buena. Da de comer a los pobres.²

Cette frivolité est rejetée explicitement par les partisans d'Iznaga, qui détestent le mode de vie proposé par la grande métropole du moment, le Londres de l'Empire britannique. Cette vie n'est pas souhaitable même en tant qu'idéal, comme le reproche Guarina (native du pays d'Iznaga est amoureuse de celui-ci) à ces femmes si superficielles qui envoient tous les jours leurs maris au travail pour entretenir leur niveau de consommation : « La médula de su alma se convierte en dinero, se transforma en las tiendas y teatros del West End, en vuestros trajes, con vuestros lujos. Pero al llegar la noche, cuando el ferrocarril del tubo [c'est-à-dire, le métro] os los devuelve a vuestras casas del Oeste, ¿ qué encontráis en ellos ? Sombras y nada más que sombras, pero no hombres. Sombras cansadas, desmadejadas, que fuman silenciosamente y os hablan con palabras descoloridas y os acarician con caricias automáticas »³. Quant à Iznaga, il ne s'agit pas tellement

1 José María Salaverría, *op. cit.*, p. 89. L'auteur répète la même idée presque littéralement quelques paragraphes plus loin (cf. p. 91). Si la plupart des œuvres qui abordent la vie dans les mines ont été écrites à la fin du XIX^e et au début du XX^e, c'est en raison des conflits au travail de ces années-là. De même, Concha Espina a publié son livre lors d'une autre longue grève dans les mines de Riotinto, comme on le verra par la suite.

2 Ramiro de Maeztu, *Obra literaria olvidada*, éd. Emilio Palacios Fernández, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, p. 349.

3 *Ibidem*, p. 351-352.

pour lui de renoncer à l'exploitation des mines, mais de les nationaliser pour qu'elles bénéficient aux locaux. Il ne souhaiterait leur fermeture qu'au cas où elles passeraient directement sous contrôle des entreprises étrangères. Son projet politique réunit deux buts différents : d'un côté, l'étatisation de l'industrie minière ; et, de l'autre, la consécration du rejet de la vie moderne – un refus que, selon lui, la plupart de ses compatriotes partagent : « nuestros paisanos, como todas las razas orientales, saben que la felicidad es sólo un sueño y no hablan de ella más que en sus cuentos de fantasía. Esa creencia de la felicidad objetiva es la vergüenza intelectual del Occidente. ¡ Tanto se goza, tanto se sufre ! ¡ Ésta es la verdadera ley ! »¹. Un programme politique parfaitement réaliste se mêle ainsi avec un objectif d'autant plus intéressant qu'il semble fantaisiste : le refus de suivre la voie hédoniste que l'Occident industriel impose partout avec sa « démocratisation » de l'accès à la consommation de marchandises grâce à la puissance de la technique. Cet objectif, se présentant comme déjà à l'œuvre grâce à la révolution menée par Iznaga et ses partisans, ajoute un exotisme démesuré à la pièce. Guarina résume l'importance de la révolution nationaliste qu'Iznaga dirige : « Regresó al país después de haber estudiado fría y concienzudamente vuestras costumbres, vuestra vida, vuestros ideales. Y nos enseñó que vuestra vida no es mejor que la nuestra. Nos habló de la existencia mísera de vuestras clases trabajadoras, de vuestras ciudades congestionadas, de la futilidad de vuestros placeres, de la inutilidad de vuestros esfuerzos y de vuestros progresos. Nos hizo amar nuestro vivir contemplativo »². On trouve pourtant quelque chose de désincarné, voire d'inhumain, dans ce programme ; c'est ce que confirmera son adjoint Siboney, qui est prêt à tout sacrifier (y compris sa vie) pour servir les idéaux de son maître. Siboney explique ainsi l'importance de cette philosophie vitale (tirée du Nietzsche que Maeztu avait lu à l'époque) : « a los pueblos nuestros, que miran la vida como un sueño, les es más fácil consagrarla por entero al sueño del estado »³. En très peu de mots, il synthétise les idées qu'Iznaga expose au long de l'œuvre : cette exception culturelle si hispanique (la vie en tant que songe, bien entendu) est un avantage pour empêcher que son pays ne tombe dans le bas matérialisme des Européens, qui ne vivent pas vraiment. La fin est ambiguë, car elle consiste en une déclaration de guerre formelle entre les entrepreneurs européens et le très rationnel Iznaga, qui n'a qu'une faiblesse trop humaine : il est amoureux de Helena, créature frivole aussi belle que creuse, qui incarne les désirs les plus superficiels de la société à laquelle s'en prend Iznaga. Il ne sera en condition de réaliser son plan qu'en renonçant à son amour – trait unique qui rapproche son comportement de celui des Européens, sans doute en raison de son appartenance à la race des *conquistadores*.

1 *Ibidem*, p. 395.

2 *Ibidem*, p. 353.

3 *Ibidem*, p. 395. Dans l'édition de Palacios Fernández le mot « estado » est écrit en minuscule. Il serait imprudent de trouver là une expression des ultérieures idées fascistes de l'auteur; pourtant, sa dérive politique peut être plus facilement comprise en fonction de certains travers comme celui-ci, qui trahissent un tranchant autoritaire assez net.

Le caractère bouleversant des mines était visible dans l'évocation de *La aldea perdida* par Palacio Valdés, qui en fait le facteur dissolvent du monde rural de son enfance, puisqu'elles apportaient deux éléments nouveaux à un paysage bucolique : l'industrie moderne et les humains façonnés par elle, en l'occurrence des mineurs abrutis par leur travail au point de devenir dangereux et cruels envers les paysans. Le portrait somme toute caricatural de ces mineurs – bourreaux du mode de vie convivial des villageois – est à l'opposé de l'image que le même Palacio Valdés en avait donné dans son grand roman naturaliste, *La espuma* (1890). Là, les travailleurs des mines sont présentés explicitement, dans l'un des chapitres finaux du roman, en tant que victimes d'une exploitation impitoyable. Ce passage entend mettre en valeur le contraste entre la condition misérable des mineurs et cette « écume » qui donne le titre au roman (c'est-à-dire ces « quatorze » individus qui, au dire de Luis Coloma, constituent la partie la plus visible, et la moins respectable, de la dite « bonne société » ; sauf que, chez le Palacio Valdés de 1890, la critique sociale est bien plus présente que chez l'auteur de *Pequeñeces*).¹

Dans le roman de Palacio Valdés, le sens symbolique de la visite dans la mine effectuée par ces personnages qui constituent l'écume de la société est clair : la descente physique est aussi un voyage aux profondeurs où habitent ces individus qui tiennent l'ensemble de l'édifice social grâce à leur travail. Ces mines qui répondent aux exigences des industries modernes diffusent autour d'elles une influence funeste pour la vie humaine, raison pour laquelle les ingénieurs et les employés de l'entreprise de la mine s'hébergent aussi loin que possible de celles-ci, « para sustraerse a las emanaciones mercuriales y sulfurosas que envenenan lentamente, no sólo a los mineros, sino a los vecinos y habitantes de Riosa »² (sans doute un nom fictif pour l'Almadén réel). La première description des mineurs suscite chez les aristocrates qui leur rendent visite la vision d'un cauchemar littéraire : « Todos ellos tenían la tez pálida, terrosa, los ojos mortecinos : en sus movimientos podía observarse, aun sin aproximarse mucho, cierta indecisión que de cerca se convertía en temblor. La brillante comitiva llegó a tocar aquella legión de fantasmas (porque tales parecían a la luz moribunda de la tarde) »³. De tels êtres paraissent sous-humains aux yeux des visiteurs, issus d'un milieu aisé. Ces derniers préfèrent donc les éviter ou les réduire à l'état misérable de simples objets pour la charité chrétienne. Mais, malgré leur volonté de ne pas connaître les détails des tâches que ces mineurs réalisent, les visiteurs finissent pas découvrir sur quoi s'appuient leurs richesses : le

1 Le motif d'une descente dans la mine, comme celle qui a lieu dans *La espuma*, est employé aussi par Joaquín Dicenta dans sa pièce de théâtre *Daniel*, peut-être la meilleure œuvre d'un auteur par ailleurs fort médiocre. Moins originale que l'épisode de Palacio Valdés dont on est en train de parler, la critique écologique de la mine est là absente, et le contraste entre les mineurs exploités et leurs visiteurs riches n'est qu'une excuse pour mettre en scène une vengeance sanglante contre ceux-ci de la part d'un mineur qui avait jusqu'ici été docile.

2 Armando Palacio Valdés, *La espuma*, éd. Guadalupe Gómez-Ferrer Morant, Madrid, Castalia, 1990, p. 438.

3 *Ibidem*, p. 439.

travail dans les mines produit des maladies très modernes associées à l'extraction des minéraux polluants. À l'exploitation propre à n'importe quel régime de travail salarié s'unissent les conséquences environnementales dont on a déjà eu un aperçu à propos des logements des ingénieurs, séparés des mines. Voici une vision fugace des travailleurs et de leurs familles quand ils se montrent au regard du cortège qui leur rend visite :

Las mujeres salían a las puertas y ventanas contemplando con ansia y curiosidad aquel brillante cortejo de damas y caballeros ataviados con trajes que no habían visto en su vida. Lo mismo que sus esposos, hijos y hermanos, el color de aquellas mujeres era pálido, enfermizo, sus facciones menudas, su mirada lánguida, sus manos y sus pies pequeños. Al pasar vieron también algunos hombres atacados de fuerte temblor.

–¿ Qué es eso ? ¿ Por qué tiemblan así esos hombres ? –preguntó asustada Esperancita.

–Son *modorros* –le respondió un empleado.

–¿ Y qué son modorros ?

–Los que enferman por trabajar en la mina.

–¿ Y enferman muchos ?

–Todos –dijo el médico que había oído la pregunta–. El temblor mercurial ataca a cuantos bajan a la mina.

–¿ Y por qué bajan ? –preguntó cándidamente la niña.

–Por manía –repuso el médico sonriendo–. Yo creo que vale mucho más respirar el aire fresco, que no el de ahí abajo.

–¡ Claro ! Yo sería cualquier cosa antes que minero.¹

Le sarcasme du médecin de l'entreprise minière devant l'inepte question d'Esperancita n'est pas accessoire. « La niña », qui n'est pas pourtant si jeune que cela, notons-le, vit dans un remarquable état d'infantilisation, ignorante de ce socle de la société moderne – les mines de mercure – qui permet qu'elle et les gens de son entourage puissent mener une vie de débauche ; son ignorance est tellement grande qu'elle n'arrive même pas à saisir l'antiphrase du mot « manía » dans la réponse du médecin.

Comme dans *Un ennemi du peuple* d'Ibsen, le médecin a un rôle décisif dans cet épisode, car c'est lui qui doit expliquer aux visiteurs oisifs (et au non moins oisif lecteur) les conséquences environnementales de l'exploitation de telles mines. Quand on lui demande s'il est possible de résoudre les maux des mineurs, il réplique : « remediarlos en absoluto, no ; pero [...] aliviarlos bastante, sí »². Et il énumère ensuite une série de mesures possibles visant un soulagement de la condition des travailleurs, mais une conclusion logique s'impose à la fin de son explication : « Pero entonces – añadió bajando un poco la voz y sonriendo frente a Clementina –, la mina de Riosa no sería un negocio para su señor padre »³. Le dialogue cité ci-dessus entre Esperancita et le médecin met par ailleurs en lumière la différence radicale qui sépare les conflits esquissés par Ibsen et par Palacio Valdés dans leurs œuvres respectives. Si, dans la pièce du dramaturge norvégien,

1 *Ibidem*, p. 446.

2 *Ibidem*, p. 449.

3 *Ibidem*, p. 450.

l'empoisonnement par les eaux peut s'interrompre tout de suite par la fermeture de la station balnéaire, même au prix du sacrifice d'une source importante de revenus, les mineurs de *La espuma* (tout comme ceux de la vie réelle) n'ont pas d'autre choix pour survivre. Ce n'est pas une prétendue richesse qui est en jeu, mais leur salaire de subsistance. Le médecin représente un savoir scientifique désabusé mais pas aveugle ; il reconnaît les maux provoqués par l'industrialisme et propose des solutions pour eux, mais sa critique sans appel se heurte à la réalité de la société marchande, qui ne trouve d'utilité pour les mines que si elles apportent des profits économiques. Et là, tout ce savoir scientifique s'avère impuissant, puisqu'il est forcé d'admettre que les terribles dégâts des mines servent, malgré tout, à nourrir ces familles pauvres. Certes, les mineurs sont dans une société capitaliste qui les oblige à vendre leur force de travail en échange d'un salaire minuscule, mais rien dans le roman n'indique que la situation puisse changer à court terme (outre la haine explicite des mineurs envers leurs visiteurs d'une autre classe sociale). D'où le subtil cynisme du personnage du médecin, qui par ailleurs s'en tire avec honneur dans un roman où l'auteur maltraite la plupart de ses créatures.

La destruction environnementale provoquée par les mines constitue l'arrière-plan de la nouvelle « Bondad oculta » de Pío Baroja, dans laquelle la laideur cauchemardesque d'un endroit défiguré par l'exploitation minière sert à mettre en valeur la vertu de la prostituée Julia (on l'a déjà dit, les comportements des personnages sont très extrêmes dans la littérature de mines)¹. Un autre roman, *El intruso* (1904) de Vicente Blasco Ibáñez, aborde les conflits autour des mines, ainsi que les nuisances que ces dernières entraînent pour la santé. En l'occurrence, il s'agit de la grève qui a secoué la dite « zone minière » de la Biscaye en octobre 1903 et qui s'est étendue depuis Gallarta et la vallée de Trapaga jusqu'à Bilbao. L'« intrus » est ici le docteur Aresti, figure transposée du médecin José María de Areilza, un personnage réel du Portugaleta de l'époque, républicain et ami – parmi d'autres – de Miguel de Unamuno. Encore une fois, le médecin, qui est plus un témoin qu'un acteur de l'histoire, est le support d'un propos didactique, à la fois à destination des personnages qui l'entourent, sans posséder sa hauteur de vue, et du lecteur. Aresti connaît de première main les misères subies par les mineurs à cause de leur travail, puisqu'il leur consacre la plupart de son temps, et conserve une lucidité extraordinaire qui lui permet de peser soigneusement les arguments en faveur et défaveur des exploitations minières. Ainsi, il n'hésite pas à admettre la beauté poétique de ces créations de l'homme moderne, comme la fabrication des bars de fer lors de la *colada* :

Aresti ya no sentía el asfixiante calor. Le entusiasmaba la original belleza del espectáculo. Allí quisiera ver él a ciertas gentes que solo encuentran poesía en el polvo de lo antiguo, negando toda emoción artística a los descubrimientos modernos. Ningún poeta había dado una

1 Ce texte, qui a vu le jour d'abord en 1897 sous le titre « Piedades ocultas » dans la revue *Germinal*, fait partie du recueil *Vidas sombrías* (1900).

impresión de grandeza semejante a la que se experimentaba en presencia de este invento industrial. El infierno imaginado por el vate florentino resultaba un juego de chicos. No era preciso emprender un largo viaje para admirar el Vesubio. ¿Qué volcán más hermoso que aquel?... Los hombres, al amparo de la ciencia, hacían poesía sin saberlo : la poesía viril, la de las fuerzas monstruosas de la Naturaleza.¹

La référence à Dante n'est pas innocente, car il est le symbole par excellence de cette poésie du sublime qui suscite de l'émotion à partir d'un spectacle terrible, comme on a déjà eu occasion de le montrer. L'état d'esprit du héros de *El intruso* est tout autre, puisqu'il partage l'esprit scientifique de ceux qui ont dessiné les grandes usines de Bilbao et ses alentours. Et pourtant, à la fin du roman, lorsque la grève des mineurs a été violemment écrasée, il entrevoit un cataclysme social que le capitalisme industriel prépare déjà en consacrant la cupidité et le pillage des ressources. Les dégâts ne se trouvent plus seulement dans la nature et dans les corps blessés des mineurs : ils atteignent désormais les esprits de tous les hommes. Aresti imagine alors qu'une « armée ennemi » va bientôt envahir Bilbao, mais elle ne sera pas comme celle des carlistes qui avaient assiégé la ville deux fois par le passé. Cette fois, les barbares ne viendront pas de l'extérieur de cette nouvelle Rome machinique, parce qu'ils sont déjà derrière ses murailles : « Bilbao estaba amenazada de un tercer sitio ; pero en este último no se detendrían los enemigos ante las defensas exteriores : se esparcirían por las calles y bloquearían a la riqueza en sus magníficas viviendas »². Le bilan qu'Aresti fait alors est bien plus sombre : la concentration de richesses permise par l'exploitation industrielle des mines de fer biscayennes a donné lieu à une nouvelle et plus redoutable forme de despotisme (sorte de coalition des jésuites et des hommes d'industrie), car avec elle « habían llegado aquellos hombres negros que se hacían los amos de todo, apoderándose de las conciencias, para acabar poniendo sus manos en los bienes materiales »³. Et Aresti de conclure :

Si la riqueza de la villa se agotase de pronto, estas aves de sombra levantarían el vuelo hacia otras tierras. El país sería más pobre, pero rebrotaría en él, como planta consoladora, la alegría de la vida.

La antigua Bilbao de los comerciantes y los marinos, la que aún no conocía el valor del hierro, había sido más feliz en la paz de un trabajo lento y ordenado y la llaneza fraternal de sus costumbres que la villa moderna con sus improvisadas fortunas, sus ostentaciones locas y su riqueza disparatada y rápida que iba a perderse en su mayor parte en las oscuras tragaderas del intruso negro, aparecido en la hora suprema de la fortuna para sentarse al lado de los favoritos de la suerte, ofreciéndoles el cielo a cambio de una participación en el botín.

1 Vicente Blasco Ibáñez, *Novelas*, t. II, éd. Ana L. Baquero Escudero, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2009, p. 884.

2 *Ibidem*, p. 1 027. Puisque le *Germinal* de Zola est à l'origine de la plupart de la littérature des mines en Europe, il n'y a rien de surprenant dans la ressemblance qu'on trouve entre les lignes ci-dessus et un autre passage du roman français : « Du sang nouveau ferait la société nouvelle. Et, dans cette attente d'un envahissement des barbares, régénérant les vieilles nations caduques, reparaissait sa foi absolue à une révolution prochaine, la vraie, celle des travailleurs, dont l'incendie embraserait la fin du siècle de cette pourpre de soleil levant, qu'il regardait saigner au ciel », Émile Zola, *Les Rougon-Macquart*, t. III, *op. cit.*, p. 1 589. Ici, comme dans *El intruso* de Blasco Ibáñez, la conclusion du roman consiste en une longue réflexion faite par le héros, en guise de bilan, après une grève vaincue par la force des armes – sauf que les conclusions divergent, comme on le verra après.

3 Blasco Ibáñez, *Novelas*, t. II, *op. cit.*, p. 1 028.

El saqueo de la Naturaleza, la amputación de sus entrañas de hierro, había servido únicamente para la felicidad de unos cuantos y para que el parásito sagrado que se ocultaba tras de ellos fuese el verdadero amo de todo. ¡ Debía terminar este Carnaval de la Fortuna, que solo servía para dar nuevas fuerzas al fanatismo religioso e irritar a la miseria con una concentración loca de riqueza que avivaba los odios sociales !...

Se emprobrecían las minas. Los optimistas las [sic] daban vida para veinte años ; los más crédulos llegaban hasta treinta. Después vendría el agotamiento, la nada.¹

Le narrateur reproduit ici le cours pessimiste des pensées du médecin, qui arrive à une position extrêmement radicale : puisque la richesse fondée sur le fer de Bilbao ne provoque que des dégâts naturels et sociaux, autant en finir avec elle toute de suite : « Aresti, al pensar que la ruina de su país sería la señal para que los invasores levantasen sus tiendas, deseó que aquella llegase cuanto antes. Sonreía pensando en el agotamiento de las minas como en una catástrofe providencial y salvadora »². Selon le raisonnement du héros, le salut ne peut arriver qu'après une catastrophe écologique (parce qu'on ne saurait qualifier autrement l'épuisement d'une ressource essentielle pour la vie). Après cela, les hommes partiraient ailleurs pour entamer d'autres entreprises, et pour ceux qui oseraient rester, il faudrait reprendre la vie telle qu'elle était avant l'arrivée de l'industrialisation. Le médecin ne semble pas être conscient du fait que, dans une telle société, il n'y aurait pas beaucoup de place pour des gens comme lui, dont le métier n'a presque pas de sens hors de ce monde marchand et industriel qui peut se permettre de former rigoureusement un homme de sciences afin de soigner des ouvriers.

On découvre un peu plus tard que le changement radical dans la pensée d'Aresti est sans doute motivé par le bouleversement de la grève ouvrière et de la fusillade policière qui l'a écrasée, puisque ses idées vont se modérer quelques heures après. En effet, il ne s'arrête pas à ce rêve de retour aux bons temps pré-industriels ; la tombée de la nuit aidant, « la calma majestuosa del crepúsculo parecía envolver suavemente el espíritu de Aresti, elevando su pensamiento. Ya no se acordaba de su villa, de aquel pedazo de tierra donde había de morir »³. Il adopte alors un point de vue plus élevé où il n'est plus question d'utopie médiévale ; le nouvel objectif de l'humanité sera de se racheter en tuant les vieilles idoles – dont les noms ne sont pas indiqués, mais qu'on peut imaginer aisément : la religion et l'argent –, arrivant ainsi à un compromis entre l'impossible retour au passé et l'hécatombe que l'industrie capitaliste menace de provoquer. Ce compromis devrait prendre la forme d'une alliance entre la Science et la Justice sociale, mais le romancier reste on ne peut plus ambigu à ce sujet, puisque cet idéal n'est esquissé que dans les dernières lignes du livre. Ainsi, cette espèce de *dépassement dialectique* entre le passéisme et la course catastrophique du progrès capitaliste n'est qu'un pur vœu pieux, un « juste milieu » incapable de satisfaire à long terme un

1 *Ibidem*.

2 *Ibidem*, p. 1 030.

3 *Ibidem*, p. 1 030-1 031.

esprit inquiet comme celui du héros. Bref, c'est peut-être la seule solution morale qui reste à la portée d'un Aresti effrayé par les événements sanglants auxquels il vient d'assister dans les rues de Bilbao.

Contrairement au personnage de Blasco Ibáñez, le narrateur de *Los vencedores* (1908) de Manuel Ciges Aparicio semble croire à l'idéal d'un retour à la société pré-moderne avant l'existence des mines. Cette enquête sur les mines de Mieres (Asturies), construite sur un enchaînement de dialogues avec différents individus de la région (qui sont censés représenter autant de types sociaux : le mineur socialiste, le mineur républicain, le républicain du casino...), commence avec une image d'Épinal assez stéréotypée : « La paz reina en este valle. De tiempo en tiempo, sobrecoge el ánimo un importuno silbato de locomotora, y un tren, pequeño y férreo, pasa veloz »¹. Quelques lignes plus tard, l'auteur revient sur le même motif du paysage violé par le vacarme du train : « Sólo desentona en ese quieto valle, poblado de paz y de dulzura, el río negro, los periódicos alaridos de las locomotoras y los rápidos planos inclinados por donde las vagonetas van »². Mais l'image est trompeuse ; on nous annonce déjà l'un des thèmes majeurs de l'œuvre : le ruisseau de la vallée est noir. Cette noirceur est évidemment due à la pollution provoquée par les mines. D'ailleurs, le calme de la vallée cache un conflit sourd entre les mineurs et ceux qui les exploitent. Ce sont « las luchas de nuestros días », titre générique de deux ouvrages que l'on va aborder à présent, *Los vencedores* et sa suite, *Los vencidos* (1910), écrits juste après la grève de 1906.

L'ensemble du contenu de *Los vencedores* est résumé en quelques paragraphes de l'introduction. La nature de la vallée asturienne de Mieres est dévastée par une industrie qui exploite les hommes sans rien leur donner en échange, les profiteurs étant réduits à une famille crapuleuse qui consomme l'argent de la vente du charbon pour mener une vie de dissipation. La grève de 1906 a donné lieu à une guerre ouverte entre les mineurs et les propriétaires de la mine, ces derniers étant prêts à tout faire pour empêcher que les dépossédés ne s'organisent. Le système de surveillance mis en place par les propriétaires – dont la domination s'étend également à la nature – fait penser à un État totalitaire :

Nadie se pregunta ya cuándo se calmará la furia persecutoria. ¡ Nunca ! La paz no volverá a los espíritus mientras la vida industrial engendradora de odios no emigre de este dulce valle. La omnipotencia del capital la reconocen todos ; su tiranía aplasta y medio pueblo vigila al otro medio. Cuanto hay de miserable y servil en nuestra humana naturaleza se ha exaltado triunfante, porque sólo lo indigno obtiene magnánima recompensa. Como la delación es grata a los poderosos dueños de la Fábrica, la gente se ha enterado y los vencedores ya no necesitan avivar el celo de sus seides³ : les basta escuchar a los que por hacerse aceptos compiten en actividad policíaca. Fingiéndose amigos, llegan hasta la intimidad de las familias para ejercer luego la

1 Manuel Ciges Aparicio, *Los vencedores*, éd. Ernesto Burgos, s. l., Editorial Sangar, 2015, p. 27.

2 *Ibidem*.

3 Spires fanatiques.

delación.¹

Le narrateur insiste à plus d'une reprise sur le décalage entre la brutalité de ces seigneurs « del moderno feudalismo industrial »² et ce qui devrait être « la existencia en este pueblo dulce y quieto, que parece haberlo dispuesto la naturaleza para resucitar la vida patriarcal »³ (c'est lui-même qui s'exprime ainsi dans un dialogue avec un groupe de mineurs). Afin de souligner son propos, les références aux conséquences négatives de l'industrialisme sont fréquentes (même à propos des moindres détails, comme le cidre « naturel » que des locaux lui proposent de boire, « esta sidra sin aliños » et « no adulterada por el artificio industrial »⁴). Pourtant, l'arrivée de l'industrie est racontée par les interlocuteurs du narrateur comme un mal insidieux que personne n'avait osé critiquer alors que les nuisances étaient déjà aussi graves que visibles :

Nadie se quejaba ; la agricultura, que proveía antes a las necesidades del pueblo, se arruinaba ahora ; los ríos se enturbiaban con los arrastres del carbón, y ahuyentaban la pesca, que había sido la segunda fuente de riqueza ; los hundimientos de las galerías deprimían la superficie de los montes e inutilizaban los campos, arrastraban los árboles de propiedad particular... Pero todos callaban, ningún propietario se quejaba, creyendo compensados estos males con otros bienes que la actividad industrial aportaba al pueblo.⁵

Cette fois, ce n'est pas le narrateur qui parle – d'habitude plus prudent dans ses jugements –, mais un autre de ses interlocuteurs ; en l'occurrence, un républicain qui dispose de certaines ressources économiques. Dans le tableau esquissé tout au long de *Los vencedores*, l'industrie n'a apporté à la vallée de Mieres qu'un mal sans palliatifs, d'où la nécessité d'une critique radicale de ce problème, qui constituera la conclusion du livre – sauf que l'auteur laisse quelqu'un d'autre l'exprimer. Il s'agira de la rencontre décisive avec un « fou lucide », un type assez défini dans la littérature (dont on a déjà parlé à propos d'un poème d'Antonio Machado) : le personnage excentrique – ici, un ivrogne à moitié détraqué – qui décrypte les clés de tous les maux qui concernent une région ou une famille, puisque sa personnalité hors normes l'autorise à dire ce qu'il pense. Après avoir entendu parler de cet individu à maintes reprises (« sueña con la vida sencilla que el movimiento industrial espantó de nuestros valles... Por eso, huye de la gente que siempre habla de esa inacabale lucha, y vaga solitario entre los árboles »⁶), le narrateur le croise dans une gare, et il entame ensuite un des dialogues les plus longs du livre. Ce personnage, qui a beaucoup voyagé et qui, grâce à une certaine aisance sociale, n'est pas obligé du devoir de travailler dans les mines, semble avoir connu les luttes sociales de Bilbao (celles qui ont inspiré *El intruso* de Blasco Ibáñez, précisément) et possède une explication de la malediction qui pèse sur son pays :

1 *Ibidem*, p. 47.

2 *Ibidem*, p. 76.

3 *Ibidem*, p. 64.

4 *Ibidem*, p. 69.

5 *Ibidem*, p. 72.

6 *Ibidem*, p. 156.

El ansia del oro abandonó a la madre tierra para explorar las entrañas de los montes, más negras que las entrañas de los condenados. Los campos se olvidaron y la mala hierba los pobló. El cielo tuvo que enviar la maldición de la huelga para que los hombres volviesen al patriarcal laboreo. Los mineros que no tenían amor a este suelo huyeron adonde el destino les condujo. [...] Gracias a nuestra buena madre, la tierra, aún pueden vivir en su pueblo algunos que sin ella andarían errantes por el mundo.¹

Très pessimiste quant à une possible sortie de cette situation, il considère que l'existence du capitalisme est incompatible avec une gestion ordonnée des ressources, raison pour laquelle « el río no se verá limpio, ni a sus aguas volverá la rica y numerosa pesca que emigró en busca de puras corrientes »². En plus, les gens ne protestent presque pas, ce qui rend éternelle l'exploitation des hommes et de la nature.

Une contradiction évidente découle du discours de ce critique, même si elle n'est pas indiquée explicitement par le narrateur. D'abord, il soutient que la vie d'avant existait dans un état plus naturel que celui offert par la société industrielle. Tout ce qui vient de cette nature idéalisée est, selon lui, meilleur que l'industrialisme, mais ce dernier aveugle les gens à tel point qu'ils deviennent incapables de préférer les charmes de la vie pastorale. Après avoir cité Emerson, l'ivrogne réprimande ainsi son interlocuteur : « Usted llega de la ciudad y trae ciegos los ojos interiores, y sus anhelos aspirarán a lo superfluo... Necesita vivir más en contacto con la tierra, ahora sólo puede ver montes y árboles, un río negro abajo y un cielo azul encima, que mañana ocultará el velario de las nubes ; pero si estuviese más tiempo en comunión con la naturaleza y por ella sintiese los amores que la ciudad le roba, quedaría asombrado de los tesoros y magnificencias que para sus predilectos esconde »³. Mais il ne semble pas se rendre compte lui-même dans cette partie de son discours que cette redécouverte du milieu naturel qu'il propose au narrateur s'appuie sur une position privilégiée. Comme l'a dit un des hommes que le narrateur a rencontrés, cet ivrogne si critique de la société industrielle appartient à une famille qui « goza de buena posición, y él no carece de nada... »⁴. Sa rêverie d'un retour à la vie patriarcale est – à l'instar de celle de Gutierre de Cetina ou de l'aîné des frères Argensola – une utopie matériellement impossible pour la plupart des hommes qui, en raison de leur position sociale doivent travailler pour gagner leur vie ; et c'est ce travail qui permet que lui, ainsi qu'une toute petite minorité de rentiers profitant de la même situation, puissent vivre sans effort physique.

Cette objection ne saurait cacher une vérité profonde qu'on trouve dans les derniers mots qu'il adresse au narrateur : « Donde los antiguos encerraban sus cosechas, ahora tienen que albergarse los desechos del industrialismo voraz. Estas son las consecuencias de nuestro maravilloso progreso :

1 *Ibidem*, p. 157.

2 *Ibidem*, p. 158.

3 *Ibidem*, p. 160.

4 *Ibidem*, p. 156.

para una docena que comen, ciento se mueren de hambre. Para que uno despilfarre a sus anchas, veinte mil han de afanarse »¹. Le dernier chapitre, sous-titré significativement « La aldea perdida », clôt ce récit de Ciges Aparicio avec un dialogue entre l'ivrogne et un villageois qui exalte les avantages apportés par le progrès industriel ; et cette fois le philosophe alcoolisé montre une lucidité encore plus grande, puisque sa critique est plus fine : « Sí, el movimiento industrial agrandó el pueblo ; pero medio pueblo está cerrado y de sobra. [...] Y el progreso es una palabra con que se quiere justificar muchos males. [...] Me pasa con el progreso lo que con algunas preocupaciones : no puedo despojarme completamente de su influjo ; pero hay otras cosas en el mundo que me interesan más »². Son regard sceptique, aiguisé par les arguments de son contradicteur, contiennent maintenant des nuances nouvelles ; en effet, il y en qui ont profité du progrès, même sous la forme polluante et nuisible qu'il a pris dans le pays. On voit enfin que cet ivrogne est lucide même à propos de sa propre condition : il fait partie indéniablement de ces « douze qui mangent ». Or, si le progrès a quelque chose d'inéluctable, il est toujours possible pour lui de rester relativement en marge de son influence. L'ivrogne prononce alors cette conclusion, qui est aussi celle du livre : « yo prefiero la [vie] campesina y sencilla de hace medio siglo a esta vida industrial y compleja ; y si Palacio Valdés hubiese conocido este pueblo y observase ahora el infierno que de él ha hecho la sed del oro, con más razón echaría de menos *La aldea perdida* »³. La référence au roman de Palacio Valdés (écrivain de la région, il ne faut pas l'oublier), qui est, comme on l'a déjà vu, une élégie pour un monde disparu, indique bien que la critique de ce personnage relève plutôt d'une vision romantique de quelque chose qui n'est plus, plutôt que d'un vrai programme de retour à la campagne. Mais nous ne devons pas prendre ici ce qualificatif de « romantique » dans un sens péjoratif. Comme l'expliquait Riechmman dans le passage déjà évoqué dans notre introduction, ce romantisme de la nature a eu des conséquences à long terme qui dépassent de loin le cadre du plaisir suscité par le souvenir nostalgique de quelque chose qui n'a peut-être jamais existé, ou qu'on n'a que très mal connu.

Los vencidos insiste sur les mêmes idées que cette œuvre, sauf que l'accent est mis, ici, comme l'indique le titre de l'ouvrage, sur les exploités qui travaillent dans les mines. Encore une fois, Ciges décrit un paysage violé par l'industrie, au point que le village (il s'agit en l'occurrence d'Almadén, à côté des mines de Riotinto) commence à s'effondrer sur les galeries souterraines. Au catalogue habituel d'horreurs déjà listées dans *Los vencedores* (une mortalité très élevée parmi les mineurs, l'état para-policier avec son réseau de mouchards depuis la grève de 1888, la répression contre les organisations syndicales), il faut ajouter l'expulsion des plus pauvres qui ne peuvent se permettre

1 *Ibidem*, p. 163-164.

2 *Ibidem*, p. 166-167.

3 *Ibidem*, p. 167.

d'habiter un peu plus loin, et qui doivent donc quitter à la hâte leurs maisons afin de ne pas être enterrés vivants lors de l'écroulement. Et, comme à Mieres, la dévastation est visible de très loin : « En cinco leguas a la redonda, la agricultura ha muerto y los campos están yermos. Al fin del monde, junto a la vía férrea, se yergue la fundición de Bessemer, y aunque está bien guardada, basta pasar al lado para presentir su medroso interior. Es como las fraguas de Vulcano o como un rincón en el reino de Plutón. El ruido ensordece ; por los abiertos ventanales salen grandes soplos caliginosos, y allá en el fondo se retuercen gigantescas masas de llamas »¹. Le nom de Pluton n'est pas la seule référence à l'enfer, puisque la deuxième partie du livre, consacrée aux demeures de mineurs, s'appelle justement « La ciudad doliente », titre donné par Dante à l'Enfer dans la *Divine Comédie* (Enfer, III, 1-3). Le désespoir suscité chez le visiteur est tellement profond qu'il recommandera dans les dernières lignes du livre l'insurrection violente : « ¡ que [les mineurs] peguen fuego a la mina ! »², sans suggérer en même temps une solution alternative au problème du chômage. Le narrateur de ce reportage semble rejoindre ici le héros du roman de Blasco Ibáñez dans sa réaction initiale à l'écrasement de la grève des mineurs de Bilbao.

Comment faut-il donc lire ces deux ouvrages de Ciges Aparicio ? Moraliste acariâtre dans la plupart de ses œuvres biographiques, comme *Los cuatro libros* (1903-1907), ce traducteur de John Ruskin et d'Anatole France est souvent provocateur dans ses prises de position (on l'a incarcéré dans une prison cubaine de 1896 à 1898 suite à deux articles antimilitaristes qu'il avait fait paraître dans la presse républicaine espagnole, et il sera fusillé par les fascistes en août 1936). Il ne serait pas logique d'attribuer à un auteur les idées mises en avant par un personnage, même s'il est censé l'avoir interviewé lors de son séjour aux Asturies (quoique le caractère éminemment littéraire de *Los vencidos* conseille de prendre *cum grano salis* ses propos). L'ivrogne est dépeint d'emblée comme un personnage caricatural, dont les traits physiques trahissent son addiction à l'alcool (« Su cara es redonda, roja, abotargada ; parece que al tocarla con los dedos habría de diluirse. Sus ojos tienen poca luz. Cuando me ofrece su mano, la noto fría y de lánguida presión. Aunque camina recto, en torno difunde penetrante olor a embriaguez »³) ; et son chapeau « de alas caídas » (une caractéristique évoquée deux fois par le narrateur) fait penser à quelqu'un d'abandonné à lui-même. Pourtant, il fait office du bouffon prononçant les vérités que les autres ne veulent visiblement pas entendre ; ou plutôt – si le personnage est apocryphe, ce qui est sans doute le cas – il sert à l'auteur de porte-parole d'une conscience critique de l'humanité qui ne peut accepter sans réagir les conséquences de l'industrialisme, et qui dorénavant accompagnera le développement de ce dernier

1 Manuel Ciges Aparicio, *Los vencidos*, éd. Eloy Navarro Domínguez, Huelva, Diputación de Huelva, 2003, p. 152-153.

2 *Ibidem*, p. 229.

3 *Ibidem*, p. 156.

pour rappeler l'ampleur de ce qui est sacrifié constamment sur son autel. Et la lucidité du dialogue final, dans lequel le fou montre une conscience de sa propre folie (à la manière de Don Quichotte qui, dans la Sierra Morena, admet l'artifice de ses absurdités), donne une profondeur nouvelle à ses propos. Le discours de l'ivrogne n'est pas tellement la formulation d'un désir cohérent d'abandonner la société industrielle mais l'expression d'un malaise grandissant qui n'a pas encore trouvé sa voix propre – celle d'une critique radicale de cette société, qui ne se mettra en place que bien plus tard, avec l'émergence de l'écologie. Quant à la voie insurrectionnelle proposée à la fin de *Los vencidos*, elle paraît conséquente par rapport à certaines prises de position préalables de l'auteur. Par exemple, dans le récit de son séjour en prison, Ciges Aparicio raconte un dialogue avec un autre prisonnier, un anarchiste qui aurait proposé aux grévistes des usines de tabac de Tampa (Cuba) de brûler les machines, ce qui avait provoqué un refus unanime de la part de ceux-ci. Mais cet anarchiste est l'un des rares personnages respectés par l'auteur, qui n'épargne pas son mépris pour la plupart de prisonniers, trop soumis à son avis, qu'il rencontre pendant son renfermement¹. Un autre passage de *Los vencidos* invite à croire à la sincérité de l'auteur. En effet, le chapitre VIII, qui prône la destruction des mines (intitulé « El bello gesto de los presidiarios », en référence aux prisonniers obligés de travailler dans les mines, qui avaient brûlé les machines pour protester), commence avec ces mots : « El Estado ha sido duro y frío en sus relaciones con los mineros de Almadén. Como todo los seres abstractos, ha carecido de entrañas, aunque metafóricamente se le supongan », ce qui fait penser à une lecture anarchisante d'un passage célèbre de Nietzsche, qui avait écrit dans *Ainsi parlait Zarathoustra* : « L'État, c'est le plus froid de tous les monstres froids. [...] Tout en lui est faux ; il mord avec des dents volées, le hargneux. Même ses entrailles sont falsifiées »². Il faut donc soupçonner que son idée de détruire la machinerie industrielle n'est pas tant un programme révolutionnaire réel que l'expression d'une colère devant l'injustice flagrante, la révolte restant préférable à l'esclavage (« Yo he estado largo tiempo preso, y preferiría el presidio a trabajar junto a estas masas de llamas y de cobre en fusión »³). Cela ferait du Ciges Aparicio de cette époque-là l'un des rares cas d'opposition frontale à l'industrialisme dans la littérature espagnole de notre période d'étude.

La contradiction innée d'une société industrielle qui se présente aux hommes avec les deux visages de Janus, celui de l'abondance marchande et celui représentant une oppression insupportable

1 Cf. Manuel Ciges Aparicio, *El libro de la vida trágica. Del cautiverio*, éd. Cecilio Alonso, Alicante, Conselleria de Cultura Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana/Diputacions d'Alacant, Castelló i València, 1986, p. 342-343.

2 Friedrich Nietzsche, *Œuvres*, t. 2, éd. Jean Lacoste et Jacques Le Rider, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 320. Gonzalo Sobejano avait déjà signalé l'influence de Nietzsche sur Ciges Aparicio à propos d'*El vicario* (1905), un bref roman publié peu avant la parution des deux volumes de *Las luchas de nuestro tiempo*. Cf. Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España*, op. cit., Madrid, Gredos, 2004, p. 472-474.

3 Manuel Ciges Aparicio, *Los vencidos*, op. cit., p. 153.

pour les hommes et la nature, se trouve dans un ouvrage plus tardif de Juan Ramón Jiménez, le célèbre *Platero y yo* (publié d'abord en 1914, mais nous parlerons ici du chapitre XCV, ajouté à l'édition de 1917). Dans une promenade au long des rives du Ríotinto, le propriétaire de l'âne Platero se fait cette réflexion : « Mira, Platero, cómo han puesto el río entre las minas, el mal corazón y el padraqueo. Apenas si su agua roja recoge aquí y allá, esta tarde, entre el fango violeta y amarillo, el sol poniente ; y por su cauce casi sólo pueden ir barcas de juguete. ¡ Qué pobreza ! », et après avoir listé les poissons disparus suite à la contamination des mines, il se plaint : « El cobre de Ríotinto lo ha envenenado todo. Y menos mal, Platero, que con el asco de los ricos, comen los pobres la pesca miserable de hoy... Pero el falucho, el bergantín, el laúd, todos se perdieron »¹, puisque le fleuve est devenu un petit fil d'eau rougeâtre et stérile (et dont il se souviendra plus tard dans un autre poème, « Auroras de Moguer », du livre *Belleza* : « –¡ Soledad infinita / de agua de cobre entre dos puentes, / –¡ aquella tierra seca entre dos túneles–, / sin un barco nunca !– / [...] / – ¡ El agua roja inútil / de Ríotinto, entre dos puentes, / sin un barco nunca ! »²).

Pour le poète, les mines ont provoqué une destruction sans égal ; pourtant, il ne compare pas la « terre gâtée » d'aujourd'hui avec un passé plus ou moins réel mais avec les souvenirs qu'il avait gardés de sa jeunesse, avec des enfants qui jouaient dans l'eau et de petits pêcheurs qui y trouvaient un complément alimentaire. L'industrie a ici une conséquence double : des dégâts environnementaux très évidents, à côté de quelques miettes de l'abondance qui arrivent à la table des pauvres. C'est cet avantage à la Pyrrhus qui constitue la principale source de légitimité de la société industrielle, grâce à laquelle les dépossédés peuvent manger quelque chose malgré des inégalités sociales qui ne cessent de s'aggraver.³

Si, chez Ciges Aparicio ou chez Juan Ramón, l'industrialisme est l'objet d'une critique assez nuancée, où les dégâts ne peuvent cacher le fait qu'il a donné lieu à une amélioration, relative mais réelle, pour les plus pauvres, Concha Espina trouve une solution bien plus simple dans son roman *El metal de los muertos* (1920), qui porte sur les conflits dans les mines de Ríotinto à la fin de la deuxième décennie du XX^e siècle. Le récit de plusieurs personnages, dont les mineurs les plus vétérans, insiste sur le caractère dévastateur de l'industrie : « ¡ Se acabaron en la serranía los huertos y los bosques ! »⁴, dit l'un des mineurs. Mais ses victimes n'ont pas été que les forêts et les

1 Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, éd. Michael P. Predmore, Madrid, Cátedra, 2014, p. 194.

2 Juan Ramón Jiménez, *Obra poética*, t. I, livre 2, *op. cit.*, p. 736.

3 Dans une note à une édition (au demeurant, excellente) de ce texte, Soledad González Ródenas et Edward T. Young tirent une conclusion un peu hâtive : « Juan Ramón Jiménez se adelanta a los movimientos ecologistas con esta descripción de la decadencia de un río que acaba reducido a un hilo de sangre » (dans Juan Ramón Jiménez, *Obra poética*, *op. cit.*, vol. II, 1, *op. cit.*, p. 644). Il faudrait analyser un jour cette tendance des chercheurs à attribuer à leurs auteurs d'étude des capacités de clairvoyance au-delà du sensé. Juan Ramón Jiménez, doué d'une sensibilité exceptionnelle, a déploré ici une forme de destruction écologique, certes ; mais la première manifestation contre ce genre de nuisances a eu lieu, comme on l'a déjà vu, en 1888.

4 Concha Espina, *El metal de los muertos*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, Servicio de

montagnes, puisque les événements sanglants de 1888 sont rappelés par un personnage qui rafraîchit, à l'attention du lecteur, le souvenir du massacre commis par l'armée sur les travailleurs qui protestaient contre la dégradation de leurs conditions de vie à cause des mines :

Mineros y aldeanos se unieron en la plaza mayor de Dite, protestando contra los perjuicios de « los humos » en manifestación numerosas y pacífica después de muchas reclamaciones, que tenían a la Compañía cansada, y deseosa de hacer un escarmiento. Las autoridades, aliadas naturalmente con los patronos, habían traído desde Sevilla fuerzas del Ejército, como van a traerlas ahora, y sin más preámbulos ni incidentes una compañía en masa hizo fuego sobre los grupos... El parte oficial de aquel atentado declaró treinta muertos y algunas docenas de heridos : el testimonio público elevó la cifra a quinientas bajas, y de ellas se asegura que más de cien cadáveres se calcinaron entre los escombros de mineral...¹

La destruction environnementale est dépeinte avec le champ sémantique devenu habituel pour les mines, faisant penser à un paysage dantesque : « tierra violada »² ; « una caverna monstruosa : es el hueco del monte vaciado por la explotación »³ ; ou « vibra cada rumor como una gota de sonoridad en la hondura del silencio ; el aire se calienta con vaho de rescoldos, igual que si un incendio enorme esperase escondido al fin de la bárbara ruta »⁴. Un portrait de l'ensemble de l'exploitation minière renvoie directement à une descente aux enfers (ce qui n'a rien d'étonnant, puisque l'influence de *Los vencidos* de Ciges Aparicio est visible tout au long du roman) : « El vasto círculo de labores apresa el llano : es uno de los “cercos” infernales de la gran industria nordetana. Las cortas a cielo abierto, los trenes, los derrumbos, las máquinas excavadoras, el tráfico intensísimo de la explotación, producen un rugido sordo y febril como si toda la mina retemblase con una sola vibración de nervios »⁵. Les travailleurs qui passent leurs journées dans un tel endroit ne peuvent évoquer que les damnés, « unos mineros, calientes del fuego subterráneo, dolorosos y moribundos »⁶ ; sauf que ces damnés ne le sont pas en raison de leurs actes, puisqu'ils sont innocents ; mais leur misère est le coût qu'il faut payer en vies humaines afin de pouvoir « acuñar medallas frías como el hielo, del pálido color de la envidia, con el orgulloso perfil de reyes y emperadores »⁷. Ce n'est pas un hasard si l'auteur fait référence ici à la « pâle couleur de la jalousie », un vieux cliché pour désigner le jaune doré de l'argent depuis la littérature classique espagnole – le jaune étant aussi la couleur traditionnellement attribuée à la maladie. En effet, Espina ressasse lourdement une critique d'origine chrétienne de ce qui, selon elle, est à la base de l'horreur industrielle : le vieux péché capital de la jalousie. Ce péché est doublé d'un autre crime,

Publicaciones/Universidad de Huelva, Servicio de Publicaciones, 2009, p. 153.

1 *Ibidem*, p. 307.

2 *Ibidem*, p. 85.

3 *Ibidem*, p. 87.

4 *Ibidem*, p. 89.

5 *Ibidem*, p. 278.

6 *Ibidem*, p. 159.

7 *Ibidem*, p. 160.

l'exploitation coloniale du sud espagnol par les capitalistes britanniques, qui se sentent humiliés lorsque les mineurs commencent la grève : aux yeux de ces étrangers, « el vecindario populoso de Nerva les parece una tribu de aduar, una prole estoica y dura que canta y ríe muriéndose de hambre »¹. L'explication finale des maux subis par la région est simplifiée dans ces termes : « Era aquel pueblo el alma de las minas, el resultado vivo y doliente de la enorme explotación, con sus catacumbas pavorosas, sus talleres inmensos, Dite² en escombros, las montañas hendidas, los ríos envenenados, el aire corrupto, espantable la siena de los horizontes : todo el mal de la vida remansado en miles de criaturas inocentes, para servir a la ambición forastera »³.

Le roman suggère néanmoins une possible alternative à ce désastre. Lors d'une assemblée des mineurs, un porte-parole s'adresse à la foule (avec un ton d'apôtre laïque, comme il est fréquent dans ce genre de littérature) dans une harangue où se mêlent christianisme, bolchévisme et féminisme⁴ pour prôner une « deuxième Rédemption », mais sans jamais expliciter ce qui devra se passer avec le travail des mines. Il faut donc en déduire que l'empire de « Justice et Amour » exalté par l'orateur devrait suffire pour changer radicalement la nature de ces exploitations. Contrairement à ce qu'avait proposé Ciges Aparicio dans *Los vencidos*, plus cohérent dans sa radicalité, Espina ne semble pas imaginer en quoi le travail dans la mine deviendrait moins épouvantable, ou la société industrielle moins exigeante, une fois établi le règne de l'amour catholique.

Un capitalisme de casino

Hombres inmóviles
decorando jardines junto al mar,
y flores paseantes,
árboles de negocios
y plantas comerciales
recorriendo el asfalto
en confusa rutina;
tropel que perseguía
a un árbol grande en fuga,
acusado de no sé qué delito
contra la propiedad.

Manuel Altolaguirre, « Hombres inmóviles »,
*Las islas invitadas y otros poemas*⁵

Les mines constituent l'aspect le plus visible du capitalisme industriel lors de son instauration dans la péninsule Ibérique – sa face la plus virulente, pour ainsi dire. Dans *El intruso*, le narrateur

1 *Ibidem*, p. 390.

2 Ville intérieure de l'enfer de Dante.

3 *Ibidem*, p. 245.

4 Rappelons que le livre fut publié en 1920. Concha Espina candidate au prix Nobel à plusieurs occasions grâce à des romans comme celui-ci, a donné sa caution 16 ans plus tard au putsch franquiste.

5 Manuel Altolaguirre, *Poesías completas*, éd. Margarita Smerdou et Milagros Arizmendi, Madrid, Cátedra, 2006, p. 100.

compare les différents niveaux de civilisation créés par le capitalisme, avec d'un côté l'Ensanche des grands investisseurs et des spéculateurs de la Bourse, et de l'autre « las famosas Siete Calles, núcleo de la antigua villa, las iglesias viejas, el comercio rancio y las fortunas modestas y morigeradas de los tiempos primitivos »¹. Jadis un symbole du commerce, ces *Siete calles* sont devenues le dernier refuge d'une conception arriérée de ce que l'économie doit être : mesurée, sans trop d'ambition, à une petite échelle. Si la réprobation moraliste de la cupidité et des dégâts de tout genre provoqués par l'argent est très ancienne, à la fin du XIX^e siècle émerge un autre type de critique parallèlement à la montée du capitalisme financier. Il y a un certain écho de la sévérité de Quevedo dans cette critique, une sorte de réquisitoire éternel contre le pouvoir de corruption et d'avilissement de l'argent sur les humains au détriment de toutes les contraintes de la morale traditionnelle (« que da y quita el decoro / y quebranta cualquier fuero »²) ; mais il y a aussi quelque chose de nouveau. Certes, l'argent en tant que facteur d'avilissement et de corruption a une importance centrale dans des ouvrages tels que *Madame Bovary* (1856) de Gustave Flaubert ou, pour l'Espagne, *La de Bringas* (1884) de Pérez Galdós mais, dans les deux cas, il s'agit d'un thème éternel. Ni l'un ni l'autre portent sur la nouvelle circulation de l'argent suite à l'expansion de la finance. Jacinto de Salas y Quiroga avait publié en 1848 son roman *El dios del siglo*, dont le titre est expliqué par un personnage : « el dios del siglo es el dinero »³, un dieu qui, au dire du narrateur, intronise une « aristocracia de nuevo cuño, más insolente que la antigua y menos respetable que ella »⁴ – celle des banquiers. Mais, dans le roman de Salas y Quiroga, on n'arrive jamais à comprendre en quoi l'argent et la cupidité auraient acquis au XIX^e siècle une importance qu'ils n'avaient pas avant.

Contrairement à ces œuvres, deux romans de la dernière décennie du XIX^e portent exclusivement sur ce sujet dès leurs titres : *La febre d'or* (1890-1892) de Narcís Oller et *Arroz y tartana* (1894) de Blasco Ibáñez. Si le premier ne demande aucune justification, le deuxième est une expression valencienne – expliquée dans la narration – pour évoquer la pauvreté de ces familles qui ne peuvent se permettre que la nourriture et le transport les plus élémentaires. Tous les deux racontent l'ascension d'une famille grâce à la spéculation financière, et sa chute ultérieure après s'être laissé traîner par les vices matériels et par la manie de dépenser au-delà du raisonnable, dans une dégradation morale inversement proportionnelle à son enrichissement ; et tous les deux introduisent aussi des contre-poids moralistes que nous devons analyser plus en détail.

Gumersindo de Azcárate avait déjà dénoncé l'immoralité de la Bourse dans l'un des textes classiques du krausisme, sa *Minuta de un testamento* (1876), dont le héros déclare qu'il désire

1 Blasco Ibáñez, *op. cit.*, p. 792.

2 Francisco de Quevedo, *Poemas escogidos*, éd. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1989, p. 230.

3 Jacinto de Salas y Quiroga, *El dios del siglo*, éd. Russell P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2012, p. 311.

4 *Ibidem*, p. 136.

laisser ses titres en dettes publiques à sa fille, dans l'espoir qu'elle saura les gérer « según las circunstancias aconsejen, pero que en ningún caso caerá en la tentación de servirse de ellos para jugar a la Bolsa »¹. L'expression soulignée par l'auteur n'est pas innocente. Les investissements dans la Bourse sont comparés au vice du jeu, comme il est expliqué ensuite : « Adquirir y enajenar títulos de la deuda pública es una cosa lícita, y la facilidad de hacerlo condición indispensable de esta clase de valores ; pero verificar esto, vendiendo hoy y comprando mañana, para procurarse una ganancia con las oscilaciones del crédito, y hacer de esto hasta una profesión, es elevar a tal categoría el oficio de jugador, es olvidar que este juego es tan indigno de reprobación como aquellos otros que la sociedad condena y hasta la ley castiga »². Mais l'auteur de ce testament n'explique pas où est la limite à ce jeu de la spéculation, auquel il ne sait opposer qu'un moralisme de l'austerité. Comme il le dit dans un passage précédent, sa conception des affaires économiques s'appuie sur une morale de l'effort, et, en conséquence, des résultats obtenus en juste proportion à cet effort-là – quoique l'excès dans la volonté d'épargner soit, selon lui, si blâmable que son contraire, le « despilfarro y [...] la prodigalidad, que son hoy tan frecuentes »³. Pourtant, c'est avec le crédit de certains spéculateurs que beaucoup de projets de grande haleine peuvent être entamés dans une époque de vastes travaux (chemins de fer, ponts, mines). Comme on le verra par la suite, la critique de la spéculation financière est bien plus nuancée dans les romans d'Oller et de Blasco Ibáñez.

La febre d'or est en même temps le portrait d'une famille appartenant à une branche ascendante de la petite bourgeoisie catalane de la fin du siècle, mais aussi un tableau de mœurs des finances de Barcelone pendant les premières années de la Restauration alphon sine. Même si Gil (ou « Gilet »), le patriarche du clan des Foix, est le personnage principal de l'histoire, on ne peut pas parler d'un héros central, puisque l'action suit aussi l'évolution de toute sa famille et des alliés (parfois très intéressés) qui l'entourent. Exemple du parvenu qui laisse derrière lui son métier de charpentier grâce à sa ruse en Bourse, Foix démultiplie l'énergie de ceux qui sont appelés à se battre pour agrandir leur richesse et l'étendre à tous leurs proches, y compris les Balenyà, sa belle-famille. En réalité, le vrai héros du roman est cet argent immatériel. L'histoire commence avec l'arrivée à l'établissement de la Bourse de Josep Rodon, futur collaborateur de Foix. Rodon, qui ne sera qu'un personnage secondaire tout au long du roman, est paradigmatique de l'avalissement provoqué par l'argent facile : ancien républicain pendant les six années révolutionnaires de 1868-1874, il oublie vite ses idéaux de jeunesse (« la Borsa era la reina del món »⁴) pour grimper grâce aux manœuvres

1 Gumersindo de Azcárate, *Minuta de un testamento*, éd. Gonzalo Capellán de Miguel, Madrid, Fundación Sierra-Pamblley/Fundación Francisco Giner de los Ríos, 2017, p. 189.

2 *Ibidem*, p. 189-190.

3 *Ibidem*, p. 171.

4 Narcís Oller, *La febre d'or*, Valls, Cossetània, 2012, p. 38.

de Foix, qu'il abandonne lors de sa chute finale. La manie d'investir se diffuse partout, à la manière d'un fléau (selon l'image qui donne le titre au roman), et presque personne n'en est épargné : dans le bâtiment de la Bourse, Rodon « va reconèixer, sota un barret de copa, la cara pelada d'un canonge, antic conegut seu. “No hi havia dubte : la Borsa s'havia ensenyorit del món ; més poderosa que els governs, que la política, era l'única cosa que podia tornar a en Rodon la influència i la preponderància perdudes” »¹.

L'idée d'une épidémie se repète plusieurs fois au long du livre, et on voit succomber à ce fléau même des personnes qui étaient assez sobres – comme l'épouse de Foix, entraînée par l'envie « consumériste » (comme on le dirait aujourd'hui) que son mari tente de susciter en elle. Comme s'il s'agissait d'une épidémie de choléra, la spéculation bouleverse toute l'Espagne de la fin des années 1870 :

Tots els diners arreconats eixien dels amagatalls on la prudència els havia tingut presoners, i com deia l'Eladi [le fils des Balenyà], rodolaven esbojarrats de mà en mà.

Una volta més havia sonar el clarí que desvetlla la cobdícia dels humils i obre, de tant en tant, aqueixes grans croades per a la conquesta del vedell d'or, en cerca del qual tants deixen la pell. Ningú no es recordava ja del *daltabaix de les caixes*². L'any seixanta-sis s'havia esborrat fins de la memòria dels que encara n'anaven coixos. [...] Era ja innombrable la pobrissalla que en poques setmanes s'havia enriquit. Tothom citava noms obscurs que, enlairats de cop i volta a la categoria de potentats, gastaven ja molt més luxe que la noblesa, l'alta banca i el comerç antics. [...] Un corrent invisible d'or arribava fins a la bossadel jornalier. El goig resplendia en totes les cares, la gente corria esbojarrada pels carrers, i l'alè de benestar que arreu es respirava empenyia el més retingut a gastar i a canviar l'or reunit a còpia de suors i privacions per aquells trossos de paper, gravats a mitges tintes, que el crèdit escampava a carretades.³

Ce passage est éclairant à propos de la capacité que'a l'argent à attirer les plus pauvres, qui rêvent d'accéder à ce monde inaccessible. L'insistance sur le luxe qui déborde n'est pas accessoire, car elle accentue le caractère artificiel de ces changements, qui se présentent au lecteur avec un air d'in vraisemblance malsaine. Ce viol du principe de la prudence trouve sa contrepartie moraliste dans la figure de quatre personnages, dont les points de vue méritent d'être résumés. Ils partagent tous les quatre une certaine méfiance (avec des degrés divers) envers l'abondance matérielle disponible grâce aux spéculations de Foix, mais ils sont aussi les seuls à ne pas tomber dans d'autres vices typiques de la vie dissipée qui, dans *Le febre d'or*, semblent accompagner invariablement l'addiction au jeu de la Bourse. Madame Mónica, belle-mère de Foix, est la plus réfractaire à la carrière du mari de sa fille. Elle refuse simplement toute forme d'innovation (« A la gent del meu temps també ens agradava guanyar... però per guardar-ho »⁴), mais sa prudence devient décisive, puisqu'elle conserve une petite propriété qu'elle lègue à sa petite-fille, Delfineta, après sa mort

1 *Ibidem*, p. 46.

2 Il s'agit de la crise de 1866, très présente dans le roman *L'Argent* (1891) de Zola.

3 *Ibidem*, p. 85-6.

4 *Ibidem*, p. 73.

(c'est-à-dire, juste avant la catastrophe financière finale). Delfineta suit, quant à elle, une évolution différente : séduite d'abord par la vie luxueuse inaugurée par son père, elle y renonce pour atteindre la maturité morale qui l'aidera à obtenir l'amour de son oncle Francesc – ce qui sera confirmé à la fin de l'histoire. Francesc, beau-frère de Foix et troisième des individus non intoxiqués par la fièvre, est un peintre, type achevé du pur idéaliste qui reste en marge des charmes de l'argent.

Le quatrième de ces sceptiques exige une analyse plus fine. Il s'agit de Bernat, frère de Foix et associé de ce dernier dans ses affaires. C'est un homme entier qui montre, dès le départ, un intérêt progressiste envers ses manœuvres économiques, puisqu'il avait déploré, lors d'un repas de famille, « que tots els capitals preferissin les aventures de la Borsa als profits de la indústria »¹. Mais il change bientôt d'avis, le capitalisme n'étant pas, au dire de Bernat, nuisible en soi, car seul le temps – et cela dans un délai très long – peut trancher sur son caractère avantageux ou non ; et il pense que le bilan leur est plutôt favorable. Lors d'une discussion avec son frère et leur partenaire Rodon, il expose une théorie curieuse sur le progrès de l'humanité grâce à l'industrie :

la humanitat avança. Sinó que és com les criatures, que no pot créixer ni avançar sense aqueixes febrades. [...] jo era enemic de l'actual moviment de *Bolsa*, d'aquesta febrada d'or que distreu els diners de les petites indústries per córrer les aventures d'un veritable joc, arriscat com tots i no per a pocs ruïnós. He pensat molt en el que succeeix ; m'hi he fixat molt, i he acabat per comprendre que és un *fenòmeno* fatal, beneficiós, indispensable a la marxa de la societat i a la justícia eterna.²

Cette fièvre n'est donc qu'un symptôme superficiel d'un bouleversement plus profond, selon une conception de l'Histoire qui ne peut pas s'arrêter sur les petits êtres humains, et pour laquelle les grands agrégats économiques sont les pions qu'elle utilise pour atteindre des buts bien plus ambitieux que ceux des hommes individuels :

–Les societats anònimes – continuà en Bernat – són la més poderosa palanca del progrés material. [...] Meditin quantes coses han nascut d'aquests establiments, quantes comoditats en reportem, quantes empreses, sense ells impossibles, en viuen. I ¿ quan i com i de quina manera han pogut crear-se, aqueixes cases ? Aprofitant les revolucions del crèdit, aquestes febrades d'or. No ho dubtin : hi ha una llei providencial que, de tant en tant, desperta l'afany de riqueses, i vénen aquestes febrades a enterbolir el seny i el ulls de la multitud desconfiada, i a llançar fins al mateix *avarò* pel mar de l'especulació. Doncs això és necessari, perquè sols així es restitueix al comú allò que l'egoisme li roba. [...] Sols així es concentren en mans intel·ligents i útils aquests grans capitals que la indústria, el comerç i el progrés general reclamen.³

Bernat tire la conclusion qui avait échappé à l'auteur du testament romanesque de Gumersindo de Azcárate : les énormes forces que font avancer les progrès matériels ne sont souvent possibles que par la concentration d'investissements – qui ne peuvent exister à leur tour que grâce à la cupidité généralisée des fièvres de l'or. Le schéma esquissé par Bernat puise sa justification dans ce

1 *Ibidem*, p. 79.

2 *Ibidem*, p. 98.

3 *Ibidem*, p. 99.

que Hegel expliquait dans ses cours sur la philosophie de l'histoire : « en général, dans l'histoire mondiale, il sort des actions des hommes autre chose encore que ce qu'ils prennent pour but et atteignent autre chose encore que ce qu'il savent et veulent immédiatement. Ils accomplissent leur intérêt, mais quelque chose de plus se produit encore, qui est aussi dedans, intérieurement, mais que ne se trouvait pas dans leur conscience et dans leur intention »¹ ; c'est-à-dire, la « ruse de l'histoire » qui atteint ses buts au-delà des plans des hommes. C'est aussi la même idée soutenue, avec plus de simplicité, par le personnage de Sánchez Morueta (inspiré d'une manière nette de Víctor Chávarri, capitaine d'entreprise du Bilbao du tournant du siècle) dans *El intruso* de Blasco Ibáñez : « Cierta que el trabajo, que era un auxiliar indispensable, sufría crisis y miserias ; ¿ pero por eso había que renegar del progreso, legítimo hijo del capitalismo industrial ? La gran revolución moderna era obra de la religión del dinero »². Les dégâts sont inévitables, mais dans le bilan final de l'histoire, ils sont négligeables par rapport aux bienfaits apportés par le capitalisme moderne, qui est en train de modifier le visage de la terre avec ses chemins de fer et ses machines à vapeur.

La fin du roman constitue une mise à l'épreuve sévère de la théorie semi-hégélienne de Bernat. Quand la redoutable crise arrive et que les joueurs de la Bourse tombent l'un après l'autre – y compris Gil Foix –, les malheurs sont très graves pour trouver une consolation quelconque dans un avenir toujours meilleur grâce à la foi dans le progrès de l'humanité. On a beau croire à une amélioration constante malgré quelques chutes sporadiques ici et là ; les disgrâces sont vécues d'une manière individuelle et la ruine économique perturbe radicalement le vieux Foix, qui semble être tombé dans la folie (puisqu'il tente de récupérer son talent de charpentier, métier plus noble, mais moins rentable, que la spéculation). Par ailleurs, même si on repère une certaine justice poétique dans la catastrophe financière subie par des spéculateurs peu scrupuleux – en premier lieu les Balenyà, qui ont détourné des fonds de Foix –, il est frappant que le pire de tous, l'amoral Llassada, réussit à agrandir ses richesses grâce aux pertes des autres. Cet équilibre de l'histoire est trop éloignée des idéaux de justice des hommes pour être rassurant, et l'hypothèse d'une théodicée du capitalisme industriel telle que l'énonce Bernat ne soulage personne.

Une histoire équivalente est racontée dans *Arroz y tartana* de Blasco Ibáñez : l'ascension et la chute brutale d'une famille de parvenus sert de fable moralisante sur les effets corrupteurs de l'argent obtenu de manière rapide. L'irruption des spéculations financières a lieu après la débâcle de la production artisanale qui était traditionnelle dans la ville méditerranéenne de Valence. Le travail des tisserands de soie valenciens était honnête et donnait des marchandises de qualité. En plus, c'était un métier solide, puisque le tisserand vivait et mourait attaché au même atelier. Mais, comme

1 G. W. F. Hegel, *La philosophie de l'histoire*, éd. Myriam Bienenstock, Paris, Librairie général française, 2009, p. 72.

2 Vicente Blasco Ibáñez, *Novelas*, t. I, *op. cit.*, p. 831.

le dit le personnage de don Juan, espèce de William Morris *huertano*,

ahora, todo muerto por culpa del maldito Lyon, de esos gabachos que con sus máquinas endiabladas nos han arruinado... Ya no hay moreras en la huerta ; en las barracas se ha perdido la memoria de las cosechas de capullo, y ha muerto una industria... industria no ; un arte que nosotros, aunque cristianos viejos, heredamos directa y legítimamente de nuestros abuelos los moros... ¿ Y en esto consiste el progreso ? ¿ En que unos pueblos roben a los otros sus medios de vida ?... pues me *futro* en él y en los que lo defienden.

[...]

–Y no es que yo maldiga los adelantos –dijo después, como si se arrepintiese– ; sobre todo me gusta que vayan a Madrid en menos de un día, cuando en mis tiempos se necesitaban nueve de galera y hacer testamento. Pero me enfurece que lo que estaba bien, y muy en su punto, venga el señor Progreso y lo eche a perder con su afán de revolucionarlo todo. Callaría si el arte de la seda hubiera ganado algo con nuestra ruina ; pero me sublevo al ver que lo de allá, que es lo que priva, ni es arte ni nada. Industrialismo vil : estafa y nada más.¹

Avec l'industrie changeant aussi les hommes : d'abord les artisans, puis leurs clients, remplacés par des gens sans goût qui s'habillent n'importe comment, y compris les femmes, qui ont renoncé au plaisir de porter des vêtements faits pour durer. Don Juan, oncle du héros du récit, joue ici le rôle de contrepoids réfractaire aux chants des sirènes de la spéculation, comme la doña Mónica de *La febre d'or*. Dépeint comme un vieil avare, il détient une certaine dignité que le narrateur dénie aux autres personnages, avilis par l'argent gagné grâce aux manœuvres de Cuadros, un joueur professionnel auquel ils confient leur petit trésor. Comme il est prévisible, cet argent ouvre la voie de l'ostentation la plus ringarde, ainsi que la perte des barrières morales ; et cette dégradation est doublée du vernis de l'hypocrisie, puisque les personnages, en bons parvenus, doivent paraître ce qu'ils n'ont jamais été. Ainsi, Cuadros peut se permettre d'avoir des idées conservatrices en soutien du *statu quo* auquel il croit appartenir désormais : « Por fortuna, la religión de nuestros padres vive y vivirá siempre. La religión es lo único que puede contener a toda esa gente de abajo »².

Comme il arrive dans la plupart des romans de Blasco Ibáñez, la conclusion semble très pessimiste. Malgré les mirages du progrès, les hommes restent identiques à ce qu'ils étaient au Moyen-Âge, comme le laisse entendre le passage sur les Fallas (l'acte d'un personnage collectif qui ne manque jamais dans les premiers romans de l'auteur) : « La muchedumbre, legítima descendiente del pueblo que dos siglos antes presenciaba los autos de fe, aplaudía con gozosa ferocidad la caída de los monigotes en la hoguera. Cada vez que, volteando en el aire sus piernas y sus brazos chamuscados, se zambullía uno en las llamas, oíanse risas y berridos »³. Inutile d'insister sur la caractérisation animalesque du mot « berridos ». Dans l'univers naturaliste du romancier, il n'y a presque pas de place pour l'espoir, puisque les passions les plus basses l'emportent toujours sur la raison ou la mesure. Seuls des gestes marginaux échappent relativement à l'iniquité généralisée du

1 Vicente Blasco Ibáñez, *Arroz y tartana*, Madrid, Alianza, 2015, p. 183-184.

2 *Ibidem*, p. 261.

3 *Ibidem*, p. 153-154.

culte de l'argent immédiat, comme don Juan qui épargne son argent pour le léguer à Juanito afin qu'il puisse continuer ses études – geste inutile, puisque Juanito meurt à la fin du roman, suite à l'angoisse provoquée par la débâcle financière.

Le nouveau statut de l'argent ne concerne pas que les mouvements de folie spéculatrice dépeints dans les deux romans précédents, ou dans la bulle boursière de la deuxième moitié des années 1920. Il existe aussi une misère quotidienne du salariat, comme on a eu l'occasion de le voir à propos du malheureux Ignacio Iturriondo, qui se sentait dans son bureau au travail comme à l'intérieur d'une cellule. C'est un sentiment semblable, quoique avec moins d'exaltation, que l'on trouve dans certains poèmes d'Alonso Quesada (pseudonyme de Rafael Romero Quesada), du livre *El lino de los sueños* (dont la version définitive date de 1915). Dès le poème qui sert d'introduction au recueil (« La oración de todos los días »), il avoue : « Yo gano el pan de una infeliz manera / porque yo no nací para estas cosas : / hago unas sumas y unas reducciones ; / y así me consideran y me pagan »¹, et il insiste, dans la partie intitulée « Los ingleses de la colonia », sur le caractère abêtissant d'un travail monotone qui annule la créativité humaine. Malgré l'ironie suave que le poète emploie envers lui-même, il est loin d'être le seul à avoir besoin du refuge de l'illusion pour mieux supporter la grisaille du travail au bureau, et on découvre que les Anglais qui l'entourent ont tout aussi besoin que lui de ces petits espoirs qui permettent aux humains de s'évader – même si ce n'est que par la voie de l'esprit. Ainsi, dans « El domingo... »², lorsqu'il rentre un dimanche dans son bureau pour récupérer « un libro que dejamos / escondido ayer tarde », son chef le félicite en imaginant que le poète ne veut que travailler un peu plus malgré sa journée de repos : « ¡ Una ilusión de rosas !... ¡ Hasta el que menos sueña, / hasta el más aritmético, sus ilusiones tiene !... » ; et dans « Un tenedor de libros » il raconte comment un collègue a besoin de se confier à quelqu'un pour parler de la femme aimée. Les Anglais que Quesada côtoie ne sont pas moins exposés que lui à la souffrance d'un travail aliénant ; tout simplement, ils cachent mieux ces petites illusions qui les maintiennent en vie, comme « Un británico »³ qui méprise cette Espagne censée être arriérée et qui ne trouve rien de bizarre dans les deux enfants qu'il a eus avec sa femme française – deux enfants qui ont « la color morena... / que sol inglés sólo el cabello dora » (parce que leur père n'est sans doute pas un sujet de Sa Majesté Royale, mais un amant de son épouse). La différence entre le rêveur Quesada, ce poète qui suscite les remarques sarcastiques des Anglais, et ces derniers n'est qu'une question de degré : eux aussi ont besoin d'un refuge idéal, sauf qu'ils font attention à ne jamais le dire de vive voix. C'est cela qui trahit le poète quand, dans l'élan d'enthousiasme qui conclue le poème « El sábado »⁴,

1 Alonso Quesada, *Obra completa*, t. 2, éd Lázaro Santana, Gran Canaria, Gobierno de Canarias/Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986, p. 79.

2 *Ibidem*, p. 127-128.

3 *Ibidem*, p. 140.

4 *Ibidem*, p. 132-133.

il trinque avec ses collègues à la santé d'Oscar Wilde, « el primer corazón de Inglaterra » :

brindo, pues, por su[s] labios y sus ojos extraños,
y por la complicada ternura de su alma
y el ensueño sonoro de sus celestes años...

Ellos se ruborizan... Inclinan las cabezas
y tornan, silenciosos, de esta vez al trabajo...¹

Son ami Tomás Morales, tout aussi Canarien, a reconnu cette forme de révolte dans quelques vers de son poème « En *El lino de los sueños* de Alonso Quesada » : « ¡ Cuántas veces / tropezó tu mirada en rebeldía / con la mirada gris de esos ingleses / llenos de mercantil filosofía ! »². Il n'est pas trop difficile de reconnaître dans la poésie de Quesada ou de Morales un rejet du capitalisme le plus avancé que représentent les Anglais installés aux îles Canaries (comme c'était le cas aussi avec ceux des mines de Riotinto ou avec les Français des mines asturiennes, on le sait). Dans son « Canto a la ciudad comercial », Morales n'emploie pas un ton particulièrement critique ; il chante les exploits du capitalisme triomphant, mais il ne cache pas la motivation qui gît derrière ce spectacle : « Es la puesta en marcha de esta maquinaria / de ruedas audaces y ejes avizores, / que el cálculo impulsa y el oro gobierna. / ¡ Cólquida moderna / de los agiotistas y especuladores ! »³. Le progrès est accepté avec patience, et cette résignation le mène à éviter les lieux décrits dans le poème « La calle de Triana »⁴, ces lieux dominés par le capital étranger et l'activité vertigineuse des échanges commerciaux (« Donde el urbano estrépito domina / y se traduce en industrioso ardor, / donde corre sin tasa la esterlina / y es el *english spoken* de rigor »), pour aller se réfugier (dans son esprit, il ne faut pas l'oublier) dans le quartier populaire de Vegueta : « Y al alma, que es, al fin, mansa y discreta, / tanta celeridad le da quebranto... / y sueña con el barrio de Vegueta, / lleno de hispano-colonial encanto... ». C'est précisément le poème « El barrio de Vegueta »⁵ qui insiste sur cette opposition entre un esprit anglais – marchand, hyper-actif – et un autre hispanique, amant du loisir et du savoir-vivre (où l'on confirme, encore une fois, que l'univers marin a été l'avant-garde dans l'évocation d'un monde qui s'en va) :

Yo prefiero estas calles serias y luminosas,
que tienen un indígena sabor de cosa muerta,
donde el paso que giere las roídas baldosas,
el eco de otros pasos, legendarios, despierta...

Yo prefiero estas plazas, al duro sol tendidas,
que aclamaron un día los fastos insulares,
donde hay viejas iglesias de campanas dormidas,
y hay bancos de granito, y hay fuentes populares...

1 *Ibidem*, p. 133.

2 Tomás Morales, *Las Rosas de Hércules*, éd. Oswaldo Guerra Sánchez, Madrid, Cátedra, 2011, p. 217.

3 *Ibidem*, p. 245.

4 *Ibidem*, p. 248-249.

5 *Ibidem*, p. 259-263.

Ici « no llegan los rumores roncós de la urbe en celo », ce qui rend l'air plus propre et le ciel plus bleu. Dans ce quartier, la vie paraît plus vivante, justement parce que moins frénétique. Mais il s'agit d'un monde qui rétrécit (« Todo un ensueño vago de ternura y conseja / contigo dulce muere ») sous la pression de la ville industrielle, et le flâneur ne pourra plus y trouver ses charmes : « Pronto será un recuerdo tu gracia peregrina : / demolerán las horas tan singular semblante... / ¡ Hoy mismo eres hallazgo : al doblar de una esquina, / feliz e inusitada sorpresa del viandante ! ». Cette heure finale à laquelle le poète croit assister octroie une majesté indéniable à un quartier par ailleurs paisible. C'est la dignité des vaincus qui meurent sans un cri :

Mas, a pesar de todo, ¡ oh mi Vegueta !, tienes
tu peculiar ambiente de gracia provinciana,
opuesta al desarrollo novador y a los bienes
que trajo el incremento material de Triana.

Ella se extiende y triunfa ; tú meditas conforme,
y en un fulgor de Estirpe se enciende tu aureola
cuando serena muestras, frente al piélagó enorme,
tu sello, transmarino, de ciudad española...

D'habitude plus éloigné que Blasco Ibáñez ou que ces poètes canariens de toute velléité de critique sociale dans son œuvre, Ramón Gómez de la Serna a publié pourtant à la veille de la Grande dépression, sa farce sur *El caballero del hongo gris* (1928), parodie de l'homme sans scrupules consacré par le capitalisme de casino, décrit comme cela par le narrateur : « Del caballero del hongo gris se hablaba como de un estafador, viajero digno de los tiempos que corren »¹. Leonardo, l'anti-héros du roman, est un cynique achevé qui n'hésite pas à se servir de n'importe quelle ressource afin de s'enrichir : « Especular para tener bienestar. No hay más realidad que el bienestar »². Il s'agit de faire semblant d'effectuer un vrai travail pour attirer l'argent des autres : « Es la época de la papelería [...]. Hay que encargar carpetas, miles de sobres, papel impreso en relieve, y un buen modelo de acciones, en la imprenta que las tire con mayor limpieza »³ ; peu importe que derrière ce décor il n'y ait aucune activité commerciale réelle, pourvu qu'il fasse son effet. L'argent est dans cet univers une espèce d'être autonome qui se reproduit lui-même, avec le seul but de s'aggrandir malgré les dégâts qu'il cause à l'intelligence de ceux qui le cherchent coûte que coûte :

El dinero tenía diálogos entretenedores y versallescós en su ignorancia de todo, en su entontecimiento y embrutecimiento natural, por ser producto de la usura y de la ignominia.

Los anzuelos de los recibos y de los duplicados y de todos los comprobantes inutilizados, estaban ya llenos de papeles, que daban vida al negocio.

El consorcio era como una vicaría del dinero. Llegaba en busca de boda con otros dineros,

1 Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, t. XII, éd. Ioana Zlotescu, Barcelone, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2000, p. 159.

2 *Ibidem*, p. 108.

3 *Ibidem*, p. 77.

queriendo emparentar con no sabía quién, con un deseo de misterio que es lo que pierde a sus poseedores, deseo que está más en el propio dinero que en quienes lo manejan.¹

La référence au prêt usurier ne doit pas être mal comprise ; l'argent dont il est question dans ce roman n'est pas le même échange de monnaies que la plupart de l'humanité a connu depuis des siècles, mais quelque chose de très nouveau. C'est pourquoi Leonardo est obligé de le réinvestir sans cesse, ressentant « la inquietud del dinero queriendo buscar otros caminos y variar de encierro con esa neurastenia gravísima del dinero moderno »². L'hyper-mobilité de l'argent est aussi celle des hommes, qui vivent désormais dans un monde inconstant, et dans lequel le succès se mesure par la simple capacité de prolonger l'accès à un certain niveau de gaspillage. À un moment donné, « Leonardo sacó un cheque del bolsillo, y comenzó a jugar con él. El papelito parecía desvirtuarse, impaciente por el deseo que tenía en ser automóvil y mujer »³. Tout peut être donc acheté : et les automobiles et les femmes, tous les deux réduits à des symboles d'ostentation de la richesse. Mais cette consommation de marchandises n'est évidemment pas à la portée de tous, comme le montre le même chèque en tombant de la table, « no sin dulce balido, anunciando un nuevo dominador del mundo »⁴.

Encore une fois, cet argent qui exige d'être dépensé de la manière la plus visible exerce son pouvoir de corruption sur ces individus qui devraient avoir intérêt à abolir ou du moins à atténuer son empire. Leonardo expose ce principe dans un dialogue remarquable :

–[...]. No hay nada que me dé tanta confianza como unos guantes nuevos cosidos a mano y con pespunte largo.

–Tan trivial se ha vuelto la vida que ese es su objeto ; ¿ para qué engañarnos ? Quien pase más días en el disfrute de los optimistas guantes amarillos es el que ha hecho su suerte.

–Lo malo es que esto no es para muchos.

–Esa es la quiebra de este estado de cosas... Por eso, si evitamos de cualquier modo que los muchos avancen y protesten estará conseguido todo.

–¿ Y quién se ocupa de eso ?

–¿ Quién se ocupa de eso ? Automáticamente está resuelto en la vida moderna. Siempre hay hombres valientes o inteligentes que aprovecha la burguesía en los casos extremos.

–Eres un optimista.

–Nosotros, a repartirnos el mundo y a atravesarlo en todas direcciones aprovechando el tiempo... Quien corra más y por distintos caminos, más se sorbe las franjas del mundo.⁵

Ces « hommes courageux et intelligents » qui pourraient éventuellement changer l'ordre actuel des choses se laissant séduire par l'abondance marchande, il s'agit pour la bourgeoisie de retarder toute possibilité de transformation sociale. Ce que faisaient avant la bière et la Bible (elles avaient « atontado y calmado a la humanidad »⁶) est la tâche aujourd'hui du fétichisme de la marchandise

1 *Ibidem*, p. 80.

2 *Ibidem*, p. 89.

3 *Ibidem*, p. 128.

4 *Ibidem*.

5 *Ibidem*, p. 105.

6 *Ibidem*, p. 121.

(même si, bien entendu, Gómez de la Serna n'emploie pas le concept de Marx) : les appareils Kodak, les lampes d'avant-garde et le foie-gras servent à endormir les consciences. Et l'ensemble de ce bâtiment de spéculation devenue folle est tenu par le désir, avoué ou non, qu'expérimentent les foules, de pouvoir y accéder à leur tour : « El equilibrio moderno es de lo más fantástico que pueda imaginarse... Te diría que se sostiene a las multitudes que van a pie con el espectáculo de la velocidad y el cierto temor de que sean atropelladas »¹. L'abjection s'étend bien au-delà des agissements précis de Leonardo, espèce de Midas perversi qui arrive à corrompre ici tout ce qu'il touche, comme il le reconnaît lui-même : « ¿ No has notado que todos esperan de mí algo, una ayuda, una propuesta, algún asunto en que embarcarse ? Observa en el círculo o en el bar cómo quieren depositar su confianza en cualquier cosa que yo haga... »².

La conclusion du roman est transparente : Leonardo meurt dans un duel contre un autre homme comme lui, un « chevalier au chapeau melon gris ». Il respecte ainsi la loi du capitalisme brutal, dévorer ou être dévoré, qu'il avait énoncé dans l'une de ces péroraisons théoriques : « Las piedades por la vida son los más estúpidos sentimentalismos que pueden darse »³

Hérauts de la modernisation : du train de Bécquer à l'automobile de Fernández Flórez

–La velocidad lo es todo... Ofrecer velocidad es alcanzar un éxito entre las gentes del mundo moderno... Velocidad para poder triunfar, velocidad para arruinarse, velocidad para vender, velocidad para no pensar en nada. Así creo que la velocidad es la que cohesiona el mundo...

Ramón Gómez de la Serna, *El caballero del hongo gris*, 1928⁴

S'il y a bien un signe définissant la modernité technique, c'est la vitesse, cette « ansia de velocidad que distingue a la vida moderna »⁵, comme le dit le wagon du train qui raconte sa vie dans les *Memorias de un vagón de ferrocarril* (1925), le roman le plus connu d'Eduardo Zamacois. Ce n'est pas par hasard qu'on cite ici la figure du train, puisque le symbole de cette accélération grandissante est bien entendu ce moyen de transport qu'un réactionnaire du roman *Gloria* de Galdós avait défini en tant que « fórmula abreviada de la civilización »⁶, et le narrateur de *Sotileza* comme « emblema del espíritu revolucionario y transformador de las modernas sociedades »⁷. La locomotive et les chemins de fer, « heraldos del progreso »⁸ au dire de José del Río Sáinz, sont, dès leur irruption, l'archétype de la nouvelle société industrielle qui émerge au XIX^e siècle, et aucune

1 *Ibidem*, p. 122.

2 *Ibidem*, p. 123.

3 *Ibidem*.

4 *Ibidem*, p. 161.

5 Eduardo Zamacois, *Obras selectas*, éd. Federico Carlos Sainz de Robles, Barcelone, AHR, 1971, p. 715.

6 Benito Pérez Galdós, *Gloria*, *op. cit.*, p. 175.

7 José María Pereda, *Sotileza*, *op. cit.*, p. 148.

8 José del Río Sáinz, *op. cit.*, p. 210.

autre invention technique, comme le télégraphe, l'automobile, le téléphone ou le cinéma, n'atteindra son succès pour représenter les temps modernes. En effet, sont constantes les références à sa présence physique dans les paysages ruraux de l'Espagne ou à sa puissance pour raccourcir les distances et rendre ainsi le monde plus petit. On a déjà vu la description proprement monstrueuse du démarrage d'un train dans le récit de voyage de Bécquer au monastère de Veruela. Cette caractérisation du train est bientôt devenu un cliché, dont *Clarín* se moquait dans un texte de jeunesse, « De Oviedo a Gijón » (16 août 1868, c'est-à-dire, quatre ans après l'édition originale du texte de Bécquer) : « La máquina silvó [sic] (y no crean VV. que no sé llamarla monstruo jadeante, etc. etc. porque sé yo más símiles y metáforas respecto a la locomotora... pero me parece que ahora, ni nunca, no vienen bien) »¹.

Mais les lieux communs ont la vie longue, et le sarcasme de *Clarín* n'empêchera pas que les mêmes motifs entourent la figure de la locomotive jusqu'au XX^e siècle. Ciges Aparicio décrit ainsi dans *Del hospital* (1906) un voyage en train : « Realza la obsesionante majestad del momento la gloria de los tiempos modernos que entre alaridos enérgicos y nubes de humo y herrados tumultos se acerca en veloz carrera inspirando ideas de vida briosa y campeadora... Cuando el tren pasa y la calma se restituye, oigo un canto de juventud y amor que tembloroso se eleva desde la orilla del río »². La gloire promise par la marche du train a un aspect effrayant, puisque – comme l'a signalé Cecilio Alonso dans son édition de l'œuvre – le champ sémantique employé dans toutes les descriptions du train est similaire à celui-ci. Ce genre de portrait tératologique du train devient plus rare dans les années ultérieures, et son utilisation relève plutôt de la parodie, comme dans la nouvelle « La isla del triple amor »³ du livre *Adán y Eva* de Neville, où trois naufragés arrivés dans une île déserte n'osent pas s'aventurer au-delà d'une certaine limite par peur du « dragon » qu'ils entendent, alors qu'il ne s'agit que d'un train qui passe de temps en temps par un tunnel. Fernando Villalón a consacré tout un poème au titre transparent, « El monstruo de las praderas », à l'intromission d'un train dans la paix bucolique d'une plaine au crépuscule. Le moment de la rêverie consacré par la poésie lyrique du modernisme est bouleversé par la locomotive qui fait peur aux bêtes et suscite une réflexion ironique chez le poète : « ¿ Adónde vas, monstruo negro ? ¿ Funámbulo de dos cuerdas ! / ¿ Qué llevas en las entrañas ? ¿ Por qué corres ? ¿ Quién te espera ? / Al otro lado del mundo, ¿ hay algo ? ¿ Adónde llevas / ese ejército de locos que te corre por las venas ? »⁴. Le poète n'arrive pas à comprendre cette hâte de l'« armée de fous » qui voyage

1 Lepoldo Alas, *Clarín, Obras completas*, t. XI, Oviedo, Ediciones Nobel, 2006, p. 184.

2 Manuel Ciges Aparicio, *El libro de la vida doliente. Del hospital*, éd. Cecilio Alonso, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1985, p. 42.

3 Edgar Neville, *Cuentos completos y relatos rescatados (1923-1966)*, op. cit., p. 123-126.

4 Fernando Villalón, *Poesías completas*, op. cit., p. 313. Villalón utilise une image semblable dans les vers 440-465 de son poème gongorin « La Toriada », sauf que l'accent est plus épique que critique (*Ibidem*, p. 206-207).

dans le train, car il est trop bien installé dans son coin du paysage (« y yo solo con mi alma estoy tendido en la yerba / hablando con mis hermanos : la flor, el ave, la piedra »)¹.

La laideur traditionnellement associée au train se mêle parfois d'un sentiment d'attraction. Andrés González-Blanco s'est servi de cette ambivalence comme matière poétiques dans quelques-uns de ses *Poemas de provincia* (1910), comme celui qui porte le numéro LXXVIII (daté en avril 1907). La gare est dans la première partie du poème un symbole de la destruction de la beauté:

[...] como todas las estaciones,
estación provincial, tienes traza prosaica ;
igual que todas esas modernas construcciones
de nuestra arquitectura metalúrgica y laica.

Y hay en ese fastuoso y enorme decorado
de tu retembladora y vasta marquesina
algo de aquel horror magnífico y sagrado
de un buitres estrangula[n]do a una golondrina.

Y suena ese silbido de tus locomotras,
que turban el silencio de la tarde serena
–voces de civilización dominadoras–
como el bramar de un tigre que aplasta una colmena.

Eres la voz de nuestras potencias industriales
que al fin se han sobrepuesto a la Naturaleza ;
y que, matando todas las gracias naturales,
casi han estado a punto de matar la Belleza...

Estación : eres como un sarcasmo humorístico
con tu extraña apariencia fabril y siderúrgica,
como un rostro de hermosa, antes radiante y místico,
que desfiguró una operación quirúrgica.²

Il n'y pas besoin d'insister sur les multiples références à la médiocrité esthétique d'un produit standardisé (ou sur l'utilisation de termes a priori si peu lyriques que « quirúrgica » y « siderúrgica »). Mais un tournant profond dans les strophes suivantes nous découvre le vrai sens des vers : il existe une autre beauté dans ces gares, plus adéquate à l'état d'esprit de mélancolie et d'insatisfaction permanente du poète : « Estación vulgar, como todas las estaciones : / tú fuiste mi primera lección de poesía », une poésie de wagons vieillies, de chemins de fer abandonnés, de rails rouillés. La conclusion du poème n'est donc que relativement surprenante : « Toda la poesía vaga por tus andenes, / ; la poesía única de la vida que pasa !... »³. C'est la poésie de l'inspiration issue des rencontres hasardeuses (ou, plus souvent, des possibles rencontres, jamais réalisées) provoquées par un changement de train ; où les chemins de fer et les voyages en train évoquent un sentiment d'amour possible mais jamais réalisé : « Los raíles son dos líneas paralelas / que jamás se han de encontrar ; / son el símbolo artístico de las almas gemelas / que no se han de abrazar... »⁴. Héritière

1 *Ibidem*, p. 312.

2 Andrés González-Blanco, *Poemas de provincia*, éd. Andrés Trapiello, Grenade, Comares, 1999, p. 132.

3 *Ibidem*, p. 133.

4 *Ibidem*, p. 218.

lointaine d'un poème célèbre, « El tren expreso » de Ramón de Campoamor, la poésie de González-Blanco crée un univers de vagues frustrations, de concupiscence et d'opportunités ratées, provoquées par les vision de femmes inconnues qui n'ont jamais abouti à rien.

Plus généralement, le train représente la modernité, surtout quand elle débarque dans un paysage rural. L'image d'un train qui traverse une vallée avait inspiré précisément l'étude déjà citée de Leo Marx, *The Machine in the Garden*, qui analysait les ambiguïtés et les nuances de cette présence d'une locomotive dans un milieu à peu près naturel. Ce *topos* est tout aussi fréquent dans la littérature espagnole, mais presque toujours sans connotations de ce qu'on nommerait aujourd'hui « écologiques ». La nouvelle « ¡ Adiós, Cordera ! » (1892) de *Clarín* portait entièrement sur cette intromission de l'État central dans un pré reculé des montagnes asturiennes. Afin de faire face aux dettes que leur père doit payer au propriétaire des terres qu'ils travaillent, deux jumeaux, Pinín et Rosa de Chinta, doivent se séparer de leur vache *Cordera*, qui a joué pour eux le rôle d'une sœur. Le chemin de fer et le télégraphe, « los símbolos de aquel mundo enemigo »¹, se mettent au service des ennemis de l'extérieur : d'abord, pour emmener la vache à l'abattoir, puis pour obliger Pinín à se battre dans la guerre carliste des années 1870 (et sans doute jusqu'à sa mort, que le récit laisse deviner à la fin). Pour la famille Chinta, rien de bon ne peut arriver par le chemin de fer, qui n'est qu'un outil du pouvoir central pour saigner les paysans pauvres des provinces. L'éloignement de ceux-ci par rapport à ce qui se passe dans le monde de la politique moderne est indiqué par plusieurs signes, explicites (le narrateur nous dit que les garçons recrutés de force partent « para ir a morir en las luchas fratricidas de la patria grande, al servicio de un rey [y] de unas ideas que no conocían »²) ou implicites (notamment, la présence des mots de la langue asturienne dans les dialogues des Chinta, qui accentuent la distance qui les séparent de la norme étatique). Lorsque Rosa voit démarrer le train qui mena son frère Pinín au front de la guerre civile, elle ne peut s'empêcher de se souvenir de la première réaction de *Cordera* à l'arrivée du train au pré de Somonte ; la vache a eu très peur de la nouvelle machine, pour finir pas s'y accoutumer lentement. Mais Rosa évolue en sens inverse : la joie de la nouveauté se transforme, après le départ de *Cordera* et plus tard de son frère, pour être remplacée par la rancune envers un moyen de transport qu'ils n'ont jamais utilisé, sauf pour perdre ce qu'ils ont le plus aimé : « Allá iba [Pinín], como la otra, como la vaca abuela. Se lo llevaba el mundo. Carne de vaca para los glotonos, para los indianos ; carne de su alma, carne de cañón para las locuras del mundo, para las ambiciones ajenas »³. La conclusion est logique : « Con qué odio miraba Rosa la vía manchada de carbones apagados ; con qué ira los alambres del telégrafo. ¡ Oh ! bien hacía la *Cordera* en no acercarse. Aquello era el

1 Leopoldo Alas, *Clarín, Obras completas*, t. III, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003, p. 410.

2 *Ibidem*, p. 411.

3 *Ibidem*.

mundo, lo desconocido, que se lo llevaba todo. Y sin pensarlo, Rosa apoyó la cabeza sobre el palo clavado como un pendón en la punta del Somonte. El viento cantaba en las entrañas del pino seco su canción metálica. Ahora ya lo comprendía Rosa. Era canción de lágrimas, de abandono, de soledad, de muerte »¹.

Le symbolisme du geste de Rosa, appuyant sa tête sur le pôteau du télégraphe dans une expression finale d'amertume et de défaite, est d'une puissance éloquente : elle a enfin compris la « chanson métallique » du télégraphe (étrange oxymore qui accentue le caractère machinique du fonctionnement des fils), qui produit un bruit étranger à la musique de Somonte. Seule l'introduction de ces deux moyens techniques, le train et le télégraphe, aurait pu permettre une telle mainmise de l'État dans la vie paisible de Rosa ; d'où la qualification du pôteau du télégraphe en tant que « pendón de conquista » (dans les premières et les dernières lignes d'une nouvelle par ailleurs très brève) : la conquête intérieure du territoire par un État moderne qui renforce son contrôle grâce à la technologie. Mais il ne faut pas perdre de vue un point central de l'histoire : les maux des Chinta ne commencent pas avec le train. Rosa a beau avoir un souvenir exalté de cette enfance qu'elle a passée à côté de son frère et de *Cordera* ; si son père a dû vendre la vache, c'est parce qu'ils devaient payer un tribut trop lourd pour pouvoir travailler leurs terres. Somonte n'est pas un Eden jusqu'au débarquement du chemin de fer, mais une campagne traversée – comme toutes les campagnes de l'Europe – par les conflits liés à la propriété du sol et à l'exploitation des hommes.

Ramón J. Sender a souligné le rapport entre le train et l'expansion du capitalisme dans son roman *Imán*. Le héros, Viance, assiste au spectacle de la civilisation industrielle apportée par les Espagnols au Maroc, afin d'exploiter les mines du Riff (et qui ont coûté le lourd prix en sang qu'on connaît). La vision des mines suscite chez Viance une réflexion sarcastique :

Preside el paisaje la cresta de San Juan de las Minas. San Juan el Bautista debe ser. Ahí está el anacoreta de los millones, el místico de la industria pregonando la virtud la abstinencia, el ayuno y bautizando al indígena con el polvo rojizo del mineral. Bautismo de esclavitud, de vasallaje. Prostitución del trabajo impuesto y mal pagado. [...]

Civilización de Occidente, trenes mineros, sociología de piedad cristiana y, detrás, el ejército, la vida joven y poderosa con tres palabras vacilantes en los labios : patria, heroísmo, sacrificio. Todavía más abajo, blancas losas calcáreas, donde la lluvia, la erosión constante, ha dibujado columnas y encasillados de arriba abajo. Una tabla de cotizaciones de Bolsa. Y al pie... al pie se han refugiado algunos para morir. En este sector, la gran losa calcárea es un área feroz y primitiva.²

Le train ne fait ici que multiplier la brutalité de l'exploitation tant des individus que de l'environnement. L'hypocrisie du discours en faveur de la civilisation ne cachant guère le caractère ténébreux de la domination espagnole sur le Maroc (le « vasallaje » auquel sont soumis les mineurs

1 *Ibidem*, p. 411-412.

2 Ramón J. Sender, *Imán*, éd. Nil Santiáñez, Barcelone, Crítica, 2006, p. 238.

locaux, qui travaillent dans une « área feroz y primitiva »), les chemins de fer servent d'avant-garde de l'occupation militaire du Riff (« trenes mineros, sociología de piedad cristiana, y, detrás, el ejército »).

Pour sa part, la généralisation de l'automobile n'est pas devenue un symbole aussi universel de la modernisation de la société que la locomotive et les chemins de fer. On aurait du mal à trouver autant de références à son irruption dans les routes et les rues espagnoles ; elle donne pourtant lieu à une critique parfois féroce et moins ambiguë que le train. Héritière en quelque sorte du vieux carrosse privé, et donc un signe avant tout du prestige social conquis par l'argent, l'automobile, au départ, relève plus du statut que de l'utilité. Blasco Ibáñez décrit cet esprit d'ostentation à propos des parvenus épinglés dans son roman *Arroz y tartana* : « Lo que atraía la atención de todos era el desfile incesante de coches [ici, au sens de « carrosse »], símbolos de felicidad y bienestar en un país donde el afán de enriquecerse no tiene más deseo que no ir a pie como los demás mortales »¹. Dans la même ligne que Blasco, Ortega remarquait dans un article publié en 1930 et intitulé « La moral del automóvil en España » que l'Espagne est l'un des pays qui achetait plus de voitures (fabriquées ailleurs, soit dit en passant), même si son réseau routier était l'un de moins développés : « Los coches españoles brillan mucho por su resplandeciente pintura, pero brillan mucho más por su ausencia de las carreteras. Aquí está la esencia de lo que el automóvil es para el español. No lo usa, como el francés o el alemán, para viajar a sus negocios ni para recorrer curiosamente las tierras, sino para darse una vuelta por los paseos urbanos y lucir el vehículo »². Quoique le philosophe limite sa critique à une vanité qu'il considère presque exclusivement espagnole (comme Blasco, il pense que les Espagnols ne veulent pas s'enrichir pour réinvestir leurs richesses, mais pour exhiber leur nouveau statut), il a repéré l'essentiel : dans l'Espagne des dernières années de la dictature de Miguel Primo de Rivera, on se sert de la voiture surtout pour frimer. Le héros du roman *El conquistador de los trópicos* (190) de Nicasio Pajares (qui porte sur une mission de colonisation de l'Amérique Centrale en tant que macadamisation totale) parodiait cette démarche dans ce qu'elle a de contradictoire entre l'exhibition de richesse et la laideur effective de ses résultats : « Son verdaderamente antipáticos estos vehículos modernos, estruendosos, malolientes, agreisvos. ¡ El pretencioso y, a pesar de todo, plebeyo automóvil ; la flatulencia y mediocre motocicleta de cuna ! ¡ Dinero fresco, petulancia ! ¡ Sí, a pesar de todo, vulgaridad, vulgaridad !... Mi dama, claro es, no ha tenido más remedio, esclava como ha de ser de la moda, que utilizar su grande y reluciente automóvil »³. Le sarcasme du narrateur ne se limite pas à critiquer l'obéissance consistant à suivre la

1 Vicente Blasco Ibáñez, *Arroz y tartana*, op. cit., p. 269.

2 José Ortega y Gasset, *Obras completas*, t. IV, Fundación Ortega y Gasset/Centro de Estudios Orteguianos, Madrid, Fundación Ortega y Gasset/Taurus, 2010-2012, p. 320.

3 Nicasio Pajares, *Novela*, éd. Juan Manuel de Prada, Madrid, Fundación SCH, 2000, p. 200. Juan Francisco Muñoz y Pabón ironisait sur ce côté « démocratisateur » de la voiture dans *La millona* (1902) : « ¡ nada más nivelador que un

mode motorisée, car la voiture est bien plus que cela : elle constitue une imposition même pour ceux qui ne veulent pas l'utiliser : « Es necesario, urgente y patrióticamente imperativo que podáis pasear así, pero sobre un pavimento de asfalto. Lo contrario es deshonrar la patria y la civilización. La civilización, ¡ pensadlo bien, pudientes !, se resume en tres cosas : asfalto, asfalto y asfalto »¹.

L'automobile est ainsi souvent représentée dans la littérature des années 1920 et 1930 en tant qu'outil d'ostentation de classe et avatar du monde moderne. Pour le héros de *Puerto de sombra* (1928) de Juan Chabás, les courses de voitures qui prolifèrent à l'époque ont un caractère annonciateur de l'avenir que l'on ne peut trouver dans d'autres exhibitions techniques : « Ni el impulso del vuelo, ni la velocidad del avión en el aire tenían aquel arranque trágico. Lo vio un instante tan sólo, en furecido de violencia ; no parecía guiado humanamente ; era el instinto de la máquina arrastrándolo todo. Los árboles se doblaron, y la niebla se desgarró en un vellón de humo perdido como un velo del automóvil, que desapareció en la curva dejando un bramido último, sonoro, alargado en raudos ecos »².

Mais l'automobile est aussi une « machine à renverser » ; et parfois tous les deux en même temps. Comme l'avait dit le héros de *El caballero del hongo gris* de Gómez de la Serna : « La velocidad ha hecho las veces de una destrucción »³. García Lorca a réuni les deux critiques dans un personnage ridicule, « el señor X » de *Doña Rosita la soltera* (apparemment conçue au milieu des années 1920), un des candidats à l'amour de l'héroïne, qui dialogue en ces termes avec l'oncle de Rosita :

EL SEÑOR X. Pues yo siempre seré de este siglo.

TÍO. El siglo que acabamos de empezar será un siglo materialista.

EL SEÑOR X. Pero de mucho más adelante que el que se fue. Mi amigo, el señor Longoria, de Madrid, acaba de comprar un automóvil de treinta kilómetros por hora ; y el Sha de Persia, que por cierto es un hombre muy agradable, ha comprado también un Panhard Levasson de veinticuatro caballos.

TÍO. Y digo yo : ¿ adónde van con tanta prisa ? Ya ve usted lo que ha pasado en la carrera París-Madrid, que ha habido que suspenderla, porque antes de llegar a Burdeos se mataron todos los corredores.

EL SEÑOR X. El conde Zboronsky, muerto en el accidente, y Marcel Renault, o Renol, que de ambas maneras suele y puede decirse, muerto también en el accidente, son mártires de la ciencia que serán puestos en los altares el día en que venga la religión de lo positivo. A Renol lo conocí bastante. ¡ Pobre Marcelo !

TÍO. No me convencerá usted. (*Pausa.*)

EL SEÑOR X. (*Con el pie puesto en la silla y jugando con el bastón.*) Superlativamente ; aunque un catedrático de Economía Política no puede discutir con un cultivador de rosas. Pero hoy día, créame usted, no privan los quietismos ni las ideas « oscurantistas ». Hoy día se abren

coche ! », *Las mejores novelas contemporáneas*, t. II, éd. Joaquín de Entrambasaguas et María del Pilar Palomo, Barcelone, Planeta, 1974, p. 1051-1052.

1 Nicasio Pajares, *Novela, op. cit.*, p. 83.

2 Juan Chabás, *Puerto de sombra. Agor sin fin. Fábula de ayer y de hoy*, éd. Javier Pérez Bazo, Madrid, Espasa, 1998, p. 146-147.

3 Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, t. XII, *op. cit.*, p. 160.

camino un Juan Bautista Sai o Sé, que de ambas maneras suele y puede decirse, o un conde León Tolstúa, vulgo Tolstoi, tan galán en la forma como profundo en el concepto. Yo me siento en la polis viviente ; no soy partidario de la natura naturata.

Tío. Cada uno vive como puede o como sabe en esta vida diaria.

EL SEÑOR X. Está entendido, la Tierra es un planeta mediocre, pero hay que ayudar a la civilización.¹

Le pédantisme d'un individu tellement fat qu'il prononce « Tolstoi » à la française (pour Tolstoï) ne fait que mettre en valeur la barbarie de son acceptation militante des dégâts provoqués par la voiture, espèce de monstre qui se nourrit d'humains, pour lesquels il ne restera que l'espoir de devenir un jour les martyrs dans l'hagiographie du progrès.

La mortalité déclenchée par la voiture est un motif récurrent dans d'autres œuvres écrites pendant l'essor du véhicule. Alberto Durán, héros de la *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* (1925) de Francisco Ayala, croise avec son ami Miguel un groupe de personnes qui tentent d'aider un homme renversé par une voiture, dans une scène qui mérite d'être citée *in extenso* :

Se hicieron paso trabajosamente y, cuando llegaron al coche, pudieron observar que las ruedas estaban manchadas de salpicaduras de sangre, de la misma sangre que en el suelo se hallaba coagulada ya. Los espectadores gritaban y comentaban el suceso con indignación : « ¡ Quemar el auto !... ¡ Quemarlo ! », se oía.

–Vamos, Alberto. La mucha gente me sofoca.

–Vamos.

Anduvieron un trecho en silencio, contristados.

–También el dios de la civilización y del progreso pide sus víctimas –reflexionó Alberto.

–¡ Qué civilización ! El automóvil parecía ser de señoritos elegantes que se divierten en la Castellana. ¿ Se le puede llamar a eso civilización ?

–A los señoritos, no ; pero sí al automóvil.

–¡ Civilización ! ¡ Ciencia ! Ella nos tragará a todos ; ¡ mejor ! No vale la pena de vivir. ¿ No lo cree usted así ?

–No, mi amigo, no lo puedo creer así.²

La réflexion que se fait Alberto est très dense. Il qualifie d'abord la civilisation moderne de « dieu », ce qui contredit le discours laïcisant et rationnaliste des partisans du progrès. Il s'agit en plus d'un dieu sanglant, un peu comme le sempiternel « Moloch », que Jünger évoquerait dans *Le Travailleur*, paru un peu plus tard ; un dieu qui a *démocratisé* le pouvoir sur la vie et la mort des piétons, qui peuvent devenir des victimes mortelles par manque d'attention ou à cause de l'imprudence du chauffeur. L'accident de la fiction d'Ayala suscite deux réactions opposées : d'un côté, l'excitation des spectateurs, qui commencent à s'agiter dans un mouvement qui risque de devenir une émeute ; de l'autre, l'espèce de théodicée du progrès énoncée par Durán, qui justifie le renversement (et peut-être la mort) d'un piéton selon un objectif supérieur. Pour ce faire, il sépare l'automobile, qui serait exclue de toute critique, de ces usagers (les « señoritos », paradigme du

1 Federico García Lorca, *Obras completas*, t. II, éd. Miguel García-Posada, Barcelone, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1996, p. 545-546.

2 Francisco Ayala, *Obras completas*, t. I, éd. Carolyn Richmond, Barcelone, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2012, p. 190-191.

chauffeur irresponsable). Malheureusement, la discussion entre les deux amis change de sujet tout de suite, mais elle aura déjà esquissé un thème central de la critique de la technologie qui ne cessera de s'approfondir au long du XX^e siècle : est-il possible de détacher entièrement le potentiel d'un objet technique des conséquences morales qu'on peut faire de son usage ? Il semble que la réponse est clairement un « oui » pour Alberto, même s'il n'arrive pas à trancher. Les chauffeurs de l'avenir seront-ils plus vertueux que les *señoritos* d'aujourd'hui ? Et, si c'est le cas, Alberto n'explique pas sur quoi il s'appuie pour justifier cette croyance.

En effet, « la vida moderna está llena de atropellamientos. Eso no tiene importancia »¹, dit le narrateur de *Policéfalo y señora* (1932) de Ramón Gómez de la Serna. Ici, ce n'est qu'une parodie, puisque c'est grâce à ce renversement que Perfecto, le héros du roman, rencontre une fille qu'il tentera de séduire. Mais d'autres critiques ont souligné la brutalité instaurée par la voiture au moteur à explosion d'une manière plus sévère. C'est surtout dans le farcesque *El hombre que compró un automóvil* (1932) de Wenceslao Fernández Flórez que la critique des aspects les plus sanglants de l'automobile (ainsi que des non-sanglants) atteint son sommet, malgré la désinvolture du style. On y suit les mésaventures d'un homme, José Díaz, qui achète une automobile (obligé par les circonstances) seulement pour découvrir qu'il est enchaîné dorénavant aux contraintes imposées par ce nouveau moyen de transport. La brutalité introduite par la voiture n'est pas épargnée par la satire de l'auteur, qui souligne la facilité avec laquelle on peut se faire renverser dans une ville moderne – ce qui ferait partie des risques normaux de la vie d'aujourd'hui. Le véhicule se présente dans ce roman comme une force de la Nature dès les premières lignes : « La plaza era amplísima, y los automóviles pasaban como las aguas de un torrente, estrepitosos, veloces, saltando en los baches, sucediéndose en oleadas, elevando al cielo el mismo humo blanquecino que escupe el mar cuando se estrella contra los cantiles »². Le héros est coincé dans un îlot au milieu de la rue, et il ne peut en sortir à cause du trafic routier, dont l'omniprésence est acceptée avec indifférence par lui et par un autre piéton qu'il rencontre dans son malheur. Mais on saura plus tard que le déferlement de l'automobile privée n'a rien d'un fait naturel ; des « Américains » (du Nord, bien sûr) ont créé toute une industrie de la publicité pour convaincre les citoyens de devenir propriétaires d'un véhicule privé. Ils ont établi même un réseau (proprement totalitaire) pour être renseignés sur la moindre expression du désir d'acquérir une automobile. « Camareros, guardías, criados, ociosos qu se mezclan entre los grupos... En el *hall* de los hoteles, en el *foyer* de los teatros, en todos los sitios donde se reúne cierta clase de público, hemos instalado micrófonos... »³ afin de se jeter tout de suite

1 Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, t. XII, *op. cit.*, p. 512.

2 *Ibidem*, p. 555.

3 *Ibidem*, p. 570.

sur un possible client : « La competencia es dura, y el mercado está próximo a la saturación »¹. Cette saturation des voitures entraîne une destruction de la ville, devenue dans une grande mesure une énorme banlieue permettant de garer tous ces véhicules. Le manque d'enthousiasme du héros pour en acheter une est considéré comme une anomalie par les personnages qui l'entourent, et seule une succession de contretemps (y compris une tentative de séduction manquée pour ne pas posséder une voiture) va le convaincre de le faire.

Mais l'automobile n'est pas tellement la protagoniste du roman, contrairement aux intentions affichées par l'auteur dans la préface de son œuvre. Son héros, dont on ne connaît le nom (et presque par hasard) que dans le cinquième chapitre, a toutes les qualités d'un homme sans qualités. Son insouciance devant l'horreur provoquée par l'automobile est comparable à celle de ces personnages de Kafka qui ne semblent pas être surpris par ce qui se passe autour d'eux, comme si cela faisait partie de l'état normal des choses : les accidents mortels, la dévastation de l'espace urbain ou la hiérarchisation sociale en fonction de la possession d'une voiture. L'automobile n'est qu'un pas dans une course plus longue entamée il y a bien longtemps. En effet, lors d'un pénible voyage en train, José Díaz assiste à un spectacle macabre : des voyageurs pauvres qui montent sur le toit des wagons pour ne pas payer un billet meurent massivement à chaque fois où le train passe par un tunnel – sans que cela ne détraque les autres voyageurs. Les personnages du roman paraissent avoir un rapport complètement normalisé avec la voiture et les changements qu'elle a introduits dans le monde dit civilisé, qui sont logiques selon l'évolution de la société industrielle ; raison pour laquelle on ne peut qu'être d'accord avec Garcés, un ami du héros qui a un avis cohérent sur la domination de l'automobile : « Los automóviles son... las piernas de los hombres modernos. Si no tienes un coche no eres nadie. ¿ No te da vergüenza ? [...] La Humanidad ha considerado siempre como un estigma el tener que andar, y, desde los tiempos más remotos, procura redimirse de él, ya subiéndose a un caballo, ya moviendo las palancas de un avión, ya afrontando el ridículo sobre una bicicleta. Si tú andas, eres un paria. Desde luego, te falta algo para ser un hombre de tu tiempo. Complétate con un “auto” »². Ce reproche constitue une espèce de parodie grotesque de la « honte prométhéenne » dont parlait Günther Anders : l'homme, trop faible si on le compare avec la performance technique de ses créations, est ainsi dépassé par elles. On comprend mieux la déshumanisation des individus qui peuplent le décor du roman : leur apparente dureté devant la mécanisation est peut-être la seule manière de la supporter. *El hombre que compró un automóvil* est ainsi celui qui finit par renoncer à son seul geste d'insoumission vis-à-vis d'une société qui décide pour lui de son avenir. Ne pas acheter une voiture était sa dernière forme de résistance et de

1 *Ibidem*.

2 *Ibidem*, p. 561.

distinction de la foule, à laquelle il s'adapte comme il s'adapte à la possession d'une voiture.

Cette vision critique d'une multitude aliénée par la motorisation généralisée est partagée par le poète Juan Gil-Albert, pour qui l'automobile est dans son poème « Cultura estallante » (du livre *Candente horror*, publié en 1936) le symbole le plus net d'une raison devenue folle sous le régime capitaliste : « como la razón, cuyos festines de cadáveres / hincha esta sociedad enloquecida, / un pasear de horda en automóvil »¹. La « horde » sont les barbares motorisés dans un acte si banal qu'une simple promenade, comme on l'a vu dans tous nos exemples ; et chacun des chauffeurs peut être considéré porteur d'une forme d'homme nouveau.

« ¿ Qué pondremos en el sitio vacío ? » : Nécessité d'une humanité nouvelle

[...] un estupor de dioses expectantes
su oreja aplican al silencio mismo.
¿ Habló un motor ? Sus hélices enroscan
al viento aletargado, que despierta
gruñendo entre sus aspás, y colgado
del último lucero nocherniego,
pende de plata la ballena aérea
y surca firme por el mar del cielo.
Una banda de pájaros de hierro
escoltando su paso por las nubes
trinos de acero verticales lanzan
buscando un nuevo sol, y allá en sus playas
de níquel y aluminio la ballena
herida varará por algún ángel
que su noruego arpón lanzó imprudente
celoso del poder del hombre nuevo...

Fernando Villalón, « Lubricán »²

Tous ces changements ne pouvaient cesser d'être vécus d'une manière traumatique par ces individus ou ces couches sociales qui n'en ont pas vu les avantages, ou pas tout de suite, ou dans un degré très relatif ; ou qui, au contraire, en ont subi des conséquences lourdes qui n'étaient pas prévues, ou qui étaient considérées un prix peu cher pour le progrès. On a déjà étudié le cas de la pauvre Nela dans le roman de Galdós, ou celui des habitants de Hinestrillas dans *La turbina*. Il n'est pas difficile de trouver une matière littéraire dans les réactions parfois étonnantes de ces natifs du « vieux monde » vis-à-vis de ce qui n'est pour eux qu'un bouleversement incompréhensible ou injuste. L'arrivée de la première automobile dans Paramelle, un village galicien, déclenche une double tragédie dans la nouvelle « El alambre » (1903) de Emilia Pardo Bazán. Le seul villageois qui, grâce à son métier de voyageur de commerce, connaît l'existence de ce « coche que sin caballos

1 Juan Gil-Albert, *Poesía completa*, éd. María Paz Moreno, Valence, Pre-Textos/Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2004, p. 109.

2 Fernando Villalón, *Poesías completas*, op. cit., ép. 351.

iba como alma que el diablo se lleva »¹, se moque de l'ignorance de ces voisins, auxquels il reproche de n'être jamais sortis de leur terroir. En effet, cette ignorance s'avère irresponsable. Le braconnier Jácome Fidalgo, surnommé *Mansegura*, qui ne s'intéresse pas du tout à cette nouveauté, va payer lourdement son dédain : son fils Sandiás meurt renversé par l'automobile du *señorito* Roberto Santomé pour ne pas avoir fait attention aux signes qui indiquaient l'arrivée vertigineuse de la machine. Tout se passe si soudainement que le chauffeur ne s'arrête pas (même si rien ne dit qu'il soit inconscient d'avoir percuté un innocent). La réaction de *Mansegura* est doublement anti-moderne : d'abord, parce qu'il décide de se rendre justice lui-même, à la manière de ces dettes de sang que tout État moderne s'impose comme mission d'abolir ; puis, en utilisant un des fils de fer lui servant pour le braconnage afin d'assassiner le chauffeur qui a tué son fils. À la fin de la nouvelle, le câble installé horizontalement entre deux arbres qui flanquent la route égorge Roberto Santomé. Une fois les comptes réglés, *Mansegura* part vers la frontière portugaise, sachant qu'il va être pourchassé par la justice espagnole.

L'auteur de la nouvelle est fidèle à l'esthétique du terrible qu'elle emploie dans beaucoup de ses textes les plus brefs, et il ne serait donc pas raisonnable de chercher ici un objectif moralisateur. Mais en montrant le contraste énorme entre deux mentalités aussi différentes que celles du braconnier et du chauffeur, la romancière suscite une question très intéressante : la tragédie de l'histoire (deux morts et un homme parti en cavale) est due à une double situation d'ignorance – celle du braconnier et son fils, complètement inconscients de ce qui se passe hors de leur vallée, et celle du chauffeur, qui ne semble pas comprendre non plus qu'il ne vit pas encore dans un monde fait que pour des automobiles, bien au contraire.

Il n'est peut-être pas inutile de comparer ce texte de la Pardo Bazán avec un autre de Carmen de Burgos, « La mejor film » (1918), puisque toutes les deux racontent une histoire se déroulant dans un milieu rural où l'arriération d'un villageois – sous la forme d'une ignorance flagrante des avancées de la technique – est à l'origine d'une catastrophe. En l'occurrence, il s'agit du tournage d'un film comme excuse pour tourner en dérision le caractère rétrograde des paysans qui habitent le village choisi pour tourner l'œuvre. Persuadé que l'assassinat fictif qui se joue devant les caméras est un crime réel, un berger qui assiste au tournage, un « hombre semisalvaje [qui] había tomado la realidad por la ficción »², blesse mortellement avec un couteau l'acteur principal qui jouait le rôle de l'amant passionné, afin de défendre la fille prétendument menacée. Cette nouvelle, comme celle de Pardo Bazán, appuie sa tension dramatique sur le crime final : la revanche de *Mansegura* lorsqu'il assassine le chauffeur qui vient de tuer son fils ou l'irruption inattendue d'un berger barbare. Mais si

1 Emilia Pardo Bazán, *Cuentos*, éd. Eva Acosta, Barcelone, Lumen, 2007, p. 187.

2 Carmen de Burgos *Colombine, La mujer fría y otros relatos*, éd. Eduardo Mendoza et Amparo Hurtado, Barcelone, Círculo de Lectores, 1996, p. 156.

la première est émouvante en ceci qu'elle exprime le désarroi des habitants d'un monde qui se voit bouleversé par la modernité, la deuxième fait de cette même confusion une excuse pour la farce grotesque. Ce contraste est d'autant plus surprenant que Pardo Bazán a souvent exagéré la bestialité des paysans dans ses fictions. Les positions des deux romancières constituent deux pôles opposés dans la considération de ceux qui commencent à être obsolètes. Évidemment, seule la nouvelle de Pardo Bazán peut être lue dans une certaine mesure comme une critique du monde moderne, puisqu'elle admet l'énormité des dégâts collatéraux qu'exige sa mise en place.

On voit donc que ce « nouveau monde » de la science et de la technique demande trop à ces humains qui sont appelés à l'habiter – y compris les réflexes qu'il faut acquérir pour ne pas se faire renverser par une voiture de plusieurs quintaux qui roule à plus de 60 km/h. On a cité, à propos de l'évasion hors du monde moderne, l'exemple du *Diario de un enfermo* d'Azorín, dont le héros quitte Madrid pour se réfugier – sans succès – à Tolède. Les passages déjà évoqués qui recréent l'ambiance de vacarme technicisée de la grande ville (les bruits des tramways, la foule, la mécanique omniprésente) laissent entendre que cet environnement n'est pas du tout fait pour les êtres trop sensibles ; il est nécessaire d'avoir un certain degré d'endurcissement – de *déshumanisation* – pour être capable de le supporter. Surtout dans les années 1920 et 1930, diverses œuvres se consacreront à décrire et à décrypter les changements qui atteignent l'individu nouveau qui est censé émerger au milieu de ce paysage moderne de technique, de loisirs et d'efficacité, en accompagnant cette tentative de recherche avec une exploration bien connue dans le domaine de l'expression formelle. Le titre d'un livre qu'Ernesto Giménez Caballero publie en 1928, *Eoántropo. La busca auroral del hombre nuevo*, est significatif : « éoanthropos » veut dire littéralement l'« homme auroral ». Pas par hasard, Giménez Caballero évoquait le « célèbre *Erewhon* »¹ de Butler, le roman par excellence sur le dépassement de l'humanité, à propos de cette créature des temps nouveaux.

L'émergence de cette nouvelle humanité était certes inévitable puisque les conditions d'existence ont varié. Le roman *Anticipolis* (1931) de Luis de Oteyza, dont on aura occasion de parler plus longuement dans le chapitre suivant, contient un dialogue comique à propos de cette transformation, de laquelle la voiture serait en grande partie coupable :

El *Milonguero*, tan insolente como veraz, cierta vez que se hablaba del asombroso dinamismo de los neoyorquinos había profetizado:

–Pues la próxima generación será más dinámica aún.

Fundamentando su augurio así:

–Porque la inmensa mayoría de ella está siendo engendrada al trepidar de la marcha en automóvil.²

Ce phénomène ne concerne pas que les États-Unis, et il ne pouvait être autrement dans un

1 Ernesto Giménez Caballero, *Casticismo, nacionalismo y vanguardia*, op. cit., p. 102.

2 Luis de Oteyza, *Anticipolis*, éd. Beatriz Barantes Martín, Madrid, Cátedra, 2006, p. 172.

monde toujours plus interconnecté tant par la technologie que par les échanges commerciaux. Ainsi, contre l'avis d'un personnage très conservateur de Pardo Bazán (qui pensait « que España es un país tan salvaje como el África central, que todos tenemos sangre africana, beduina, árabe o qué sé yo, y que todas esas músicas de ferrocarriles, telégrafos, fábricas, escuelas, ateneos, libertad política y periódicos son en nosotros postizas y como pegadas con goma, por lo cual están siempre despegándose, mientras lo verdaderamente nacional y genuino, la barbarie, subsiste »¹), la nouvelle littérature constate qu'une transformation a bel et bien lieu.

C'est l'idée exprimée dans le premier chant d'*Altazor* (publié d'abord à Madrid en 1931) de Vicente Huidobro, qui présente un héros pour les nouveaux temps :

Abrí los ojos en el siglo
En que moría el cristianismo.
Retorcido en su cruz agonizante
Ya va a dar su último suspiro
¿ Y mañana qué pondremos en el sitio vacío ?
Pondremos un alba o un crepúsculo
¿ Y hay que poner algo acaso ?
La corona de espinas
Chorreando sus últimas estrellas se marchita
Morirá el cristianismo que no ha resuelto ningún problema
Que sólo ha enseñado plegarias muertas.
Muere después de dos mil años de existencia
Un cañoneo enorme pone punto final a la era cristiana
El Cristo quiere morir acompañado de millones de almas
Hundirse con sus templos
Y atravesar la muerte con un cortejo inmenso
Mil aeroplanos saludan la nueva era
Ellos son los oráculos y las banderas²

Une fois que le monde est désenchanté, il faut un héros capable de s'adapter à la nouvelle mythologie – voire d'en créer une autre. Il est difficile de trouver un terrain commun pour tous ces héros de la période qui semblent si éloignés des protagonistes de la littérature classique. Même Leonardo, le « caballero del hongo gris », possède cet attribut sans égal : « Tenía *it*, o sea, esa gracia especial que en el mundo moderno se llama *it* »³. Si la visite des mines avait suggéré à Ciges Aparicio la vision d'un peuple né esclave (et avant lui au Palacio Valdés de *La espuma*), les villes en changement constant du xx^e siècle, avec leurs loisirs et leur exigences de mobilité, donneront lieu à l'émergence d'un nouveau type de héros capable de leur faire face.

1 Emilia Pardo Bazán, *Insolación* [1889], éd Ermitas Penas Varela, Madrid, Cátedra, 2011, p. 77.

2 Vicente Huidobro, *Altazor. Temblor de cielo*, éd. René de Costa, Madrid, Cátedra, 2017, p. 66-67.

3 Gómez de la Serna, *op. cit.*, p. 164. Ce « concept » a été consacré par le film de Clarence G. Badger *It (Le Coup de foudre, 1927)*, que Ramón venait sans doute de regarder lors qu'il a écrit son roman. On a pu parler à l'époque même des « *it* » *girls*, dont le modèle était Clara Bow, qui joue le rôle de l'héroïne dans le film de Badger.

Les défis d'un univers en mutation chez Ramón de Basterra

Lleno de vida y de ansia y de latidos,
¿ no seré un arcaizante que intimida
el pisar fuerte del presente
por las aceras laboriosas ?

Ramón de Basterra, « Un veraneo en el Palatino »¹

Dans les années 1920, la configuration d'une vie urbaine nettement différente était devenue un terrain propice à l'expérimentation. L'exploration littéraire de cette décennie-là ne s'est pas limitée à la seule forme, mais s'est étendue au domaine physique de la vie citadine : un environnement caractérisé par des changements qui n'ont plus rien à voir avec les anciens cycles des saisons. Cela se produit lorsque les villes elles-mêmes doivent s'adapter au nouvel état des choses : prévision de circulation routière, arrivée massive d'une population d'origine rurale, des formes de loisirs et de récréation inédites, etc. José-Carlos Mainer a souligné l'importance de ces bouleversements à propos de l'œuvre de Ramón de Basterra dans son article « Las señas de *Virulo* (1924-1927), Héroe de Ramón de Basterra (con unas notas sobre la tercera parte inédita) », où il résumait ainsi l'esprit qui guide le poète de Bilbao au milieu de cette décennie-là : « Es inevitable pensar que el sueño de armonía y posesión plenarias –que Basterra y tantos otros concibieron como refugio de seguridad en una época de incertidumbres– se ha transformado : lo que inicialmente fue una aspiración moral de abolengo religioso se ha convertido en una realidad, vinculada a la revolución técnica. Pero, sin duda, el latido de desconfianza del inicio sobrevive bajo las nuevas formas »². En effet, si, dans ses premiers livres de poèmes, Basterra avait préféré chanter les bienfaits d'une Antiquité idéalisée, mélangeant la Rome classique avec les villages basques des Pyrénées, sa poésie ultérieure, qui a créé le personnage de *Virulo*, protagoniste d'une œuvre inachevée (le poète n'avait terminé que les deux premières parties, qu'au demeurant il aurait voulu corriger), tente de faire face à la marée de la transformation technique en exploitant, avec un succès discutable, le déchirement du héros moderne.

Basterra se servait, dans ses poèmes préalables à *Virulo*, de ces images déjà consacrées qu'on n'a pas cessé d'observer tout au long de notre étude. Tout d'abord, les paysans basques qui conservent les vieilles traditions de la foi chrétienne pure et du travail dignifiant de la campagne suscitent chez lui un sentiment d'appartenance, d'ordre immuable, duquel il ne fait pourtant pas partie comme eux. Dans « Peru Antón » (nom typique basque ; littéralement, Pierre-Antoine), il s'adresse dans ces termes au paysan qui inspire le poème :

con tus ruedas, tu azada, tu hacha, tu remo, vales,

1 Ramón de Basterra, *Poesía*, t. II, éd. Manuel Asín et José-Carlos Mainer, Madrid, Fundación BSCH, 2001, p. 162.

2 Dans Schmitz, Sabine, et José Luis Bernal Salgado (éd), *Poesía lírica y progreso tecnológico (1890-1939)*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2003, p. 179.

joven dios, para aunar las fuerzas naturales.
Te rindo culto, Peru Antón. Mas tú respeta
mi dorada holgazanería de poeta,
respeta mi ocio que es tan sólo de apariencia.
La vid, el carro, el árbol, según la Gaya Ciencia,
no son sino palabras cuyo fin son las glosas.
Tú mueves, con tus pies y tus manos, las cosas ;
yo muevo solo, Peru, su resplandor, las voces.¹

Le poète qui chante *La sencillez de los seres* (titre du recueil – paru en 1923 – auquel appartiennent ces vers) ne cesse pas d'être extérieur à ces tableaux d'une vie campagnarde si bucolique ; et il en est bien conscient. C'est pourquoi le regard qu'il pose sur le monde rural basque est entièrement teinté de littérature.

La création poétique la plus intéressante de Basterra est son personnage de Vírulo , un héros très particulier né à côté des mines de fer et des industries de Bilbao, comme le héros du roman *El intruso*. L'ironie accompagne le personnage depuis sa naissance, puisque son nom (Vírulo étant en latin « hambrecillo », le « petit homme », comme le poète lui-même le traduit) contredit toute idée de grandeur ; ainsi, lorsque dans sa « Dedicatoria » le héros est introduit auprès du lecteur, sa présence en quatrième position après Hercule, Amadis de Gaule et Faust annonce déjà l'obligation de lire ses exploits au deuxième degré. Ce petit homme à la curiosité vorace, qui veut connaître l'univers qu'il habite, montre pourtant une ambition démesurée dans son propos :

Aspiro a que mi vida sea como los montes
un subir hacia luces más altas. Desde arriba
se fundirán las tierras en la gran perspectiva
de mi ascensión. ¡ Anchura de horizontes ! La vela
fustigará las fuerzas de mi ánima que vuela
a su total y máxima liberación. La gloria
para mí, prepararme a modelar Historia.²

Cette prétention est sans doute à la hauteur d'un monde industriel qui ne promet qu'un avenir de puissance et de concurrence, comme le constate un camarade de Vírulo : « Se presentó el mundonovismo / en un resplandor de infierno »³, un « mundonovisme » que le héros a connu déjà dans le Bilbao du tournant du siècle :

Impera en tierra y aire y agua, un sueño
de violencia. El deseo de pujanza
canta en los silbos y hablan de su empeño
las proas, vueltas a la lontananza ;
el afán vigilante de ser dueño
empujaba este mundo a la esperanza,

1 Ramón de Basterra, *Poesía*, t. I, éd. Manuel Asín et José-Carlos Mainer, Madrid, Fundación BSCH, 2001, p. 73.

2 Ramón de Basterra, *Poesía*, t. II, *op. cit.*, p. 35.

3 *Ibidem*, p. 71.

y mueve hasta los remos del barquero
el gran ritmo de ser siempre el primero.¹

Évidemment, le moteur qui fait bouger cette machine gigantesque est l'argent. Il est important de remarquer qu'il ne s'agit pas là de la vieille cupidité de la monnaie « hedionda atraída con sordidez para fines pazguatos », mais d'un chemin vers le haut qui « adquiere resplandor de arcángel / en ruta hacia las vías del ultramundo »². Grâce à cet argent héroïque, les tâches les plus grandioses deviennent réalisables.

Vírulo part pour établir un Ordre nouveau (le concept se prête à des interprétations très ambiguës, bien entendu), qui n'est plus le même ordre dont le poète rêvait dans ses œuvres précédentes, comme « Un verano en el Palatino », où il déplorait les phénomènes modernes devant les ruines de la Rome ancienne : « ¡ Edad de visigodos y de suevos, / de vándalos y alanos todos juntos ! / ¡ El cine, el millonario, el auto, / son bárbaros, más que esas hordas ! »³. Pour Vírulo, au contraire, la fusion avec la machine correspond à cette quête d'une nouvelle harmonie : « Los autores y los trenes disparan horizontalmente / el afán ecuménico, la obsesión de itinerario, la avidez de la pista, / la pasión de nuestro tiempo / de picar con motor cínifes los horizontes »⁴ ; ce à quoi Vero, ami du héros, réplique : « Del atrio al embarcadero, del pórtico a la red ferroviaria. / La nueva rosa es el volante »⁵. Au-delà de l'influence de la folie du poète (qui s'est tué en 1928) dans la création de ces images d'un avenir supérieur grâce à la technique, il est indéniable que ce recueil de poèmes n'est pas facile à déchiffrer. Nous croyons néanmoins que l'on peut trouver une intention parodique assez évidente dans l'utilisation de la figure du bureau en tant que symbole du nouveau régime capitaliste-industriel ; ainsi, le poète nous parle de la découverte de sa tâche : l'homogénéisation de l'Occident par les activités marchandes. Après quoi, Vírulo « [o]ró en tu altar, mesa escritorio. / “Dios sobrenada en las finanzas. / Potencia de mi día, sangre / de lo ecuménico, dinero, te acato reverencialmente.” »⁶. Le bureau, encore une fois, est le symbole de l'aliénation du travail moderne, comme il l'avait été pour l'Ignacio Iturriondo de *Paz en la guerra* ou pour les Anglais d'Alonso Quesada (ou pour Kafka) ; et c'est à partir de lui que Vírulo peut occuper son poste dans la vie contemporaine comme les guerriers et les mystiques le faisaient dans la leur : « Estoy bajo la arcada de mi día, / adoptando mi puesto de época : el escritorio »⁷. Le bureau constitue un petit démiurge pour ce petit homme qui n'est grand que dans ses fantaisies : « Miniatura, escritorio / del poder accional del Génesis. / Dios flota sobre las finanzas. / El espacio

1 *Ibidem*, p. 19.

2 *Ibidem*, p. 99.

3 *Ibidem*, p. 162.

4 *Ibidem*, p. 68.

5 *Ibidem*, p. 69.

6 *Ibidem*, p. 62.

7 *Ibidem*, p. 77.

y el tiempo giran en sus goznes »¹. Vus sous cette lumière, les délires grandiloquents de Vírulo sur la « Sobrespaña » (espèce de fusion de tous les peuples hispanophones) ne sauraient être lus que comme des manœuvres d'évasion de l'homme aliéné, écrasé par la tension entre la routine morne et une imagination sans limites. Les fables de la fin de de la deuxième partie de *Vírulo* confirmeraient cette interprétation : si celles de l'Antiquité humanisaient les animaux en les faisant parler comme des hommes, celles de Basterra machinisent les hommes. La boucle est ainsi bouclée, et le suicide du poète de Bilbao peut être considéré comme l'échec de cette tentative de réenchanter le monde des machines – tentative dont la petitesse était déjà inscrite dans le programme énoncé par Vírulo :

Procedamos con bocas ávidas
a beber el aire gaseoso
efervescente de velocidades.

El sol del día,
la araña incandescente que nos tiene en sus hilos,
nos vedós la grandeza. Nos fue imposible la grandeza.
Fuimos vírulos. Fuimos vírulos.
Una nueva grandeza, más rica, más pulposa que las anteriores,
nos brinda en su botón la Época y su servicio.
Salto muy alto en el asfalto.²

Du boxeur de Francisco Ayala au héros fasciste d'Antonio Obregón : la lutte contre l'ennui

He tratado de llevar los adelantos de la forma que me ha visto nacer a unos sucesos de ahora, hijos de nuestra dinámica, a un contenido de acción sonora y trepidante. [...] Pasión tiene este libro : la de Hermes, huracanado, la de la vida moderna con sus extravagancias y sus paisajes pavimentados de paradojas.

Antonio de Obregón, *Hermes, en la vía pública*, 1934³

Pour les habitants de la ville moderne, la lutte contre l'ennui est devenue une motivation aussi importante que le combat contre la faim pouvait l'être pour un *pícaro* du Siècle d'or. En réalité, la quête de l'émotion pour lutter contre l'ennui était un thème déjà présent dans, par exemple, *Paz en la guerra*, où le héros se lance dans une aventure violente pour sortir du bureau de son entreprise. Mais c'est sans doute la littérature de l'après-guerre qui consacre cette figure du héros réfractaire aux normes, dissident du monde moderne qui part à la recherche d'une authenticité vitale dans l'exaltation de l'aventure.

Deux recueils de Francisco Ayala publiés à la fin des années 1920, *El boxeador y un ángel* (1929) et *Cazador en el alba* (1930), suivent l'esthétique avant-gardiste qui fait de la grande ville le décor de l'histoire ; sauf que la ville revêt une apparence peu conviviale. Elle a les traits propres de

1 *Ibidem*.

2 *Ibidem*, p. 70.

3 Antonio de Obregón, *Hermes, en la vía pública*, Madrid, Espasa-Calpe, 1934, p. 10

la maladie dans la nouvelle « El boxeador y un ángel », comme le montrent les premières lignes qui décrivent le visage du héros : « su sonrisa (la misma de todos los días) era quieta, al dictado del ángel. Quieta y densa, como el humo de la fábrica que la chimenea inyectaba tan penosamente. (La fábrica, aplastada bajo el cielo, le clavaba su puñal. El cielo : cómo se desagrababa por dentro. Cómo se iba quedando anémico.) »¹. Cette ville est un paysage plutôt hostile, qui « se agolpaba en superficies inasibles, desnudas, cristalizadas. De glacial bilndaje »². Il ne nous surprendra pas que le héros soit amoureux, « como todo el mundo, de una estrella del cine »³, sa vie étant tout aussi standardisée que celle des autres habitants du même espace urbain. Cette aliénation de l'homme qui souhaite l'amour d'un être de fiction (l'actrice telle qu'on la voit sur l'écran de cinéma) est soulignée par le désarroi qu'un accident suscite chez le héros : lors d'une panne du projecteur, l'image visible de la fille sur l'écran est coupée en deux : « La mitad de su cuerpo, abajo. Los pies, en un segundo piso del *écran*. Era una terrible pesadilla su cuerpo disociado : su bella cabeza, sonriente y encendida, por los suelos »⁴. La conclusion de la nouvelle – le suicide du héros – est éloquent, car elle établit un rapport entre la décision de se tuer et l'environnement qui entoure le personnage :

Resolvió suicidarse : no era posible continuar así. Y se dirigió –sin esperar consejo– hacia el puente del río.

La ciudad le iba cuajando paisajes de cine en planos superpuestos (era la despedida que le ofrecía : el mejor obsequio), en los que podía advertirse un temblor levísimo, una palpitación irreal.

Nunca se había sentido en un mundo tan superado. Los colores se apagaban, unos en dirección al negro, otros al blanco, patéticamente distribuidos para un ajedrez eterno. El viento arrancaba notas y pájaros dormidos a los árboles, los despeinaba para el duelo, impulsaba los navíos lentos caídos en los charcos.

Y él hallaba en su cuerpo sólo una dimensión superficial. ¡ Qué alegría de mundo superado !⁵

Cazador en el alba est encore plus explicite dans sa description d'un milieu qui semble consacré à étouffer la vie humaine. Voici l'arrivée d'un train dans la grande ville : « Las raicillas más delgadas del mundo industrial, lejos de las urbes, se insertan, ahondan en la carne sana del campo y sensibilizan su volumen neutro. Tensas redes del teléfono, cauterio de la ferroviaria, el rastro precario del automóvil en el polvo : todos estos signos que huyen por el campo como liebres, se reúnen y entrecruzan cerca ya de la gran ciudad, para disputarse el terreno. Un gigantesco anillo fabril la rodea »⁶. Ceux qui arrivent par le train – les nouveaux soldats du service militaire – se laissent fasciner par les femmes de la ville, « un producto industrial, tan perfecto, tan admirable

1 Francisco Ayala, *Obras completas*, t. I, *op. cit.*, p. 339. Quelques pages plus tard, on retrouve la même qualification d'« anémique » à propos de la ville (cf. p. 344).

2 *Ibidem*, p. 341.

3 *Ibidem*, p. 353.

4 *Ibidem*, p. 357. La déréalisation de l'actrice à l'écran joue un rôle important dans une autre nouvelle d'avant-garde, « Chinina Migone » de Rosa Chacel (1928).

5 *Ibidem*, p. 360.

6 *Ibidem*, p. 382.

como la máquina de escribir del capitán o la calculadora del comisario. Una maravilla de la técnica moderna : exactas, articuladas »¹. L'amour que le héros, Antonio, découvre avec Aurora dans la grande ville se développe selon un schéma géométrique : « creció, paralelo, en ellos – en él y en ella ; en Antonio y en Aurora –, aumentando en progresión geométrica »² ; un amour qui exige d'être enregistré dans « esa acta para la constancia eterna que es una fotografía »³. Dans cet univers, ce sont les humains qui semblent s'adapter aux machines, et non l'inverse.

Contrairement à ce qui se passe aujourd'hui, cette critique constante de la vie quotidienne était surtout cultivée par des auteurs de l'extrême droite. Tout le roman *Hermes, en la vía pública* (1934) d'Antonio de Obregón (dont l'importance pour notre sujet est soulignée par l'étude de Cano Ballesta) tourne autour de ce combat contre l'ennui bourgeois, qui nous est introduit ainsi dès les premières pages : il s'agit d'« una narración de ritmo rápido y vertiginoso, un libro propio del momento en que vivimos. (Las ambiciones sueltas por el mundo, la conquista de tantos poderes.) ». Au centre du récit, on trouve le héros Hermes, qui représente « la ambición, la fiebre de éxito, de “buena estrella” ; la pasión por la Fortuna, bajo el sol de los millonarios. Todas las características de la época presente se han refugiado en él »⁴. Il faut noter que ce héros n'est pas un révolté contre son temps (comme pouvait l'être l'Ignacio Iturriondo de Unamuno), mais quelqu'un qui tente de se débrouiller dans une époque qui le dégoûte pour beaucoup de raisons, et dans laquelle il apprend à se servir des autres dans sa lutte contre l'ennui et contre ce qu'il considère la médiocrité. En premier lieu, bien entendu, se trouvent les femmes, « esas mujeres que suelen ser objetos engorrosos, alguna de las cuales hasta tal punto que llega a ser su esposa; una esposa efímera »⁵.

Écrit en imitant le style de Ramón Gómez de la Serna (mais sans sa radicalité), *Hermes, en la vía pública* est l'histoire d'une quête d'un idéal qui guide le héros hors de la routine de la vie urbaine. Comme pour les surréalistes, cet idéal est incarné par Blanca, une femme inatteignable au départ pour Hermes, qui devra la chercher partout. Elle explique ainsi son mépris pour la vie d'aujourd'hui – mépris qu'elle partage avec Hermes :

El mundo [...] está compuesto de cosas horribles y hediondas: de gente fea y necia, de bodas, de fotografías, de casa con papeles de flores en la pared, de alcobas Luis XV, de funcionarios con paraguas, de corbatas baratas, de disgustos de familia, de comidas insípidas, de señores que se cuelgan la servilleta del bolsillo del chaleco, de pésames, de visitas estúpidas, de amigos de la infancia, de emisiones de radio, de políticos, de mujeres que visten mal, de jugadores de tresillo... Nuestra humanidad es gris e imperfecta.⁶

Quand Hermes retorque à son aimée Blanca que ces individus si détestables ne sont pas, malgré

1 *Ibidem*, p. 383.

2 *Ibidem*, p. 392.

3 *Ibidem*.

4 *Ibidem*, p. 9.

5 *Ibidem*, p. 10.

6 *Ibidem*, p. 23.

tout, malheureux, elle ajoute : « ¡ Qué han de ser ! Son felicísimos. Se casan, tienen hijos, hacen oposiciones... »¹. Il ne faudrait pas conclure de ce dialogue que la critique de la vie moderne faite par Hermes et par Blanca soit d'un type anticapitaliste ou de transformation sociale. Au contraire, la solution qu'ils trouvent à cette situation d'apathie morne consiste à choisir une passion sur laquelle parier afin de se distinguer de la masse. Blanca fait une déclaration de principes dans ces termes : « Adoro sí, un estado fuerte : la Moda, y admiro una autocracia férrea : la de los modistos. ¡ Soy instrumento de esos poderes! »² ; et cette réification acceptée fascine tellement Hermes qu'il la répétera mot pour mot lors de sa rencontre finale avec Blanca³. Ce qui servira à détacher Hermes de la foule dans un premier temps est la cravate, qu'il sait porter comme il faut. Le choix conscient de cette passion apparemment si superficielle le sépare de la masse d'individus aliénés qui semblent agir en purs automates, grâce à un état d'innocence abruti interdite pour lui : « Claro es que hay muchos miles de ciudadanos que todos los días, a las siete de la mañana, se levantan en alcobas iguales a aquella, se mojan la cara mientras cantan ópera, se ponen cuello limpio, se despiden de sus mujeres, y salen dispuestos a encerrarse ocho horas en una oficina, completamente felices; pero se trata de seres privilegiados con los que uno nada tiene que ver »⁴.

On n'insistera jamais trop : le mot « aliénation » que l'on vient d'employer est introuvable chez Obregón. Il appartient à une critique marxiste de la société qui ne saurait être plus éloignée du propos de l'auteur. Ce qui pousse Hermes est sa haine de toute ce qui peut s'apparenter à un sentier battu, comme la beauté de l'automne⁵ (cliché privilégié dans la poésie espagnole depuis le modernisme). C'est pourquoi son rejet du travail salarié n'a rien à voir avec la critique sociale, mais avec un dédain hautain de type aristocratique – bien qu'il ne s'agisse pas, bien entendu, d'une aristocratie du sang mais du mérite. Voici une affirmation saisissante de sa démarche que Max Stirner aurait pu signer, et qui justifie à notre avis une citation longue :

Hermes conocía a mucha gente que trabajaba. Eran, por lo general, personas feas y de cabellos lacios, sin ningún sentido del arte ni de las superficies ; mentes angostas y oscuras como bocas de lobo, que habían declarado guerra a muerte a la imaginación y al pensamiento, cerrado el paso a toda expansión espiritual con sus bayonetas de los números, sus armas ; respiraban aires sucios cargados de matemáticas elementales y su laboriosidad acababa precipitándoles en los abismos sin salida de las familias numerosas. Justo castigo a tanta perversidad.

Idear al levantarse cómo va uno a vivir durante el día es mucho más difícil que inventar la *radio*, el teléfono o la televisión, lo cual no tiene hoy tanto mérito, ya que casi todos los últimos descubrimientos se han verificado en los laboratorios decorativos de las confortables mansiones, donde disfruta la espesa burocracia de los sabios de todas las comodidades apetecibles.

Hermes sentíase más creador que nada y más original. El inventor es, corrientemente, un ser

1 *Ibidem*.

2 *Ibidem*, p. 22.

3 *Ibidem*, p. 217.

4 *Ibidem*, p. 28.

5 *Ibidem*, p. 87.

prosaico que casi siempre carece de personalidad. (Físicamente, todos los grandes hombres de ciencia se parecían de modo alarmante. Edison era igual que Marconi y que Einstein y se podrían confundir sus fotografías impunemente.) No podría menos de sentirse orgulloso de su obra ; él no inventaba abstracciones, ni objetos inútiles que, aunque dejasen boquiabiertos a sus contemporáneos, no tardarían en ser la irrisión de los que vinieran después... ; inventaba su propia vida, que ante él se desarrollaba como un *film* increíble. Eso de inventar la propia vida se daba muy pocas veces en el mundo, donde cada cual era un plagio de los demás y donde nadie vive nunca de sí mismo, sino de las aportaciones vulgares de los otros...¹

Hermes se voit comme le héros d'un film qui n'est pas comme les autres ; la multitude qui l'entoure ne peut donc être que les figurants de ce chef d'œuvre. Hermes aurait pu faire comme eux : « Estaba seguro que, de haber disfrutado un día completo de calma burguesa, no sólo habría inventado inmortales bagatles, sino también escrito algo asombroso o realizado lo genial »², ce qui est attesté par son succès commerciale lorsqu'il doit présider une entreprise de mode – une tâche qu'il mènera avec détachement. Mais ce genre de vie ne serait pas supportable pour lui.

L'idéal de vie de Hermes est celui d'un héros de l'Antiquité qui se promène dans un monde peuplé par des humains faibles ; d'où sa volonté de ne jamais tomber amoureux, jusqu'à sa rencontre avec Blanca. Il « gère » ses émotions (même si le narrateur n'emploie jamais cette expression), qu'il dose comme l'exige une société moderne où les attachements peuvent s'avérer nuisibles. Le comportement d'Hermes est un étrange mélange de passions irrationnelles et de choix soigneusement calculés. Par exemple, lorsqu'il part en Egypte pour ne pas se faire accuser de l'assassinat d'un homme, il refuse d'aller voir les pyramides, comme le recommande le guide Baedeker. Hermes veut surtout ne pas tomber dans la vulgarité. Les mesures qu'il doit prendre pour cacher son identité afin d'éviter le justice (diriger une entreprise de mode, se marier avec une fille riche, mener une vie d'homme responsable) font de lui « una mala fotografía »³ de ce qu'il avait été. L'utilisation d'une métaphore technologique (l'homme qui imite sa propre image impressionnée) est ici très éloquente. Les nouvelles techniques de reproduction de l'image conditionnent la conduite des individus les plus sensibles, dont Hermes et Blanca, qui confirment leur amour mutuel lors de la projection d'informations sur des nouveaux vaisseaux de guerre dans un cinéma. Dans ce décor constitué par le monde extérieur pour le couple des héros, montrer de l'humanité envers la chair à canon qui les environne serait une faiblesse de la part de l'élite. Quand Blanca arrive en retard à son premier rendez-vous avec Hermes, elle a une justification très simple : elle a renversé un piéton, ce qui donne lieu tout de suite à une conversation parfaitement banale sur des modèles d'automobiles. Ces êtres ne sont que des objets dont il faut disposer, comme ce majordome qui sert au héros, « autómatas que Hermes ha comprado a un ministro »⁴. Comment ne pas se souvenir ici des paroles

1 *Ibidem*, p. 35-36.

2 *Ibidem*, p. 32.

3 *Ibidem*, p. 133.

4 *Ibidem*, p. 209.

de Chesterton sur Nietzsche que l'on a évoquées dans notre premier chapitre ? En effet, Hermes et Blanca sont les apôtres tout désignés pour suivre le commandement de Zaratoustra : « Soyez durs », c'est-à-dire, « soyez insensibles ».

Le surréalisme qui imprègne toute cette histoire d'amour fou n'est pas qu'une parure stylistique. Il correspond parfaitement au monde déjanté dans lequel se déroule l'action, déjà esquissé dans ses lignes maîtresses dès les premières pages du roman. La démarche des héros paraît, tout compte fait, la seule possible quand les humains deviennent des appendices de l'industrie, comme le montrent deux détails importants : l'entreprise d'Hermès communique avec ses clients et ses employés par l'intermédiaire de voix enregistrées dans des disques ; et le succès d'un certain type de musique produite par elle fait que tout le monde se met à écouter partout les mêmes chansons. La fuite finale de Hermes et de Blanca, qui quittent tout pour prolonger leur folie amoureuse dans un avenir complètement imprévisible, est la seule conclusion logique quand il s'agit de se protéger d'une vulgarité omniprésente.

Une odyssée de « Personne » chez Benjamín Jarnés

Yo no soy un individuo, soy un universal ambulante. Soy Nadie.
Nadie.

Benjamín Jarnés, *Locura y muerte de nadie*, 1928¹

Dans une recension du livre *La ciudad automática* (1932) de Julio Camba (ouvrage dont on s'occupera plus largement dans le chapitre suivant), Benjamín Jarnés faisait l'éloge de ce recueil qui portait sur New York, paradigme de « [l]a monotonía, la mecanización, la ausencia del *individuo*, de la *personalidad* »² dans la vie moderne ; ce qui est aussi le sujet central d'une nouvelle de Jarnés, *Locura y muerte de nadie*, récit d'une complexité remarquable (problème aggravé pour le lecteur à cause des excès stylistiques de l'écrivain). Dans son édition, Domingo Ródenas a signalé la clé de ce texte : « Jarnés aborda una de las cuestiones primordiales de la literatura occidental de entreguerras : el problema de la identidad individual en disolución en un mundo sin fundamentos ni rumbo claro donde el ser humano está siendo reificado »³. Cette réification constitue justement le commencement de la nouvelle : la porte tournante de la Banque agricole, décrite comme un moulin à eau, décharge les clients dans le hall de l'établissement pour qu'ils fassent la queue. Les individus n'ont pas de nom ; ils sont identifiés par un numéro par les employés de la banque. Arturo,

1 *Elogio de la impureza. Invenciones e intervenciones*, éd. Domingo Ródenas de Moya, Madrid, Fundación SCH, 2007, p. 240.

2 Benjamín Jarnés, *Obra crítica*, éd. Domingo Ródenas de Moya, Saragosse, Institución « Fernando el Católico », 2001, p. 291.

3 Dans Benjamín Jarnés, *Elogio de la impureza, op. cit.*, p. LV. Jarnés a publié, suite à a nouvelle, un roman du même titre qui a connu deux versions, en 1929 et 1937 (quoique cette dernière n'ait vu le jour que bien plus tard). Étant donné que les différences entre la nouvelle et le roman ne sont pas énormes en ce qui concerne notre sujet, on ne citera que celle-là.

protagoniste de l'histoire et témoin des inquiétudes de ce « Nadie » qu'on connaîtra tout de suite, observe la scène tandis qu'il attend son tour. Le lieu est plutôt hostile : une machine à écrire adresse son sourire à Arturo avec quatre rangées de dents (une rangée de plus que les requins), en même temps que les guichets de la banque fonctionnent comme une usine : « quince ventosas se precipitan a sorber los ahorros del campesino, las carteras voluminosas de los clientes »¹. Dans ce cadre, les gens qui attendent font l'effet d'une foule grise et anonyme d'une médiocrité ahurissante :

Es aquí muy remoto el peligro de tropezarse con un genio. Y una escrupulosa vigilancia elimina de los clientes lo que pudiera ser considerado como turba. La criba sólo deja pasar seres intermedios, normales, caras y cuerpos de desesperante equilibrio. Un mismo maniqué ha servido para treinta gabanes ; igual módulo para cien fisonomías ; idéntico manual para todos los saludos. En vano las implacables ventosas pretenden acentuar el perfil de algún rostro. La misma emoción ante las subidas de Bolsa. La alegría ante un alza de precios es de tipo común. Un mismo coletazo de la larga serpiente de cifras produce en cien bocas el mismo gesto de actitud. En vano la luz de las altas vidrieras pretende subrayar en las facciones algún gesto inusitado. Sólo consiguen éxitos efímeros, banales.²

Les denrées alimentaires qui sont à l'origine de l'argent que les paysans veulent déposer sont tout aussi dépersonnalisées que les hommes, comme le blé, base de la nourriture des pauvres : « Rubio dios de los campos, convertido en mero nombre por estas gentes codiciosas que, sin saberlo, sin poderlo ver en toda su grandeza, lo acogen, lo desechan, lo almacenan, lo arrojan, según la veleidad de un tablero de precisión »³ ; et cette extinction de la valeur du blé est soulignée par les mots suivants, prononcés par un caissier qui appelle le prochain client : « ¡ El 344 ! ».

C'est en faisant la queue qu'Arturo va rencontrer ce « Nadie » auquel fait référence le titre de la nouvelle. Il s'agit en l'occurrence de Juan Sánchez y Sánchez, un homme dont l'apparence est tout aussi anodine que le nom (le double Sánchez insistant nettement sur l'ordinaire de son être) : il est « el caballero gris » qui fait le queue comme autant d'autres. Un seul trait le distingue de la foule : il porte son nom tatoué sur sa poitrine, et c'est ce qui attire l'attention d'Arturo, admirateur de cette signature anatomique de Juan Sánchez qui lui permet de sortir indemne de son affrontement avec la bureaucratie bancaire. Sánchez explique ce qu'il nomme la « tragédie de sa vie », qui consiste à devoir prouver son existence réelle derrière une apparence et un nom si peu remarquables, comme il l'explique à Arturo après leur rencontre : « Se trata de algo anterior a mi voluntad, anterior al Destino. Se trata de *ser*. Fíjese bien : ¡ ni siquiera de existir ! ¡ De ser ! Porque, a fuerza de pensar mucho en mí mismo, he deducido que, aun suponiendo que existe, *no soy* »⁴. Sánchez n'arrive même pas à passer inaperçu, car la médiocrité de son aspect le rend identique à d'autres hommes avec lesquels on tend à le confondre, au point qu'il finit par oublier sa vraie personnalité : « en mí

1 *Ibidem*, p. 235.

2 *Ibidem*, p. 237.

3 *Ibidem*, p. 236.

4 *Ibidem*, p. 239.

no se escondía un individuo, sino un maniquí capaz de soportar una personalidad cualquiera, con preferencia una razón social. [...] Padezco todos los peligros del hombre-tipo, sin sus felices características. [...] Soy el hombre que no tiene señas personales. Ya que no puedo ofrecer un rostro, ofreceré al, menos una, firma »¹, qui sera sa façon d'indiquer qu'il est Nadie, « Personne » (une signature si banale, par ailleurs, « que, para revelarse, necesita ser tenazmente señalada por el índice del poseedor »²). La vie de Sánchez est ainsi marquée, à la manière des personnages de Kafka, par une bureaucratie envahissante qui fait de lui une « raison sociale » et qui ne lui laisse d'autre manière de s'affirmer que par sa signature tatouée. Sánchez tire de sa situation une conclusion selon lui universelle : « Toda la vida del hombre es un esfuerzo desesperado por afirmar su existencia, por dejar, al menos, surco de ella : éste es el pobre recurso de los artistas »³

Commence alors un jeu compliqué entre les quatre personnages de la nouvelle. Sánchez invite Arturo à dîner chez lui. Entre temps, Arturo voit celle qui est son amante depuis quelques mois, Rebeca. En faisant l'amour avec Rebeca, elle l'appelle par un autre nom, Alfredo. Arturo découvre ensuite que Rebeca est en réalité Matilde, l'épouse de Juan Sánchez « Nadie », et qu'Alfredo est aussi le nom du cousin de celui-ci, qui habite avec le couple (et qui est donc l'amant de Rebeca-Matilde). Après une soirée dans un cabaret, lors de laquelle il pense pouvoir séduire une femme (mais sans succès, puisqu'elle ne l'avait abordé que parce qu'elle l'avait confondu avec un certain Juan Martínez), Juan Sánchez se débrouille pour laisser sa femme et Arturo seuls afin de susciter une rencontre sexuelle entre les deux, mais sans succès. La nouvelle finit quand Juan Sánchez, lors d'une petite promenade en ville à côté d'Arturo, se fait renverser par un camion (une mort on ne peut plus moderne).

La densité de ce réseau de rapports entre les différents personnages de l'histoire est amplifiée par d'autres jeux de miroirs qui jalonnent le texte, notamment en raison des dénominations. Ainsi, lorsque Rebeca appelle Arturo par le nom d'Alfredo en pleine extase, il s'agit pour lui du « feliz momento de perder su personalidad. [...] Arturo se siente resbalar por la deliciosa pendiente que le empuja a ser un ente colectivo, un número de masa, un Nadie que desmenuza lentamente su gozosa postura de hombre sin ramificaciones sociales, sin tentáculos domésticos, sin opiniones, sin prejuicios, sin pasado y sin futuro, con un fugaz y encantador presente. Arturo es un sibarita del anónimo »⁴. D'ailleurs, la femme de Juan Sánchez préfère un nom bien plus romantique, Rebeca, pour ses rendez-vous avec Arturo que le très courant Matilde. Cette *aliénation*, au sens le plus littéral du terme, doit être acceptée comme quelque chose d'inévitable ; il faut savoir s'y livrer. C'est

1 *Ibidem*, p. 240.

2 *Ibidem*, p. 250.

3 *Ibidem*, p. 241.

4 *Ibidem*, p. 245.

cela qui permet de vivre plus authentiquement, comme le montre le deuxième épisode de la nouvelle – la rencontre d'Arturo et de Rebeca dans un appartement – : le monde est redécouvert par la peau des deux personnages, « ese mundo de sensaciones inéditas, que todos podríamos hacer nuestro si nos decidiéramos a llevar los pies descalzos, el cuerpo entero desnudo »¹. Cette double vie est la seule manière de rendre son charme à un univers autrement si gris ; c'est pourquoi l'épisode a un ton nettement onirique, avec des références classiques au Romantisme : l'*Adolphe* de Constant, ou *Tristan et Iseult*. L'écho littéraire de ces titres souligne l'artificialité de la mise en scène qu'Arturo et Rebeca ont préparé pour ces moments de plaisir. Cette fantaisie contraste avec la triste prose standardisée de l'appartement de Rebeca-Matilde et Juan Sánchez qu'Arturo visite le soir :

Los cuatro ángulos del comedor son perfectamente normales : en cada uno reposa la vista como en una vieja butaca familiar. Hay amigos así, silenciosos, ubicuos –de puro impersonales–, que nos brindan su grata acogida, con el mismo ademán, en todos los lugares del mundo : las almohadillas del tren, por ejemplo. [...] Desde los dos ángulos fronteros a la puerta saludan a Arturo las mismas palmeras, iguales maceteros, que siempre vio en docenas de comedores idénticos ; el mismo filtro a la izquierda –porque el agua de Augusta exige todos los días una higiénica depuración– y el mismo trinchante a la derecha. Es un comedor tan dócil a la pauta común que Arturo cree haber cenado allí todas las noches.²

Dans cette espèce de paysage Ikea avant la lettre, même le tableau n'est pas une exception : peint par Juan Sánchez lui-même, il s'agit d'un portrait d'une fille sortant de l'eau, qui n'est autre que Rebeca-Matilde, qui est utilisé comme appât par Juan Sánchez pour attirer l'intérêt d'Arturo vers son épouse (avec la particularité que la femme de l'image couvre son visage avec un geste typique de Rebeca, comme Arturo a pu le vérifier quelques heures plus tôt).

Si tous ces personnages ne font que vivre une autre vie dans un monde irréel comme s'il s'agissait d'une interminable soirée de masques (les relations cachées d'Arturo et d'Alfredo avec Rebeca, les vies imaginaires de Juan Sánchez, le portrait de Rebeca-Matilde, le malentendu avec la femme du cabaret), ils sont obligés à ne jamais perdre la maîtrise de soi dans les situations sociales de la vie quotidienne, à ne pas se laisser piéger par les rapports humains. Si Arturo et Rebeca se rencontrent sous les yeux de Juan Sánchez et font semblant de ne s'être jamais vus auparavant, Sánchez lui-même expose sa femme (à la manière d'un « curioso impertinente ») à la galanterie de son nouvel ami. Tous les quatre individus gardent un sang froid permanent en tout moment, sauf des exceptions inévitables comme l'orgasme d'Arturo. On dirait qu'ils ne vivent que quand ils sont quelqu'un d'autre. Comme les Anglais des poèmes d'Alonso Quesada, eux aussi ont besoin d'un refuge dans l'imagination pour supporter tout le reste : l'anonymat dans la foule, la routine, l'appartement anodin.

1 *Ibidem*, p. 244.

2 *Ibidem*, p. 249.

On sait quelle est la mort de Juan Sánchez « Nadie », renversé à la fin de l'histoire dans un accident grotesque, mais où est sa folie ? S'agit-il d'une manière de ruser avec le monde, afin de chercher partout un sens à son existence, comme lui-même semble le dire lors de son premier entretien avec Arturo ? Parler de « ruse » ici n'est pas innocent, car c'est le trait le plus caractéristique d'Ulysse, cet Odysseus qui prononce mal son nom (*Oudeis*, « Personne ») afin de tromper le cyclope. Ulysse et ses camarades survivent grâce à la ruse de se déguiser en moutons, après avoir fait croire au cyclope qu'il ne parlait avec « personne ». Face à la démesure bien cyclopéenne du monde moderne, visible dès les premières lignes de la nouvelle, la quête d'un sens exige de tricher comme l'avait fait Ulysse ; mais sans avoir la garantie de pouvoir retrouver le repos du foyer comme l'avait fait le héros homérique, et surtout sans l'aide d'un dieu. Jarnés, lecteur de Joyce qui avait déjà intitulé l'une de ses nouvelles, *Circe*, d'après un autre épisode célèbre de l'*Odyssee*, esquisse là un anti-héros de notre temps. Tel un autre protagoniste très anodin que Jarnés connaissait bien, le Leopold Bloom de l'*Ulysse*, son « Nadie » patauge au milieu de l'ennui et de l'indifférence dans l'odyssée de la vie moderne, toujours accompagné d'un sentiment de défaite inévitable : « Reto a la tragedia, pero la tragedia no acude. [...] Pasaré por el mundo entre bastidores, como un pobre comparsa. Mi vida es de oscuro pasillo de un teatro... “¡ Acción, acción!” –me dicen todos–. “Así un día logrará encontrarse a sí mismo”. Ya ve, intento obrar, y los resortes no responden. Nada estalla. Nada se rompe. Todo es fiel, todo es dócil. Mi vida tiene excesivamente engrasadas sus ruedas »¹.

Le désir d'auto-annulation de la personnalité se radicalisant sous les mouvements totalitaires des années 1930, la fiction ne pouvait que rester très en dessous de la réalité. Le thème réapparaît dans une autre nouvelle de Jarnés de 1936, la parodie *Don Álvaro et la fuerza del tino*. Le héros, Eulogio (« le bon parleur », d'après l'étymologie grecque) retrace l'histoire du simple geste de lever la main pour dire bonjour et arrive, en guise de conclusion, à sa dégradation contemporaine dans le geste corporatiste qui ne cherche pas l'individualisation, mais son contraire, la dissolution dans un groupe :

–Ahora, el miedo de los que poseen o el hambre de los que no poseen suscita parecidos gestos no ya individuales, sino colectivos. Los instintos se agrupan, cierran las filas. Los instintos en danza –he aquí toda la política moderna– que buscan a todo trance gallardas posturas. Gallardía que, con frecuencia, se convierte en inhumana rigidez, cuando no en teatral hieratismo, tan lejano de la verdadera vida humana, todo caliente ondulación. El saludo general se va substituyendo por saludos de grupo. El de amigo por el de cofrade. El hombre se aleja del hombre. El ósculo de paz que alguna vez constituyó el más significativo símbolo de la comprensión humana, ha desaparecido –o poco menos– de entre los hombres. Ya algunos niños prefieren alzar su bracito, en son de complicidad, a enviarnos un beso con la punta de los dedos. Hoy es un juego, mañana será un peligro. Sea cualquiera la postura del bracito y de la mano. Es

1 *Ibidem*, p. 260-261.

que crecen no para entender y amar a los hombres, sino para tenerlos a distancia y odiarlos. Es que lentamente se perderá así el contacto generoso, por cultivar la consigna interesada.¹

La dérive collectiviste des esprits permet d'anticiper dès maintenant un futur plus sombre, où la haine d'autrui fait partie d'un même mouvement vers l'extinction du libre arbitre. Comme on le verra, cette intuition de Jarnés s'inscrit dans une tendance littéraire dont le pessimisme plonge ses racines bien avant.

¹ Benjamín Jarnés, *Salón de estío y otras narraciones*, éd. Juan Herrero Senés et Domingo Ródenas de Moya, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza/Instituto de Estudios Altoaragoneses/Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno de Aragón, 2002, p. 118.

Visions d'avenir

Vivir, para el hombre, consiste en situarse en lo futuro.

Ramón Pérez de Ayala, *La revolución sentimental*, 1929¹

Une œuvre de Blasco Ibáñez, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (publiée en 1916 et écrite, selon l'aveu même de l'auteur, pour contribuer à l'« effort de guerre » français), introduisait un personnage essayant de nier sa propre individualité d'une manière très différente du Nadie de Jarnés. Lors d'une discussion passionnée entre un docteur allemand et les héros, où le premier annoncera un prétendu plan germanique pour mettre au pas l'ensemble de la population de la planète selon des critères strictement techniques, on lit ces lignes :

Éste era, según el doctor, el gran secreto alemán, y la raza germánica, al apoderarse del mundo, haría partícipes a todos de su descubrimiento. Los pueblos quedarían organizados de modo que el individuo diese el máximo de su rendimiento en favor de la sociedad. Los hombres regimentados para toda clase de producciones, *obedeciendo como máquinas a una dirección superior* y dando la mayor suma posible de trabajo : he aquí el estado perfecto. La libertad era una idea puramente negativa si no iba acompañada de un concepto positivo que la hiciese útil.

[...] Cada individuo sometido a una producción intensiva, lo mismo que un pedazo de guerra del que desea sacar el dueño el mayor número de verduras... *El hombre convertido en un mecanismo...* nada de operaciones militares que no proporcionan un resultado inmediato...²

Notons que c'est un érudit qui est censé parler (un *Doktor*), non un barbare ignorant. Pour Blasco Ibáñez, partisan de la cause des Anglais et des Français, cette mise au pas par la technique n'était pas une menace universelle ; elle ne serait possible que si les Allemands gagnaient la guerre (même si la mainmise du contrôle social par l'État pendant la guerre ne s'est pas réduite, loin s'en faut, à l'Allemagne). Ce qui suscite ici la crainte des héros du roman (et sans doute de son auteur), c'est que la technique moderne pourrait rendre ce régime despotique encore plus affreux que d'autres dictatures du passé, en inaugurant un nouveau type d'individus façonné par la technique moderne, mieux adapté aux conditions de vie (ou plutôt de survie) de l'avenir. Cela devenait visible à cause de la Grande guerre, qui a constitué un spectacle pour ces populations pour qui la technologique était le plus souvent une vague rumeur de fond.

L'imagination d'un avenir sombre, plus ou moins proche mais en tout cas vraisemblable, prend deux formes. D'abord, les aperçus qu'on peut voir déjà dans les villes ou les régions les plus avancées, et que l'on retrouvera dans des récits de voyages ou dans des fictions se déroulant dans d'autres pays, avec une préférence parmi les autres (New York) qu'il faudra analyser en détail ; deuxièmement, la littérature d'anticipation, genre en expansion pendant notre période, lorsque l'influence d'auteurs tels que Jules Verne ou H. G. Wells se faisait sentir un peu partout.

1 Ramón Pérez de Ayala, *Obras completas*, t. IV, éd. Javier Serrano Alonso, 2002, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, p. 517.

2 Vicente Blasco Ibáñez, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, Madrid, Alianza, 2007, p. 126. C'est nous qui soulignons.

Le futur qui est et qui sera : vues de l'étranger (et un mot sur le tourisme)

Ángel expatriado de la cordura
¿ Por qué hablas? ¿ Quién te pide que hables?
Revienta pesimista mas revienta en silencio
Cómo se reirán los hombres de aquí a mil años
Hombre perro que aúllas a tu propia noche
Delincuente de tu alma
El hombre de mañana se burlará de ti
Y de tus gritos petrificados goteando estalactitas
¿ Quién eres tú habitante de este diminuto cadáver estelar?
¿ Qué son tus náuseas de infinito y tu ambición de eternidad?

Vicente Huidobro, *Altazor*¹

Il n'y a pas eu que la guerre pour montrer un miroir – parfois déformant, certes, mais un miroir quand même – reflétant certaines tendances moins visibles de la société, qui n'attendraient que le moment propice pour révéler tout leur potentiel. Les voyages, rendus plus accessibles grâce aux nouveaux moyens de transport, ont constitué également une opportunité pour réfléchir à l'avenir possible de l'humanité, en permettant d'établir une comparaison soit avec ce qui n'existe pas encore, mais qui sans doute arrivera tôt ou tard chez nous – lorsqu'il s'agit de la rencontre des sociétés plus avancées que l'espagnole –, soit avec ce qui existait avant, mais qui a disparu en raison de l'émergence du mode de vie moderne – quand on a affaire à des sociétés censées être plus arriérées. On trouve un exemple de ce dernier cas dans *El blocao* (1928), le récit romanesque de la guerre du Maroc écrit par José Díaz Fernández. Le héros raconte un voyage en automobile parmi les *moros* qui fascinent son ami Carlos Paredes, au point d'inspirer à ce dernier la réflexion suivante : « ¡ Pero, hombre ! ¡ Tan bonito, abigarrado y curioso como es todo ! Los tejedores de seda, los babucheros, los notarios, los comerciantes... Éste es un pueblo elegante y exquisito ; está pulimentado por el tiempo, que es el que da nobleza y tono a la vida. En cambio, nuestra civilización todo lo hace ficticio y huidero ; estamos enfermos de mentiras y de velocidad »². Rien de surprenant dans cette appréciation esthétique de la société riffaine, puisque Paredes est un peintre, et son jugement est celui d'un artiste. Le héros aussi ressent un sentiment semblable, parce qu'il avoue peu après le besoin de sortir de l'isolement qui lui est imposé en tant qu'étranger : « Yo quería desgarrar el secreto de una mujer mora, abrir un hueco en las paredes de su alma e instalar en ella mi amor civilizado y egoísta »³. La formulation de ce désir ne masque pas sa brutalité ; et on ne peut regarder

1 Vicente Huidobro, *Altazor*, *op. cit.*, p. 79.

2 José Díaz Fernández, *Prosas*, éd. Nigel Denis, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2006, p. 22.

3 *Ibidem*, p. 23.

le héros que comme un envahisseur qui n'arrivera jamais à atteindre cet état idéal qu'est la compagnie sincère d'une femme nord-africaine (et qui lui est refusé tout au long du livre). Mais son intérêt n'est pas plus égoïste que celui de Paredes : tous les deux veulent « consommer » une différence culturelle pour satisfaire une sensation de perte – qui peut être bien réelle – de quelque chose qu'ils pensent avoir trouvé chez les Riffains : une vie plus vraie, plus passionnée.

D'ailleurs, dans la période que nous analysons ici, l'Espagne devient une destination touristique qui met justement en valeur son arriération par rapport à d'autres pays européens. Après les récits des voyageurs romantiques (les Burrow, Gautier, Mérimée), l'Espagne est considérée comme un pays épargné par la tendance unificatrice de la modernité, et donc plus « authentique » que le reste des nations de son entourage (dont un exemple presque « pur » serait le récit de John Dos Passos *Rossinante reprend la route*, 1922¹). Pío Baroja a dressé, dans *El Mayorazgo de Labraz* (1903), le portrait fictionnel d'un voyageur de ce type, l'excentrique Bothwell, espèce d'idéaliste nietzschéen qui décrit ainsi la commune évoquée dans le titre du roman : « Labraz es uno de los pueblos más artísticos. Aquí no se permiten fábricas, ni chimeneas, ni construcciones modernas. [...] Nada de ese falso y estúpido progreso ; nada artificial. [...] Todos los productos de Labraz son naturales : el vino, los pleitos, las barricas y una mina de ocre, también natural, que yo he descubierto »². Avec son amour pour la vraie Espagne qu'il croit trouver à Labraz, Bothwell ne fait que chercher une consommation un peu plus raffinée que ne le font les autres touristes, celle du spectacle de l'authenticité, qui ne peut être trouvée que dans des régions reculées.

On repère la même démarche dans *El blocao*. Le héros a le même problème du touriste qui cherche un contact authentique avec le pays qui l'accueille, mais dont il reste au fond détaché à cause de sa condition même de touriste – ce qui l'empêche d'établir des rapports sincères avec les locaux. Par ailleurs, le tourisme est souvent ridiculisé dans la littérature de la période, et surtout à partir des années 1920, comme l'un des pires fléaux du monde moderne, puisqu'il enlève tout son charme aux endroits même les plus pittoresques. Comme on l'a vu à propos du roman d'Antonio de Obregón, le guide Baedeker (suivi de loin par l'Agence Cook) devient le symbole d'un tourisme présenté comme un phénomène grégaire, superficiel et particulièrement laid (et enlaidissant pour les lieux qui ont le privilège de mériter la visite de ces touristes). Citons quelques exemples, où le tourisme inspire une attitude qui va de l'ironie au mépris sanglant. Alberto Insúa parle dans *El negro que tenía el alma blanca* (1922) de l'« índice despótico de Baedeker [sic] »³ ; l'année suivante, dans

1 Traduit en castillan par Mária Villegas en 1930. Antonio Machado a écrit un poème (publié dans *Nuevas canciones*) sur la fin de ce monde qui avait fait rêver les voyageurs européens : « Rondar tu calle nunca verás / ese que esperas ; porque se fue / toda la España de Mérimée . // Por esta calle – tú elegirás – / pasa un notario / que va al tresillo del boticario, / y un usurero, a su rosario », *Poesías completas, op. cit.*, p. 610.

2 Pío Baroja, *Obras completas*, t. VI, *op. cit.*, p. 186.

3 Alberto Insúa, *Obras selectas*, Barcelone, AHR, 1972, p. 268.

son guide de visite du Musée du Prado, Eugenio d'Ors tranche : « No hay, en visita tan rápida como ésta, coyuntura favorable a ningún intento de valorada revisión. Impórtanos nada más dejar sentado que el amigo y su cicerone están muy lejos de recorrer la Sala [du Grec] con la misma disposición que la generalidad de los turistas lerdos »¹ ; Ortega, dans « Intimidades » (1929), signale à propos de l'Argentine que « no hay en toda la República un solo viajero, dando al término su riguroso sentido. A lo sumo habrá alguna bandada de ocas turistas »² ; Pedro Salinas écrit dans son poème « Nivel preferido » de *Seguro azar* (1928) : « Mirador a mil cien metros, / doble asterisco en el Baedeker, / funicular y turismo »³ ; ou encore Jardiel Poncela qui, dès les années 1930, se moque du héros d'un de ses romans : « [...] *se deja llevar del tópico del Baedeker*. Por lo cual confía en que lo mejor de Italia es Venecia ; y lo mejor de España, Sevilla ; y lo mejor de los Estados Unidos, las cataratas del Niágara ; y lo mejor de Inglaterra, París. Etcétera, etcétera »⁴ ; ou, Baroja, dans *Vitrina pintoresca* : « Llegan viajeros ; dos señoras inglesas traen catorce grandes bultos, entre baúles y maletas, llenos de etiquetas de todos los colores ; pasan unos jóvenes con el *Baedeker* en la mano, con una cara estupefacta »⁵. Enfin, Antonio Obregón avait fait du refus d'obéir à ce guide par son héros Hermes un signe de son indépendance d'esprit.

Mais s'il y a un auteur qui a fait du tourisme la cible de ses critiques, c'est bien le journaliste Julio Camba. Sa posture change beaucoup pendant les années 1920 par rapport à ce qu'il avait soutenu avant la guerre ; ainsi, s'il expliquait dans l'un des textes recueillis dans *Playas, mares y montañas* que sa Galice natale « no necesita de regionalismo. Lo que necesita son hoteles y ferrocarriles »⁶ pour attirer des touristes, peu de temps après il va considérer que le tourisme est un vrai fléau pour les sociétés contemporaines⁷. Et c'est ainsi que, dans la période de l'entre-deux-guerres, Camba épingle, contrairement à ce qu'il avait fait auparavant, « los turistas de la Agencia Cook, que creen que si Dios ha hecho el mundo, con sus montañas y sus mares y sus ríos y sus bosques, y si el hombre lo ha cubierto de obras de arte, ha sido únicamente para que ellos puedan verlo entero en un viaje circular de dos meses por un puñado de libras esterlinas »⁸.

La référence finale à la monnaie britannique montre que Camba pense toujours à des touristes britanniques. En général, l'image qu'il donne du touriste qu'il rencontre dans ses voyages est assez

1 Eugenio d'Ors, *Tres horas en el Museo del Prado*, éd. Grupo Anaya, Madrid, Alianza, 2003, p. 64.

2 José Ortega y Gasset, *Obras completas*, t. II, éd. Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, Taurus/Fundación José Ortega y Gasset, 2010, p. 734.

3 Pedro Salinas, *Obras completas*, t. I, éd. Enric Bou, Madrid, Cátedra, 2007, p. 188.

4 Enrique Jardiel Poncela, *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes ?*, *op. cit.*, p. 108.

5 Pío Baroja, *Obras completas*, t. XIV, *op. cit.*, p. 1099-1100.

6 Julio Camba, *Playas, ciudades y montañas*, *op. cit.*, p. 100.

7 Dans sa préface à la première édition du livre en 1916, l'auteur avoue la maléabilité de ses vues en les mettant en rapport avec les transformations radicales du monde : « Al reeditarlos ahora, yo me había propuesto ponerlos al día, considerando, no tan sólo cuánto ha variado el mundo de entonces a acá, sino también cuánto han variado mis propias opiniones », *ibidem*, p. 25.

8 Julio Camba, *Aventuras de una peseta*, Barcelone, Alhena Media, 2007, p. 82.

caricaturale, comme on pourrait s'y attendre : il s'agit presque toujours d'Anglais attachés à l'inévitable guide Baedeker, cliché de la littérature depuis des décennies (voir, par exemple, l'œuvre de E. M. Forster¹) :

–¡ Ahí tiene usted la Roca Tarpeya ! – me dijo mi *cicerone*.

¿ Quién, en mi lugar, no se emocionaría un poco ? Yo sentí que la emoción iba apoderándose de mí ; pero había una cosa que me irritaba profundamente : no me acordaba de lo que era la Roca Tarpeya. A mi lado estaba una inglesa que tampoco debía de acordarse, o que, probablemente, no lo había sabido nunca ; pero este pequeño detalle la tenía sin cuidado. El *Baedeker* le ha puesto a la Roca Tarpeya un asterisco, que es el signo con el cual la famosa guía recomienda las rocas históricas y los hoteles confortables, y bajo la garantía de la casa editora, la inglesa abría una boca muy admirativa [...].²

Quoiqu'il ne soit pas épargné par sa propre ironie, on imagine des touristes bien plus grossiers que lui (par ailleurs, on soupçonne qu'il n'ignore pas vraiment ce qu'était la Roche Tarpéienne). Dans *Aventuras de una peseta*, le même recueil où a paru ce texte (sous le titre de « Grandilocuencia »), on trouve aussi les deux extrêmes entre lesquels se situe la position contradictoire de Camba : d'un côté, son amour pour le voyage, notamment dans les pays du sud de l'Europe, ce qui fait de lui un touriste très peu différent de ces anglo-saxons qu'il dit détester ; de l'autre, le désir si répandu chez le touriste d'être le seul voyageur au monde, afin de profiter en solitaire du séjour dans des endroits isolés, loin de la foule en mal d'exotisme. Comme exemple de ce premier cas, Camba se décrit en proie démunie vis-à-vis de Napolitains qui veulent l'escroquer lors de sa visite de la ville du Vesube, dans un texte qui porte le titre éloquent de « Filosofía napolitana del robo al turista » :

Cuando yo llegué a Nápoles, un cliente le decía a un cochero en la estación :

–Pero ¿ por qué se empeña usted en robarme ? Yo soy de aquí, lo mismo que usted. No soy ningún forastero.

El cochero pareció convencerse, y quince minutos después, cuando otro cochero se detenía conmigo a la puerta de mi hotel, yo me dejaba robar sin protesta. Yo era un forastero. No tenía argumento con que persuadir a los cocheros napolitanos de que no me robasen.³

Puisque, de toute façon, un touriste, n'importe lequel, fait partie d'un même mouvement, il est inévitable de devenir l'objet des escroqueries des locaux, et Camba attire autour de lui la même foule d'enfants qu'un touriste anglo-saxon quand il se déplace dans les rues de Naples :

–Es un inglés –gritan desde una ventana–. Un inglés que pasa...

Y, efectivamente, uno se siente en tales momentos un poco inglés, un poco turista y un poco bárbaro, a pesar suyo, y le parece muy natural que haya quien le robe todo lo que pueda robarle

1 Sa nouvelle « Un instant d'éternité » raconte l'histoire d'une femme qui revient dans le village italien des Alpes qu'elle avait décrit dans son premier roman. Le succès de son livre a attiré une foule de touristes sur place, ce qui a détruit le charme de ce village jusqu'ici inconnu (cf. Edward Morgan Forster, *Un instant d'éternité. Quelle importance ? De l'autre côté de la haie*, s. l., Christian Bourgois, 2003, p. 271-318).

2 Julio Camba, *Aventuras de una peseta*, op. cit., p. 93-4.

3 *Ibidem*, p. 116

[...].¹

L'auteur surprend par son extrême naïveté lorsqu'il chante, dans un texte écrit dans la même période de l'immédiate après-guerre, les merveilles de Buarcos, un village de la côte portugaise qui a été épargné par le tourisme de masse :

En Buarcos no hay veraneantes, y como no hay veraneantes, ¿ para qué va a haber chinchas ? Tampoco hay hoteles, ni casinos, ni teatros, ni ruleta. Se trata de un pueblo de pescadores sencillo, alegre, ingenuo y tan bonito como una concha marina. [...]

Indudablemente, Portugal ha recibido siempre del mar sus mejores inspiraciones. Todo lo que se relaciona con el mar tiene aquí una belleza suprema, y este pequeño pueblo de Buarcos, mientras no lo estropeen los turistas, será una verdadera maravilla.²

Rien, dans cet article, n'indique que Camba soit conscient de la présence d'éventuels touristes qui vont être attirés par ces mêmes traits de Buarcos qu'il admire (par exemple, les lecteurs de l'*ABC* qui suivent ses chroniques et qui, sans doute, découvrent l'existence de Buarcos grâce à ce texte) et qui transformeront ce village en une destination de loisirs, détruisant ainsi le charme que Camba y trouvait, puisque Buarcos perdrait alors sa « naïveté ».

Camba aurait-il des préjugés xénophobes envers les touristes ? Car ce n'est pas ce qu'ils font, mais d'où ils viennent, qui rend leur comportement condamnable, comme le dit d'ailleurs un article plus tardif :

No soy nada nacionalista y, sobre todo, no soy nada nacionalista francés. No puedo, por tanto, aplaudir a esos parisienses que apedrean por xenofobia a los turistas, y, sin embargo, ¡ cuántas veces en París, viendo pasar una caravana de la casa Cook o de la American Express, no he sentido el deseo de arrojarle yo mismo la primera piedra !

El nacionalismo es odioso ; pero el turismo es mil veces más odioso todavía, y huelga decir que, por turismo, yo entiendo tan sólo el turismo inglés y norteamericano. Un español o un italiano, en efecto, un ruso o un alemán no son nunca enteramente turistas, por mucho Zeiss y mucho Kodak que lleven, por mucho *Baedeker* que lean y por mucho traje a cuadros que se pongan [...]

Yo lo lamento con toda mi alma y lo considero indigno de París, por lo que pueda haber en llo de odio zoológico al extranjero ; pero no por lo que haya de odio humano y antropológico a ese animal inclasificable que se llama el turista...³

On le verra par la suite, l'image que certains touristes littéraires se feront du « monde à venir » n'est pas exempt des travers imposés par le regard du touriste ; mais cela n'exclut pas du tout une finesse et une pénétration parfois remarquables, qui obligent à prendre en considération ces témoignages – y compris ceux issus de la fiction.

New York, paradigme des « choses à venir »

Frío y navajas de Albacete. Albacete que arranca a un río fuerzas colosales. Maquinismo; modernidad de Albacete. Derroche de luz eléctrica en Albacete. En la noche, un enorme

1 *Ibidem*, p. 119.

2 *Ibidem*, p. 162-3.

3 Julio Camba, *Sobre casi nada*, dans *Sobre casi todo. Sobre casi nada*, Séville, Espuela de Plata, 2014, p. 123-5.

halo resplandeciente sobre la ciudad. Nueva York; todo a máquina; todo con máquinas.

Azorín, *Superrealismo*, 1929¹

Les voyages dans les nations industriellement les plus avancées sont une source d'inspiration pour imaginer à quoi ressemblera le futur. Le poète José del Río Sainz exprime un pur *choc du futur* à la Toffler dans deux sonnets consacrés à Cardiff, la capitale galaise, dans ses *Versos del mar y otros poemas* (1924)², l'un des plus grands ports industriels du Royaume-Uni : « un martilleo colosal se siente / igual que en una fragua de titanes » dans cette ville, qui fait penser à une image fréquente quand il s'agit d'évoquer la grande industrie (ces grandes forges mythologiques que l'on a déjà trouvées chez Manuel Ciges Aparicio ou chez Concha Espina). Tout le paysage relève d'un « sueño monstruoso » : un train de charbon qui « parece una serpiente viva », le « raudo desfilas de trenes » qui abasourdit le poète « como un mazazo colosal »... De telles images constituent une surenchère dans le cauchemardesque pour celui qui vient d'un pays plus arriéré : « Es la impresión primera que recibo / de esta Europa que al mundo desafía ». C'est stupéfiant, et cela souligne le contraste avec ce qu'il a laissé derrière lui, comme on le voit dans la conclusion du dernier sonnet : « ¡ Mas por mi mente al mismo tiempo pasa / el huerto silencioso que da sombra / a las blancas paredes de mi casa ! ». Fray Luis aussi avait conclu son poème à la « Vida retirada » (et sur lequel on ne cessera jamais de revenir) par cette même image d'une ombre qui est censée protéger du monde extérieur, « [a] la sombra tendido, / de yedra y lauro eterno coronado »³. L'ombre, espèce de vague cachette, accentue la valeur du refuge ainsi que sa distance par rapport au monde extérieur. Mais il ne faut pas oublier que, dans le poème de José del Río Sainz, cette impression ressentie devant la grande ville fait partie d'un long recueil de souvenirs poétiques de sa vie de marin, où les expériences initiatrices sont fréquentes. Ces souvenirs renvoient à la perte de l'innocence parfois brutale des marins et à l'accès à la maturité, ainsi qu'à la nécessité d'entretenir de très humaines illusions vis-à-vis d'un monde impitoyable (cf. les poèmes « Las misses del muelle », « Las tres hijas del capitán », « La carta » ou « La muchacha de la taberna »). C'est cette nécessité de consolation qui explique la « première impression » évoquée dans les sonnets de « Cardiff », et non un éventuel désir de quitter le monde moderne.⁴

Malgré le développement industriel si avancé de l'Angleterre, ce n'est pas ce pays qui symbolisera l'état futur de l'humanité dans la littérature de la période. Suivant un cliché enraciné

1 Azorín, *Obras escogidas*, t. I, éd. Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Espasa, 1999, p. 909-910.

2 Cf. José del Río Sainz, *Poesía*, op. cit., p. 93-94.

3 Fray Luis de León, *Poesía*, op. cit., p. 15.

4 Par ailleurs, le même poète chantera plus tard la technologie du *Dragon Rapide*, l'avion qui a permis à Franco de se déplacer jusqu'à la péninsule Ibérique pour diriger son coup militaire contre la République espagnole : « permitió Dios a Franco volar de orilla a orilla, / y el avión, trepidando en la azul maravilla, / cantaba esta letrilla : / "¡ Herramientas de España: alas, hélices, proas!..." », *ibidem*, p. 390.

depuis le XIX^e siècle, cet honneur reviendra surtout aux États-Unis. L'Amérique dans son ensemble était considérée depuis longtemps comme le continent des opportunités et du matérialisme lucratif (la figure de l'*indiano* en étant la plus représentative), comme le montre ce passage de la nouvelle *Europa se va* (1917) d'Eduardo Zamacois : « Al criollo háblele usted de lotes de tierra o de ganado, de remates, de edificaciones, de carreras de caballos..., pero no pretenda irritarle asegurándole que ni Dante ni Goya han existido. ¿ Quién se batiría allí, como en la Italia medieval, por la belleza de un soneto?... Nadie. ¿ Ah! Yo estoy seguro de que en la avenida de Mayo el pobre Orfeo rompería de rabia su lira de tres cuerdas con que descendió a los infiernos viendo que nadie, ni aun las mujeres, se detenían a oírle... »¹. L'Amérique est cette partie du monde où l'on amasserait les plus grandes fortunes (et le plus rapidement), où tout est quantifiable, voire monnétisable, et réduit à un calcul de pertes et profits. Les États-Unis tenteraient d'imposer leur manière d'être aux autres pays du monde – dont l'Espagne. Les frères Machado ont mis en scène cette idée, très populaire dans l'Europe de l'époque (et d'aujourd'hui), de manière ironique dans leur pièce de théâtre *La Lola se va a los puertos* (1930) :

HEREDIA. –En Europa
 –siguió San Pedro–, canela
 del mundo, en la misma España
 que era su parte más recia,
 todo se americaniza,
 se desustancia, y de fuera
 viene todo : cante, música,
 juegos, bailes y peleas,
 que lo castizo se acaba
 y día vendrá en que venga
 hasta el agua del bautismo
 de Yanquilandia, en botellas.
 Todo se democratiza ;
 barato y a la carrera
 se hace todo, porque nada
 vale un pepino ; las perlas
 que hizo usted tan despacito
 hoy se fabrican por gruesas.
 Ya todo es uno y lo mismo.²

Les États-Unis sont donc le pays de l'innovation expansive, comme le dit un personnage d'une pièce de Jacinto Grau, *El señor de Pigmalión* (1921) : « de allí nos vienen siempre ahora los grandes adelantos »³. Plus précisément encore, New York devient, à partir de la Grande guerre, l'avant-garde de ce nouveau monde qui s'étend désormais partout. C'est la grande métropole nord-

1 Eduardo Zamacois, *Cortezanas, bohemios, asesinos y fantasmas*, éd. Gonzalo Santonja, Madrid, Fundación Banco Santander, 2014, p. 101.

2 Manuel et Antonio Machado, *Las adelfas. La Lola se va a los puertos*, éd. Dámaso Chicharro Chamorro, Madrid, Espasa, 1992, p. 272.

3 Jacinto Grau, *Teatro selecto*, éd. Luciano García Lorenzo, Madrid, Escélicer, 1971, p. 475.

américaine qui va attirer l'attention des écrivains espagnols, plutôt que le *Mid West* ou le « Sud profond ». Il s'agira pour la plupart d'une vision assez stéréotypée, et parfois même basée entièrement sur des préjugés ou des témoignages indirects, car ils sont rares ceux qui ont vraiment connu la ville du fleuve Hudson, cette métropole qui se trouve « en la orilla siniestra / del otro mar »¹, comme le disent des vers de León Felipe dans son « Elegía » (publiée en 1930 dans la deuxième édition des *Versos y oraciones del caminante*). New York est ainsi une Babylone de la confusion, tel que le montre le poème « Telegrama » du livre *Cal y canto* (1927) de Rafael Alberti (qui ne mettra pas les pieds aux États-Unis avant 1934) :

Nueva York.

Un triángulo escaleno
asesina a un cobrador.

El cobrador, de hojalata.
Y el triángulo, de prisa,
otra vez a su pizarra.

Nick Carter no entiende nada.

¡ Oh !

Nueva York.²

Pour Jaime Siles, éditeur de cette œuvre, le poème décrit là

un proceso de reificación de lo humano y de antropomorfización de las cosas que supone una crítica de los valores del mundo contemporáneo. Nick Carter es el detective de la serie de novelas de John Coryell [...] y como tal encarna aquí la imposibilidad de orientarse siguiendo la razón lógica : Nueva York, metrópoli del mundo nuevo, ha hecho envejecer todas las reglas y todos los planos, y el yo del sujeto moderno se siente angustiado ante la inversión de valores y su consiguiente caos. Nick Carter sirve aquí de yo analógico al poeta.³

C'est vrai que le poème reconstruit un monde plein de désarroi et d'incertitude, mais il est sans doute risqué d'y trouver une « critique des valeurs du monde contemporain », étant donné qu'Alberti a écrit, dans des vers célèbres de la « Carta abierta » qui clôt le même recueil de poèmes : « Yo nació –respetadme– con el cine. / Bajo una red de cables y de aviones. / Cuando abolidas fueron las carrozas / de los reyes y al auto subió el Papa »⁴, pour se déclarer ensuite résolument :

Nuncio –la voz, eléctrica, y la cola
del aceleramiento de los astros,
del confín del amor, del estampido
de la rosa mecánica del mundo.

Sabed de mí, que dije por teléfono
mi madrigal dinámico a los hombres :
¿ Quién eres tú, de acero, estaño y plomo?

1 León Felipe, *Poesías completas, op. cit.*, p. 168.

2 Alberti, Rafael, *Obra completa. Poesía I*, éd. Jaime Siles, Barcelone, Seix Barral, 2003, p. 455.

3 *Ibidem*, p. 733.

4 *Ibidem*, p. 476.

–Un relámpago más, la nueva vida.⁵

Ce n'est sans doute pas un hasard si cette annonce de la « rosa mécanique du monde » fait penser à un passage bien connu de Hegel, lorsqu'il décrit le rôle qu'il attribue à la philosophie : « Connaître la raison comme la rose dans la croix du présent et, partant, se réjouir de celui-ci, un tel discernement rationnel est la *réconciliation* avec l'effectivité, que la philosophie accorde à ceux qu'a déjà atteints le requête intérieure de *conceptualiser* et de maintenir également la liberté subjective dans ce qui est substantiel, ainsi que d'en rester, avec sa liberté subjective, non pas à quelque chose de particulier et de contingent, mais à ce qui est en et pour soi »² ; ce qui peut être interprété, comme le fait Kostas Papaïoannou, comme une invitation à se réconcilier avec une réalité changeante en retrouvant la convergence de la liberté individuelle et de l'acceptation d'un état de fait³. On dirait plutôt que le même Alberti qui se réclame avec enthousiasme de ce monde est capable de reconnaître en même temps son caractère chaotique et insaisissable ; d'où le comportement aberrant de ce triangle irrégulier du « Telegrama » qui peut tuer un contrôleur, dans un acte aveugle et irrationnel. Par ailleurs, on peut repérer une démarche proprement critique vis-à-vis de New York dans la poésie d'Alberti des années 1930, même si ce n'est pas tellement la ville moderne qu'il épingle mais ce qu'il considère être l'épicentre de l'économie capitaliste – notamment Wall Street, comme dans les deux premiers poèmes de « 13 bandas y 48 estrellas » du livre *De un momento a otro* (datés de 1935) – ; et sa critique n'a ici rien d'original par rapport aux clichés d'inspiration marxiste.

D'autres voyageurs, connaissant New York de première main, sont allés plus loin dans leur décryptage de la ville. Juan Ramón Jiménez raconte son expérience de voyage dans son *Diario de un poeta recién casado* (1916), qui a un rôle précurseur, comme le signale Javier Blasco, « hasta convertir este libro en uno de los más importantes puntos de partida – para la historia de la poesía europea y no sólo para la historia de la poesía española – de una modernidad que enseguida vendrá a convertir a Nueva York en emblema de un presente que ha dejado atrás ya a París, capital del simbolismo modernista »⁴. Jiménez reconnaît toute de suite que New York n'est pas qu'une grande ville, car sa « desproporción hermosa » constitue le « símbolo y suma de la ciudad del progreso monstruoso, grande y pequeño »⁵ comme il l'affirmera dans une conférence lors de son exil new-yorkais après la guerre civile, symptomatiquement intitulée « Límite del progreso ». New York est alors « esta ciudad representativa de nuestra época »⁶, ou en tout cas de certaines des tendances de

5 *Ibidem*, p. 477.

2 G. W. F. Hegel, *Principes de la philosophie du droit*, éd. Jean-François Kervégan, Paris, PUF, 2013, p. 133.

3 Cf. Kostas Papaïoannou, *Hegel*, Paris, Seghers, 1987, p. 105-119.

4 Javier Blasco, « Introducción », dans Juan Ramón Jiménez, *Obra poética*, t. I, livre 2, *op. cit.*, p. 6.

5 Juan Ramón Jiménez, *Conferencias*, t. I, éd. Javier Blasco et Francisco Silvera, Madrid, Visor, 2012, p. 108.

6 *Ibidem*, p. 87.

celle-ci, et elle s'était déjà montrée en tant que telle lors de la première visite du poète en 1916 : « Cuando yo llegué la primera vez a Nueva York, 1916, me encontré con una ciudad que correspondía casi enteramente a la idea que yo me había formado de ella desde España ; monstruosa y difícil, excesiva y magnífica »¹. Toutes ces nuances perçues dans une ville à la fois épouvantable et attirante se trouvent dans le *Diario* de Juan Ramón (mais aussi, à des degrés divers, dans l'œuvre de ceux qui écriront sur New York, comme on le verra bientôt).

Le poète ne se laisse pas hypnotiser par le cosmopolitisme de la ville, qui produit en lui une sensation d'anéantissement de la différence :

El cosmopolitismo es absolutamente incoloro, y es como si todo se fundiera en aquella caldera inmensa para salir color de hierro.

Alguien me dice :

-Es la monotonía que da el único interés de ganar dinero.

-Es posible.

Y debe ser así, porque huele a metal. Toda la ciudad hecha como en una fundición : casas con molde.²

New York apparaît comme une ville qui anéantit son passé en grandissant : c'est le thème justement du poème en prose « La casa colonial », qui décrit l'isolement d'une maison abandonnée en attendant d'être louée : « Se ha quedado sola en Riverside Drive, pequeña y sola, como un viejecito limpio entre las enormes casas pretenciosas y feas en que la han encerrado. Parece una camisilla que se le ha quedado chica a la ciudad. Nadie la quiere. En su puerta dice : *To Let*. Y el viento alegre viene a jugar de vez en cuando con el cartel para que no se aburra... »³. Mais cette éradication des vestiges du passé n'est pas encore achevée, puisque de la « soledad sepulcral » de la maison « emana tal fuerza de vida que, en una superposición de líneas y colores, el campo suyo antiguo despinta, aleja y borra, en fin, las terribles moles de hierro y piedra que la ahogan ; y hace en torno suyo una dulce, lejana y solitaria colina, verde por una más anticipada primavera agreste »⁴. La menace d'effacement est pourtant très puissante. Le poète trouve des églises qui invitent à être visitées en utilisant les mêmes méthodes que les autres commerces de la ville, ce qui détruit leur valeur spirituelle, car elles se voient réduites à l'état de simples marchandises de l'âme :

« *Hablamos de Cristo crucificado.* » « *Entra a descansar un punto, olvidado del bullicio mundanal* » -como dicen los Jesuitas-. « *Te abro esta puerta para que entres en la paz...* » Así rezan, con carteles de colores encendidos de noche, cual los demás anuncios, largos letreros en las frentes de sus complicadas arquitecturas, de colores, sectas y pretensiones diferentes. Pero no es posible entrar. ¿ Cómo, siendo mayores que un juguete, entrar en él ? Y son juguetes, las iglesias de un gran escaparate.⁵

1 *Ibidem*, p. 88-89.

2 Juan Ramón Jiménez, *Obra poética*, t. I, livre 2, *op. cit.*, p. 266.

3 *Ibidem*, p. 113.

4 *Ibidem*.

5 *Ibidem*, p. 114.

Contre cette uniformité, les cimetières aussi constituent des repères d'un vieux monde qui résiste à être englouti par les « terribles rascacielos » qui les entourent ; ce qui fait que « los sueños de estos muertos se oyen, como si ellos soñaran alto, y su soñar de tantos años, más vivo que el soñar de los muertos de una noche, es la vida más alta y más honda de la ciudad desierta »¹. Cette qualification de New York en tant que « ville déserte » est étrange ; mais le poète pense ici à une vie qualitativement très éloignée du bruit et de la fureur de la métropole. L'obsession pour la mort qu'on trouve dans son œuvre poétique – notamment dans ses premiers ouvrages – donne lieu ici à un nouveau thème : face à la laideur de la vie qu'on mène à New York, les cimetières sont des repaires de beauté et de poésie, et donc le siège de la vraie vie : « ¡ Cómo vence aquí la belleza a la muerte, ejemplo tranquilo y grato en medio de tantos malos ejemplos de prisa y malestar ! ¡ Oh rosa bien olida, oh agua bien bebida, oh sueño bien soñado ! ¡ Qué bien deben descansar los muertos en vosotras, colinas familiares de New York, claros, en la vida diaria, de vida eterna ! »².

La paix des cimetières est préférable à la vie inhumaine des rues surpeuplées, comme l'est la beauté ancienne par rapport à l'utilitarisme qui enlaidit la ville. Les mesures contre les incendies que la mairie a imposées à tous les bâtiments – c'est-à-dire, les escaliers pour pouvoir échapper au feu par l'extérieur des maisons – s'opposent, selon le poète, à l'arrivée du printemps, celui-ci restant caché par les escaliers de sécurité. Seul un feu purificateur pourrait rendre la vie à un espace urbain assujéti aux critères les plus pragmatiques, puisque le poète ressent au milieu de ces mesures de sécurité une asphyxie qui n'est pas sans lien avec l'étouffement provoqué par la fumée d'un incendie :

Pero ¿ es, mi querido amigo, que han hecho ustedes New York expresamente para salvarla del fuego ?

... Está enjaulada la ciudad en las escaleras de incendio, como un mueble viajero que fuese facturado en gran velocidad de aquí al antro plutónico. A los tres días, la obsesión es un incendio total de la imaginación del que renaciera nuestra idea a cada paso, igual que el Ave Fénix de la copla andaluza. El fuego es lo único que hace, por ley, para estas calles que andan. [...].

La primavera asalta las escaleras de hierro, sin pensar que la pisarán todos los días huyendo en cueros, y que los cristales rotos a hachazos herirán, cada noche, su carne tierna. ¡ Que me quiten de mi balcón la escalera mohosa y de mi pasillo la lanza roja, el hacha plateada y la cuerda ! Y que apaguen la sorda luz grana con su *Fire Escape* ! Yo quier tener en mi casa la primavera, sin posibilidad de salida. ¡ Prefiero quemarme vivo, os lo aseguro !³

Pourtant, la vision du poète n'est pas unilatérale : le printemps peut faire que New York montre aussi ses beautés particulières. L'arrivée des moineaux transforme ces escaliers de sécurité : « Los gorriones, que no se ven en el hierro de los peldaños, chillan en las escaleras de incendio, que no se ven de gorriones. Chillan, casi cantan con la belleza del sol rosa que se va, y hacen las escaleras

1 *Ibidem*, p. 116.

2 *Ibidem*, p. 153.

3 *Ibidem*, p. 120-121.

hórridas de hierro escaleras de plata, de alegría, de cristal »¹. Qui plus est, même la publicité lumineuse de la rue devient une sorte de nouveau trait annonciateur du printemps : « Multiformes, multicolores y multiveloces, se van encendiendo sobre el cielo malva, en el que alguna estrella prende la luz del día, los anuncios. ¡ Qué bonitos están hoy, como dados a luz por la primavera con las flores ! » ; et, sous ses couleurs, « se ven, vagos, los enormes edificios, llenos de oros y cristales, cobrizo todo del poniente tras la tela. Está claro el cielo y, volviéndose uno, mira, sobre el arco de Washington, las torres del Woolworth, blanca y oro, y del Singer, roja y gris, distintas ¡ y hasta puras ! »².

La fascination de Juan Ramón pour le spectacle d'un environnement aussi artificialisé que celui de New York, éclairé par le soleil du printemps, n'a rien d'étonnant si on réfléchit aux racines romantiques de sa poésie. En effet, cet engouement peut être interprété comme un renouveau du concept de « sublime », que l'on a déjà expliqué. Kant résumerait ainsi la différence entre le beau et le sublime : « Le sublime *touche*, le beau *ravi* »³. Ce qui émeut le poète lors de sa visite à New York, c'est la démesure, un thème sur lequel il reviendra précisément dans sa conférence déjà citée (et dont le titre complet est précisément « Límite del progreso o la debida proporción ») à propos de la « desproporción hermosa de Nueva York »⁴. La distorsion provoquée par la taille des choses est indéniable : « Hay tanto de todo que ni lo bello parece tan bello ni lo feo tan feo »⁵. Et, au milieu de ces exagérations new-yorquaises, le poète croit trouver une naïveté qui explique tout : ni le bon ni le mauvais goût existent dans cette ville. Les choses s'entassent sans critère, ce qui fait qu'on peut avoir la chance de trouver beaucoup de beauté, ou la mauvaise chance de trouver du laid, mais non pas parce que quelqu'un l'a ainsi décidé ; et cela exigera un nouveau sens pour apprécier la valeur de ces choses-là – ou leur absence de valeur.

El gusto aquí no existe. Hay una mitad inconciente de cosas bellas, traídas al por mayor y otra mitad de cosas feas, traídas de igual modo. Naturalmente, toca aquí y allá algo de las dos cosas. [...] Y no es extraño que alguien que hemos creído insoportable nos regale una ideal fantasía conmovedora o que aquella señorita rubia que pensamos ideal aparezca con un aparato de luz eléctrica que es un loro cuyo color -de óleo barnizado- es una superposición de todos los loros, con dos lamparillas de 100 bujías bajo cada ala y una de 200 en el pico, o con una gran libélula de celuloide, de cuerpo verde y alas azules, que se encienden, como esas pantorrillas eléctricas de escaparate, con luz eléctrica por dentro y mueve en la noche de un salón las alas encendidas. Estas joyas nuevas regaladas al amor van hoy a empezar su vida con nosotros. Están nuevas aún ; sin sentido.⁶

Tout est marqué par le gaspillage, comme l'indique l'un des souvenirs de son voyage qu'il

1 *Ibidem*, p. 150.

2 *Ibidem*, p. 151.

3 Immanuel Kant, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 453

4 Juan Ramón Jiménez, *Conferencias*, t. I, *op. cit.*, p. 109.

5 Juan Ramón Jiménez, *Obra poética*, t. I, livre 2, *op. cit.*, p. 245.

6 *Ibidem*, p. 262.

retranscrit après son retour en Espagne. Tandis qu'il enlève le papier qui entoure une chemise qu'il vient d'acheter, il se révolte contre cette inutilité : « ¡ O qué blandura colorada, blanca, rosa, celeste, verde, y dulzona y tan sosa y tan cursivamente inocente, qué cosa de retardo, de trabapiés, de mentira, de merenguería ! La nueva conciencia de América, me dice alguien –¿ yo ?– a mi lado. ¡ Papel de seda ! ¡ Fuera ! ¡ A la basura ! »¹

Une fois sorti de New York, le poète continue à trouver une source de plaisir esthétique dans la nuit (le moment sublime par excellence, d'après Edmund Burke) lorsqu'il observe un paysage très urbain :

Ni el reflector que ilumina la punta del obelisco, ni los letreros de luces de colores de los hoteles, ni los puentes que trenes constantes dibujan con ruido, perturban el romanticismo clásico que emana de la noche pura. La juventud la goza en automóviles brillantes y alegres, por los caminos asfaltados que acompañan sus caprichos al río, con jacintos y lirios que si los reflectores despiertan un punto, dan a la noche su amarillo, su rojo o su violeta. Una brisa total, de todos los tiempos, pasa el corazón fría y grata como una crema, igual que si en la noche honda de primavera rebosara de las estrellas, que fulgen cuajadas como postres helados de la cena.²

Dans cet endroit qui évoque pour le poète un « romantisme classique », rien ne s'identifie à ses éléments habituels : le macadam, les automobiles ou les fleurs éclairées par une lumière artificielle dans le noir n'ont rien à voir avec les paysages nocturnes de la poésie du XIX^e. C'est que la démesure a sa valeur esthétique à elle, et la tâche du poète consistera à la trouver, au-delà de la laideur évidente des aspects (les odeurs désagréables, les bruits) qu'il ne cesse de signaler dans ce *Diario*. New York est même capable de produire un miracle, puisque Juan Ramón avoue : « La luna había ya perdido sentido para mí y en New York ha vuelto a cobrarlo »³. Il faut donc lire ce livre comme un vrai journal de voyage, dans lequel on peut retracer l'évolution spirituelle du poète, qui, à la fin, n'est plus le même que celui qui avait débarqué à New York pour la première fois. Les premières impressions à Boston, entièrement négatives, l'avaient amené à se demander : « Nada da la sensación de que en parte alguna –dentro, encima, al borde– haya vidas con pensamientos y sentimientos de colores, con sentidos corporales. ¿ Quién ha vivido aquí ? ¿ Quién ha oído ? ¿ Quién ha olido, gustado ni tocado ? Todo es confuso, difuso, monótono, seco, frío y sucio a un tiempo, negro y blanco, es decir, negro, sin hora ni contagio »⁴. En revanche, après son retour, son regard restera critique, mais il sera différent. Javier Blasco a souligné cette vision si nuancée du poète, qui

descubre un mundo emergente, plagado de contradicciones sociales, en el que el hombre –empequeñecido por los rascacielos– ha dejado de ser la medida de todas las cosas ; en el que el

1 *Ibidem*, p. 236.

2 *Ibidem*, p. 154.

3 *Ibidem*, p. 246.

4 *Ibidem*, p. 105.

concepto de belleza ha cambiado sustancialmente, dejando de ser algo decorativo para convertirse en fuente de humanización de unos escenarios que empiezan a estar dominados por la máquina [...]; en el que se está abriendo paso (Whitman, Poe y Dickinson, al frente) una poesía que reclama una lengua muy diferente a la que, heredada del siglo XIX francés, había imperado hasta ese momento.¹

Julio Camba à New York : de l'admiration à l'épouvante

Después de todo, amigo lector, yo soy un hombre moderno. Soy un hombre de mi época, aunque, la verdad, preferiría serlo de cualquier otra...

Julio Camba, « El hecho mecánico »²

Les premiers voyages effectués par Julio Camba, afin d'écrire ses chroniques d'Istanbul pour le journal *La Correspondencia* entre 1908 et 1909, changeront ses vues sur les transformations en cours du monde moderne. Notons toutefois que, dans un premier temps, Camba ne considère pas que les différences dont il est le témoin et qui concernent des nations autres que l'Espagne constituent des aperçus d'un avenir qui sera tôt ou tard celui de son pays, mais plutôt des traits locaux spécifiques à ces nations-là. Par exemple, l'Allemagne qu'il découvre peu avant la guerre de 1914 dans l'article « Los berlinese » est technologiquement très avancée, mais, selon l'avis du journaliste, cela fait partie de la personnalité germanique, non d'un avenir qui serait celui de toutes les nations engagées dans la voie du progrès industriel : « Aquí, en las casas, no falta nada: ni ascensor, ni baño, ni luz eléctrica, ni agua caliente. En los hombres, tampoco »³. Le plus souvent, dans la partie de l'œuvre de Camba qui précède son premier voyage aux États-Unis, en 1916, le développement technique des pays les plus avancés est une excuse pour que l'humoriste galicien tourne en dérision ces aspects de la vie moderne qu'il trouve déplaisants en comparaison du savoir-vivre qui l'avait émerveillé à Paris. On ne peut même pas parler d'une quelconque tentative d'enquête ethnographique ; pour Camba, il ne s'agit que de jouer avec les clichés répandus en Espagne sur les Anglais ou les Allemands pour en faire une matière première propice aux blagues. Ainsi, si les Anglais sont froids, flegmatiques et mangent très mal, les Berlinoises ont des têtes et des mains aussi carrées que leurs idées. Rien n'indique donc que ce mode de vie si désagréable pour le journaliste devra être imité par la suite en Espagne ou ailleurs.

Pourtant, on trouve en 1911 un article éloquent, dans lequel Camba décrit Paris comme le dernier bastion de ce savoir-vivre hédoniste qu'il adore, résistant à l'avancée des transformations de la vie nouvelle : « Ahora hay una tendencia universal a hacer desagradable la vida. Se condenan el placer ligero y la moral fácil. Pues bien: cuando esta tendencia haya triunfado y el mundo sea una cosa muy triste; cuando todos durmamos en unas camas muy duras y comamos unas comidas sin

1 *Ibidem*, p. 6.

2 Julio Camba, *La ciudad automática*, Barcelone, Alhena Media, 2008, pág. 165.

3 Julio Camba, *Alemania*, éd. Francisco Fuster, Valencina de la Concepción, Renacimiento, 2012, pág. 25.

sustancia, a París le cabrá el honor de haber defendido hasta el último momento el sentido agradable de la vida. Vale más vivir de un modo agradable que de un modo desagradable »¹.

Ce qui revient à dire que la « manière désagréable » de vivre, consistant à manger et à consommer diverses sortes d'ersatz justifiées par une morale rigoriste et productiviste (que Camba croit voir à l'œuvre dans des pays majoritairement protestants, comme l'Allemagne ou l'Angleterre), s'oppose aux mœurs des pays du Sud de l'Europe, dont le plus grand champion serait la capitale française, refuge du bonheur humain. Voilà pourquoi il s'adresse ainsi à un Berlinois à propos du conflit entre les pays des deux côtés du Rhin : « Ustedes tienen el poderío, pero la civilización está hacia el Sur. Esos franceses, por ejemplo, son mucho más civilizados que ustedes »².

Comme on vient de l'indiquer, les articles recueillis dans *Un año en el otro mundo* (paru en 1917) rendent compte du choc subi par Julio Camba lors de sa rencontre avec ce « nouveau monde », où il retournera à deux reprises, avant et après le krach de 1929. Lors de son premier voyage, les observations sarcastiques concernant la technique et l'automation, et surtout leur application aux loisirs, occupent une place bien plus importante que dans ses témoignages précédents. Néanmoins, dans ce premier séjour aux États-Unis, il continue à considérer l'emprise de la technique sur la vie humaine comme un trait national, et pas encore comme une caractéristique du futur (sauf pour les passages sur lesquels on reviendra bientôt).

Tels les Allemands ou les Anglais, les habitants des États-Unis ressemblent, dans l'œuvre de Camba, aux clichés auxquels on pourrait s'attendre. Tout est démesuré dans ce pays, et avant de rencontrer les premiers Américains du Nord, il les imagine déjà comme des géants, car autrement – ajoute-t-il ironiquement – « Nueva York resultaría algo desproporcionado y monstruoso »³. En effet, l'omniprésence de la mécanique dans la vie sociale américaine dégoûte Camba dès le commencement de son séjour, même si, dans son premier ensemble de chroniques sur ce pays, il ne cessera d'employer un ton comique pour exprimer son malaise : « Sí, Nueva York es una teoría. Es un sistema. Es algo así como una tabla de Pitágoras en relieve, con rascacielos en lugar de de cifras. Es una demostración de cómo se puede vivir mal con muchos trenes y muchos tranvías y muchos teléfonos y muchos ascensores y mucha calefacción »⁴.

Comme c'était le cas pour les pays de l'Europe qu'il n'avait pas aimés, Camba juge les États-Unis selon le critère de son hédonisme des plaisirs simples. La performance de la technique ne lui semble pas un signe essentiel de ce qu'on appellerait aujourd'hui la « qualité de vie », mais plutôt le contraire. Sa visite à un salon de beauté devient une caricature de l'automation de la société de

1 Julio Camba, *Páginas escogidas*, op. cit., p. 389-390.

2 Julio Camba, *Alemania*, op. cit., p. 35-6.

3 *Ibidem*, p. 29

4 Julio Camba, *Un año en el otro mundo*, Madrid, Rey Lear, 2009, p. 38.

services, où le client se sent maltraité par un groupe efficacement organisé d'employés qui le « travaillent » pendant quelques minutes au long d'une sorte de chaîne de montage pour « produire » un homme dûment rasé : « Y todo esto, incluso el pago, que es lo que nos ha parecido más largo, no ha durado ni un cuarto de hora. Todo se ha hecho rápidamente y con mucha maquinaria. No hay duda de que una peluquería americana es la cosa más americana del mundo »¹.

La machinerie et la vitesse ne sont donc pas deux traits parmi d'autres de la culture américaine, mais l'essence de celle-ci, « la chose la plus américaine » qui puisse exister. L'industrialisation de toute activité humaine s'étend jusqu'aux plaisirs, qui sont aussi standardisés que tout le reste. Camba prend comme paradigme de cette mécanisation du plaisir le parc d'attractions de Coney Island, où « cada día, más de doscientas mil personas se reúnen para atropellarse ferozmente unas a otras con arreglo a las últimas invenciones de la mecánica [...]. Y así es como se divierten los americanos. Se divierten a la americana; esto es, de prisa y con mucha maquinaria »² (c'est donc le contraire de son hédonisme, très attaché à l'artisanal et à l'improductif : la causerie, la bonne chère). Les machines ne sont pas « que » des outils mais le cœur de cette société ; ainsi, le téléphone « no es un medio, sino un fin. No es que aquí se hable por teléfono cuando es imposible hablar de otro modo ; es que nunca se habla mientras se puede telefonar »³. Par ailleurs, la prolifération de la technique fait resurgir l'aspect le plus bestial de l'homme, et même le rire devient quelque chose de bas, d'animalesque, de non-raffiné. En effet, contrairement au sourire ironique du vieux monde, les Américains ne savent que rire avec le ventre, comme le montre l'exemple du cinématographe – en l'occurrence, un film de *Fatty Arbuckle* (l'acteur avec qui Buster Keaton lui-même fit ses premiers pas au cinéma et qui est pourtant considéré aujourd'hui comme un classique du cinéma muet comique⁴).

Chez Camba, ce qui se rapprocherait le plus d'une formulation théorique de ses vues sur la vraie civilisation – qu'il compare à la *faussetment nouvelle* civilisation américaine (comme il l'avait fait auparavant avec la société allemande) – se trouve dans l'une de ses chroniques. Il y est dit, contre le souci productiviste qui, selon lui, anime partout la vie aux États-Unis,

que toda la civilización se ha hecho a ratos perdidos y que su labor será interrumpida en cuanto la humanidad se niegue sistemáticamente a perder el tiempo. Yo creo que la civilización es precisamente obra de los vagos, de los enfermos, de los poetas y de las personas de edad, y los concejales de las ciudades europeas deben de crearlo también, cuando tanto se preocupan de estas diversas categorías sociales. Y yo les daría un consejo a las autoridades neoyorquinas : el de que fomentasen el ocio.

No hay actividad intelectual posible –les diría yo– en medio de una gran actividad física. [...] Esta admirable organización del tráfico que ustedes han hecho con objeto de atropellar a los transeúntes, suprímanla también, para ver si así logran crear un público de personas que

1 *Ibidem*, p. 119

2 *Ibidem*, p. 121-122.

3 *Ibidem*, p. 74.

4 *Ibidem*, p. 107-109. On verra que les jugements sur le cinéma de Camba sont souvent assez maladroits.

callejeen lentamente, que observen y que vean. [...]

Esto les diría yo a los concejales neoyorquinos. Les aconsejaría que fomentasen el ocio, considerándolo base de la civilización ; pero es probable que los concejales neoyorquinos admitiesen mi teoría y rechazasen mi consejo. Aquí hay una tendencia a sustituir la conversación con el baile, el pensamiento con la gimnasia casera y la civilización con la mecánica.¹

Malgré son avis assez négatif sur la société nord-américaine, le journaliste est capable de reconnaître une certaine beauté dans, par exemple, la ville de New York, mais il s'agit d'une beauté primitive, éloignée de celle que créent les individus oisifs dont on vient de voir la description. Contrairement à ses idées plus stéréotypées sur les Américains, qu'il considère – selon une tradition remontant au XIX^e siècle, comme on l'a vu auparavant – particulièrement matérialistes (« aquí el dinero se ha convertido en la medida de todos los valores. Los hombres valen según lo que tienen, y las cosas según lo que cuestan »²), ses observations revêtent ici une certaine originalité. En effet, d'une manière assez provocatrice, Camba affirme : « Los Estados Unidos son un país nuevo, no cabe duda. Lo que ocurre es que en los países nuevos es donde se encuentran las cosas más viejas del mundo »³. Parmi ces vestiges du passé qu'il voit à l'œuvre un peu partout aux États-Unis se trouve cette morale puritaine (rampante suite au déclenchement de la Grande guerre), qu'il oppose au raffinement que l'on vient d'évoquer, ainsi que la brutalité de l'« Ouest sauvage », identique à celle du XIX^e : « El espíritu de estas grandes ciudades [...] es el mismo espíritu del *Far-West*. Si en ellas no se cabalga sobre potros salvajes, se va en ferrocarril subterráneo, que es algo peor »⁴.

Comme on le voit, les chroniques de Julio Camba sur les États-Unis suivent dans ce premier voyage la ligne de celles qu'il avait publiées à propos de l'Angleterre et de l'Allemagne quelques années avant, où il interprétait les particularités des pays en tant qu'attributs nationaux. Cependant, on trouve deux passages dans *Un año en el otro mundo* qui indiquent que le journaliste commence à percevoir le pouvoir de « conquête » culturelle de ce qu'il appelle la « civilisation américaine ». Le premier de ces passages porte sur le cinéma, devenu un cliché de nos jours en tant que symbole du monde moderne. Camba, qui a émis auparavant des avis contradictoires sur le cinématographe⁵, observe que des amis de Madrid

se entusiasman con las películas de *Fatty* [Arbuckle].

–Esto es algo nuevo y original –decían–. Algo completamente aparte de lo que hacen los franceses o los italianos...

Y mis amigos se reían de una manera verdaderamente americana. Se reían físicamente, como si les hicieran cosquillas. Se reían con una risa igual, por su naturaleza, a la del hombre que ve caerse a otro en plena calle, es decir, con una risa primitiva, que no exige para producirse

1 *Ibidem*, p. 90-91.

2 *Ibidem*, p. 44.

3 *Ibidem*, p. 75.

4 *Ibidem*, p. 72

5 Cf. Julio Camba, *Páginas escogidas*, *op. cit.*, p. 536-538 et 636-638.

espíritus cultivados por siglos de civilización.¹

Le cinéma qui se tourne aux États-Unis possède donc une capacité de pénétration redoutable, puisqu'il réussit à s'imposer même dans des pays où l'humour s'était éloigné de cette étape primitive, qui caractérise la « vieille » civilisation nord-américaine, pour atteindre des niveaux de sophistication bien plus élevés. À présent, le rire grossier de l'humour cinématographique américain peut faire écrouler ce bâtiment comique.

Mais c'est surtout dans la préface que Julio Camba ajoutera à son livre de chroniques pour la première édition de 1917 qui annonce les premières inquiétudes, toujours exposées avec beaucoup de légèreté, à propos d'un avenir qui risque d'imiter partout le modèle nord-américain. Après avoir résumé très succinctement son malaise pour ce pays (« ¿ Cómo no habían de producirme una mala impresión los Estados Unidos? Fuera de la mecánica, apenas si existe allí nada verdaderamente importante »²), il énonce sa peur de l'avenir : « Es en América donde la técnica y la mecánica van adquiriendo el valor de una nueva base para la vida »³. Et de continuer sur le même ton :

La mecánica tiene en América un valor que no tiene en Europa. [...] La mecánica y la industria van suplantando en los Estados Unidos no sólo la ternura doméstica, sino todo lo demás. En realidad van suplantando el sentimiento. Las últimas generaciones de americanos no encuentran mejor medio de expresión para sus amoríos que el *fox-trot*, ni música más adecuada a ellos que la de una orquesta estrepitosa de negros o de hawaianos. La alegría americana es una alegría puramente física, a base de montañas rusas, de toboganes y de *waterchuts*, como en Coney Island, o a base de bailes gimnásticos, como en Nueva York. Y quien habla de la alegría, habla del dolor. Las tragedias morales, las tragedias psicológicas van desapareciendo. [...]

Yo creía, en fin, que la mecánica se desarrollaba en América más intensamente que el gusto y que el sentimiento ; pero que no pretendía sustituirlos. Ahora comienzo a persuadirme de lo contrario. Y el día en que esté convencido de ello por completo, entonces América me parecerá un país de posibilidades infinitas. El país, sencillamente, de donde puede surgir nada menos que una nueva humanidad.⁴

La critique anti-américaine de Camba se transforme ici en critique anti-moderne tout court. On y trouve même un ton amer, assez rare chez lui, qui contraste avec son humour à cette période-là, comme le montrent les dernières lignes que l'on vient de citer, à la fin de l'introduction du livre. Cette critique acquiert en même temps un contenu réactionnaire, qui conduit même l'auteur à se moquer de la démocratie : « Camareros, porteros, acomodadores, chicos del ascensor, mozos de hotel, chóferes y conductores de tranvía... Todos estos ciudadanos nos tratan mal, nos miran mal, nos hablan mal, y lo peor es que fundan su comportamiento en principios políticos. Como el amigo

1 *Un año en el otro mundo*, op. cit., p. 108. On pouvait lire la strophe suivante dans le poème *Drop a Star* (1935) de León Felipe : « ¡ Ja !, ¡ Ja !, ¡ Ja ! / Esa risa, / esa risa mecánica, / esa risa de Hollywood, esa risa que viene entre la sombra / tiene un hilo de sangre / y una baba amarilla / en su boca epiléptica », León Felipe, *Poesías completas*, op. cit., p. 177.

2 Julio Camba, *Un año en el otro mundo*, op. cit., p. 23.

3 *Ibidem*, p. 24.

4 *Ibidem*, p. 25-26.

de que hablábamos antes, no les gusta hacer cumplidos. Son unos hombres muy demócratas »¹.

Les deux visites qui se déroulent avant et après le krach de 1929 ne font que dégrader un peu plus drastiquement cette image de New York, ainsi que de tout le pays, comme le montrent les chroniques recueillies dans *La ciudad automática* (1933) : « la actual civilización americana es, aunque de otro grado, del mismo tipo que la civilización incaica. Es una civilización de grandes estructuras arquitectónicas. Es una civilización de insectos »². Là, même le ton humoristique a changé, et on perçoit une certaine amertume – surtout dans les dernières pages – face à un monde qui devient toujours plus inhumain ; car il ne s'agit plus d'un pays comme les autres :

Los Estados Unidos tienen un poder de expansión enorme, y poco a poco, no sólo Hispanoamérica, el mundo entero caerá bajo su influencia. Para una civilización como ésta, de carácter exclusivamente mecánico, no hay límites posibles. Los sabios alemanes montan en bicicleta, los negros de Tombuctú montan en bicicleta, los monos montan en bicicleta, y llegará un día en que, por virtud de la bicicleta, o de la radio, o del cerebro automático, o de cualquier otra máquina, estaremos americanizados todos : hombres, monos y loros, blancos y negros, humanos y cuadrumanos...³

Le « caractère exclusivement mécanique » de cette société n'est pas bien expliqué par Camba, qui aurait du mal à justifier comment les États-Unis ont réussi à devenir la première puissance d'une forme d'expression qui est à la fois industrie des loisirs et création artistique : le cinéma⁴. Dans l'un de ses fréquents exercices d'incohérence, il loue le cinéma muet – ce même cinéma qui, selon le Camba de 1916, provoquait « un rire enfantin » – pour l'opposer, d'un point de vue artistique, au cinéma parlant (comme le faisait Charles Chaplin à la même époque), qui est en train de triompher lors de ses deux visites en Amérique du Nord : « Hay, por ejemplo, una infinidad de personas en cuya opinión la palabra es enteramente contraria al espíritu del cinematógrafo ; pero, una vez inventado el cine hablado, la cosa ya no tiene remedio. El cine hablado supone un progreso, porque resuelve una limitación del cine mudo, y no importa nada el que este progreso mecánico constituya un error artístico. La mecánica nos manda. Somos los esclavos de las máquinas y no podemos tener gustos contrarios a sus funciones »⁵.

1 *Ibidem*, p. 128.

2 Julio Camba, *La ciudad automática*, Barcelone, Alhena Media, 2008, p. 79.

3 *Ibidem*, p. 115-6.

4 Dans « Desde la ribera oscura. (Para una estética del cine.) », un texte de 1925, Fernando Vela observait : « La mayor objeción contra el cine está en su progeñie. Es hijo del capitalismo y de la máquina ; por tanto –concluyen los estéticos–, es un prosaico producto industrial ; sin embargo, el cine es el primer rayo de luna que el hombre ha visto poblado de fantasmas. [...] Pero en su principio todas las artes ostentaron un acusado carácter social, y el arte primitivo un carácter mágico. El arte del cine también tenía que ser primero una creación social, naturalmente de la sociedad de nuestro tiempo –industrial y capitalista– y no de la época gótica », Fernando Vela, *Ensayos, op. cit.*, p. 47.

5 Julio Camba, *La ciudad automática, op. cit.*, p. 164. Signalons que, lorsque Camba écrit ces lignes, le cinéma parlant avait déjà donné lieu à des chefs d'œuvre tels que *Hallelujah* (King Vidor, 1929), *L'Ange bleu* (Erich von Stroheim, 1930), *À l'Ouest, rien de nouveau* (Lewis Milestone, 1930), *M le Maudit* (Fritz Lang, 1931), *L'Ennemi public* (William Wellman, 1931), *Scènes de la rue*, (King Vidor, 1931), *Frankenstein* (James Whale, 1931), *La Chienne* (Jean Renoir, 1931), *L'Opéra de quat'sous* (George Wilhelm Pabst, 1931) ou *À nous la liberté !* (René Clair,

Comme on pouvait s'y attendre, ce que déplore Camba, avant toute autre chose, c'est la perte de la qualité des denrées alimentaires, comme le vin, qui est devenu un produit tout aussi frelaté que les autres : « La química ha desnaturalizado el jugo de las viñas europeas. La ciencia ha matado al arte. En Francia, en Italia, en España mismo, el vino está hoy, poco más o menos, tan estandarizado como la Coca-Cola [...]. Indudablemente la producción vinícola constituye hoy en Europa una industria típicamente americana », quoique, paradoxalement, les États-Unis lui paraissent le dernier pays où, grâce à « la ley de la Prohibición », le vin reste un produit fin : « La prohibición ha matado la industria y ha resucitado el arte, ha eliminado la química y ha libertado a la Naturaleza »¹.

Du reste, cette tendance à l'uniformisation découle en toute cohérence d'une conception utilitariste et marchande de la vie. Lorsqu'il tente d'acheter un costume, le tailleur propose à l'écrivain de maigrir afin de pouvoir s'adapter aux mesures des vêtements :

—¿ Por qué no hace usted un poco de gimnasia ? —me dijo, por último, el vendedor.

Y en este consejo, dado con la mejor buena fe del mundo, está todo el principio de la industria americana, que consiste, según he dicho tantas veces, en estandarizar a los hombres para poder estandarizar las mercancías.²

La fabrication des humains pour les façonner selon les exigences en vigueur s'étend à tous les domaines de la vie sociale, y compris la littérature, puisque, dorénavant, selon Camba, « la verdadera creación literaria de América es su *advertising literature* o literatura comercial »³, qui n'est pas moins profonde que la littérature classique : « Tiene, por lo menos, tanto contenido espiritual como contenido mercantil. Tiene, en fin, todo el contenido espiritual que puede y que debe tener : el de su pueblo y el de su época, que es una época en la que van entrando ya todos los pueblos »⁴. Il dédaigne les auteurs consacrés du moment – Theodore Dreiser, Upton Sinclair, Sinclair Lewis et Eugene O'Neill –, car trop vieillots : « huelen a rancio y representan la última supervivencia del espíritu europeo »⁵, mais il ne dit rien des Faulkner, Fitzgerald, Dos Passos, Stein ou Hart Crane qui, à cette époque-là, avaient déjà publié les œuvres qui allaient influencer longuement la littérature universelle, ce qui rend très surprenante l'affirmation suivante : « la novela y la poesía sólo son cultivadas aquí por hombres de segunda clase »⁶.

Par ailleurs, l'insistance de Camba sur le caractère « impérialiste » du mode de vie industriel devient obsédante dans les chroniques de ce volume. Et, ce qui est rare dans son œuvre, Camba tente d'y dresser un bref aperçu théorique des raisons qui ont mené à cette situation, bien qu'il le

1931), ce qui rend peu vraisemblable qu'on puisse parler d'une « erreur artistique ». Par ailleurs, la moitié des films que l'on vient de lister ont été tournés aux États-Unis.

1 *Ibidem*, p. 49-50 et 51.

2 *Ibidem*, p. 142.

3 *Ibidem*, p. 94.

4 *Ibidem*, p. 96.

5 *Ibidem*, p. 94.

6 *Ibidem*, p. 95.

fasse d'une manière grossièrement matérialiste :

terminó la conquista del Oeste, y al período de aventura sucedió el período de organización. Los Estados Unidos, perfectamente delimitados ya, empezaron a adquirir conciencia de sí mismos. La industria se encontró con un mercado de ocho millones de kilómetros cuadrados, librecambista en su totalidad, pero protegido al exterior por una barrera infranqueable, y fatalmente se originó el hecho que determina hoy toda la vida americana : la estandarización de la producción, causa de la estandarización del hombre, a fin de poder producir en una escala correspondiente a la magnitud de la población.¹

Tout le processus historique complexe de l'émergence de la société industrielle se réduit ici à une fatalité : la taille du pays. Mais cela empêche d'expliquer pourquoi le Royaume-Uni de l'époque vivait la même tendance vers la standardisation et l'uniformation industrielle, alors qu'il s'agit d'un pays (ou plutôt d'un ensemble de pays) bien plus petit que les États-Unis.

Ce qui est plus surprenant, c'est que Camba insiste sur un aspect encore plus négatif de cette nouvelle civilisation que la dégradation de la bonne vie qu'il aimait, c'est-à-dire la destruction de ce qui avait été considéré jusqu'ici comme proprement humain, y compris l'intelligence :

El hombre inteligente no tiene aplicación posible en esta civilización, que lo rechaza de un modo automático. [...] Las grandes corporaciones funcionan siempre aquí de un modo puramente mecánico, y la inteligencia es esencialmente contraria a la mecánica. En Europa, donde toda la civilización está basada en la inteligencia, un hombre inteligente es un hombre defectuoso ; pero esta civilización tiene otros principios, y aquí el hombre defectuoso es precisamente el hombre inteligente.²

Les idées ne sont donc pas épargnées par la tendance à l'uniformisation qui, par ailleurs, est commune à tous les systèmes de production, qu'ils s'appuient sur la concurrence du marché ou sur la planification étatique, puisqu'il ne trouve aucune différence entre « Moscú o Detroit. Detroit o Moscú. ¿ Qué prefieren ustedes ? » : « Por mi parte, confesaré que me da lo mismo, porque no veo ninguna diferencia esencial entre una civilización y otra. Ambas representan la máquina contra el hombre, la estandarización contra la diferenciación, la masa contra el individuo, la cantidad contra la calidad, el automatismo contra la inteligencia. Hombres eugenésicos y gallinas de incubadora. Una Humanidad de serie opinando en serie, y divirtiéndose en serie »³.

Pour cette raison, la civilisation industrielle envisage déjà une reproduction technologique de l'homme par des méthodes eugénistes (et l'intérêt de Camba pour ce sujet est particulièrement intéressant, étant donné que *Le Meilleur des mondes* de Aldous Huxley a été publié en 1932, après la rédaction de ces articles). L'humanité sera ainsi

producto de la eugenesia ; generaciones en las que nadie será alto ni bajo, guapo ni feo, tonto ni listo, moreno ni rubio, ni bueno ni malo. La eugenesia es algo así como el fordismo aplicado a la reproducción de la especie. Es como si dijéramos, la reproducción en masa. Su objeto

1 *Ibidem*, p. 92.

2 *Ibidem*, p. 107.

3 *Ibidem*, p. 99.

principal en América consiste en estandarizar a la Humanidad supeditando la naturaleza a los intereses del estado, y es indudable que no tardará mucho tiempo en conseguirlo por completo.¹

Cet accent pessimiste coïncide avec celui d'un auteur français, Georges Duhamel, un écrivain célèbre à cette époque que Julio Camba cite dans cet ouvrage (ce qui est d'autant plus frappant que les références littéraires explicites sont très peu fréquentes chez lui). Les *Scènes de la vie future* de Duhamel relèvent, comme les chroniques de l'auteur galicien, d'une vision très pessimiste du mode de vie américain, dont l'influence sur l'Europe est déjà évidente. Les deux auteurs partagent leur vision pessimiste de cet avenir qui s'esquisse aux États-Unis, mais on ne peut nier une certaine originalité à Camba ; par exemple, dans son évocation de l'eugénisme, absente chez Duhamel.

La référence à l'écrivain français (qu'il ne cite que par son nom, ce qui permet de croire qu'il s'agit d'un auteur sans doute familier pour le lecteur) confirme que Camba s'est intéressé d'une manière privilégiée aux problèmes provoqués par le développement de la technique. On ne saurait attribuer à Camba une pensée cohérente sur le progrès ou sur le rôle de la technologie dans le monde moderne ; mais son insouciance, lorsqu'il s'agit d'exprimer des vues très personnelles, lui donne une originalité et parfois une perspicacité rares dans la littérature de la période. C'est cette subjectivité angoissée face à un monde qui est ressenti comme toujours plus inconfortable, toujours plus laid, qui rend l'œuvre de Julio Camba si intéressante de notre point de vue.

« New York dans un poète » : la métropole déshumanisée d'après García Lorca²

Mira el ansia, la angustia de un triste mundo fósil
que no encuentra el acento de su primer sollozo.

Federico García Lorca, « Nocturno del hueco »,
*Poeta en Nueva York*³

Lorsqu'il s'agit du rôle joué par New York en tant qu'avant-garde des pires aspects de la modernité, il est indispensable de s'arrêter sur une œuvre majeure de la poésie lyrique en castillan : *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca, écrit pendant son séjour aux États-Unis de 1929 à 1930 et réélaboré sans cesse au fil des années suivantes. Même la lecture la plus superficielle du texte ne saurait omettre que le poète « nos ofrece aquí en primer lugar una visión negativa de las distintas zonas de dicha ciudad y su rechazo de una civilización mecanizada que destruye lo auténticamente humano »⁴, comme l'avait déjà expliqué Lorca lui-même dans une lecture poétique célèbre du recueil qui allait devenir *Poeta en Nueva York* : « Los dos elementos que el viajero capta

1 *Ibidem*, p. 161.

2 Le titre de cette partie renvoie à l'explication donnée par Lorca dans une lecture de certains poèmes de *Poeta en Nueva York* : « He dicho “un poeta en Nueva York” y he debido decir “Nueva York en un poeta”. Un poeta que soy yo », Federico García Lorca, *Obras completas*, t. III, éd. Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1997, p. 163.

3 Federico García Lorca, *Obras completas*, t. I, éd. Miguel García-Posada, Barcelone, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2011, p. 548.

4 Arturo Ramoneda (éd.), *Antología de la poesía española del siglo XX. 1890-1936, op. cit.*, p. 448.

en la gran ciudad son : arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia. En una primera ojeada, el ritmo puede parecer alegría, pero cuando se observa el mecanismo de la vida social y la esclavitud dolorosa de hombre y máquina juntos, se comprende aquella típica angustia vacía que hace perdonable, por evasión, hasta el crimen y el bandidaje »¹.

Ce n'est pas pourtant un milieu dépourvu de poésie, car il a – encore une fois – quelque chose de *sublime* : « Nada más poético y terrible que la lucha de los rascacielos con el cielo que los cubre »². New York est avant toute chose une architecture, c'est-à-dire un espace conçu pour être habité, mais devenu inhabitable et hostile pour ceux qui y demeurent, où même la nature est triste, comme « el árbol de muñones que no canta »³. Dès les premiers vers du livre, on perçoit un ton particulièrement violent (« una poesía amarga, pero viva »⁴), qui est loin d'être exclusif de cet ouvrage – car il était déjà bien présent dans l'œuvre précédente de García Lorca – mais qui est rendu plus flagrant suite à la découverte de cette ville gigantesque où tout cache une souffrance démesurée, comme l'indique le titre même du poème « Nueva York. Oficina y denuncia » : « No es el infierno, es la calle. / No es la muerte. Es la tienda de frutas. / Hay un mundo de ríos quebrados y distancias inasibles / en la patita de ese gato quebrada por un automóvil »⁵. Sous les formes de la vie moderne gît tout un océan de douleur qui soutient l'ensemble : « Debajo de las multiplicaciones / hay una gota de sangre de pato ; / debajo de las divisiones / hay una gota de sangre de marinero ; / debajo de las sumas, un río de sangre tierna. / [...] / He venido para ver la turbia sangre, / la sangre que lleva las máquinas a las cataratas / y el espíritu a la lengua de la cobra »⁶. Ce sang des animaux et des hommes abattus par le fonctionnement quotidien de la vie industrielle est un produit de l'injustice ; c'est pourquoi le poète dénonce cette souffrance de manière lyrique : « Yo denuncio a toda la gente / que ignora la otra mitad [...]. / Os escupo en la cara. / [...] ; yo denuncio. / Yo denuncio la conjura / de estas desiertas oficinas / que no radian las agonías, / que borran los programas de la selva, / y me ofrezco a ser comido por las vacas estrujadas / cuando sus gritos llenan el valle / donde el Hudson se emborracha con aceite. »⁷

Dans un tel paysage, un motif récurrent de la poésie lyrique traditionnelle tel que l'aurore devient un spectacle proprement cauchemardesque dans le poème éponyme⁸, où le caractère halluciné des images atteint l'un des sommets de l'œuvre pour leur brutalité et leur efficacité, contredisant les clichés des madrigaux du passé – sur la déesse aux doigts rosés, etc. Quand on lit

1 Federico García Lorca, *Obras completas*, t. III., *op. cit.*, p. 164.

2 *Ibidem*, p. 165.

3 Federico García Lorca, *Obras completas*, t. I, *op. cit.*, p. 511.

4 Federico García Lorca, *Obras completas*, t. III., *op. cit.*, p. 163.

5 Federico García Lorca, *Obras completas*, t. I, *op. cit.*, p. 556.

6 *Ibidem*, p. 555.

7 *Ibidem*, p. 556-557.

8 *Ibidem*, p. 536.

que « [l]a aurora llega y nadie la recibe en su boca / porque allí no hay mañana ni esperanza posible », il est inévitable d'associer l'impossibilité d'assister à la naissance du jour (car les gratte-ciels couvrent le ciel et l'horizon) avec la destruction des illusions, le mot « mañana » ayant ici le double sens de « matin » et de « lendemain ». Ces salariés qui se lèvent aux premières heures du jour ressentent l'absence d'espoir dans une société strictement matérialiste : « Los primeros que salen comprenden con sus huesos / que no habrá paraíso ni amores deshojados ; / saben que van al cieno de números y leyes, / a los juegos sin arte, a sudores sin fruto. / La luz es sepultada por cadenas y ruidos / en impúdico reto de ciencia sin raíces » (on parlera bientôt de l'importance de ces racines). Elle a beau tenter de filtrer à travers les gratte-ciels de la grande ville, cette tâche devient impossible : « La aurora de Nueva York gime / por las inmensas escaleras / buscando entre las aristas / nardos de angustia dibujada ». Mais cette cruauté, essentiellement provoquée par un environnement inhumain, est aussi celle d'une société capitaliste, pour laquelle l'argent est plus important que le destin des laissés-pour-compte : « A veces las monedas en enjambres furiosos / taladran y devoran abandonados niños ». Dans ce monde impitoyable, les survivants ne peuvent qu'errer comme des morts vivants en état de choc : « Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes / como recién salidas de un naufragio de sangre ».

Le sang n'est pas le seul symbole de ce que Theodor W. Adorno a nommé la « vie mutilée » (dans *Minima moralia*) dans la société new-yorquaise ; c'est aussi l'absence d'illusions pour ses habitants, comme dans le poème « Ciudad sin sueño », où le mot « sueño » ne veut pas dire tant *sommeil* que *rêve*. Les citadins de New York n'ont même plus le droit au repos qui permet de faire face aux angoisses quotidiennes en étanchant les blessures de l'âme :

No es sueño la vida. ¡ Alerta ! ¡ Alerta ! ¡ Alerta !
 Nos caemos por las escaleras para comer la tierra húmeda
 o subimos al filo de la nieve con el coro de las dalias muertas.
 Pero no hay olvido ni sueño :
 carne viva. Los besos atan las bocas
 en una maraña de venas recientes
 y al que le duele su dolor le dolerá sin descanso
 y al que teme la muerte la llevará sobre los hombros.¹

La douleur est omniprésente à New York. Ce n'est pas une douleur uniforme, toutefois ; il en existe une qui rend une certaine dignité aux misérables, une douleur insaisissable mais qu'on trouve partout, comme dans le « Panorama ciego de Nueva York » : « Todos comprenden el dolor que se relaciona con la muerte, / pero el verdadero dolor no está presente en el espíritu. / No está en el aire, ni en nuestra vida / ni en estas terrazas llenas de humo. / El verdadero dolor que mantiene despiertas las cosas / es una pequeña quemadura infinita / en los ojos inocentes de los otros sistemas ».²

1 *Ibidem*, p. 532.

2 *Ibidem*, p. 534.

Certes, ni la hardiesse stylistique ni l'accent mis sur la douleur des dépossédés – à propos notamment de la mort tragique des personnages – ne sont nouveaux dans l'œuvre du poète, comme il a déjà été indiqué par la critique¹, mais la souffrance atteint ici une taille industrielle. Ainsi, à côté de l'élégie consacrée à l'enfant malade du cancer dans « Tu infancia en Menton », on trouve d'autres poèmes où c'est la foule impersonnelle qui est cernée par des forces titanesques, comme dans « Danza de la muerte » :

No es extraño para la danza
este columbario que pone los ojos amarillos.
De la esfinge a la caja de caudales hay un hilo tenso
que atraviesa el corazón de todos los niños pobres.
El ímpetu primitivo baila con el ímpetu mecánico,
ignorantes en su frenesí de la luz original.²

Ces vers, d'une grande densité, résument l'esprit de *Poeta en Nueva York*. D'un côté, un mouvement énigmatique d'origine primitive (la danse, le sphinx) ; mais, de l'autre côté, la cruauté d'une violence insupportable exercée contre « les enfants pauvres » par le capitalisme industriel du « coffre-fort », tous les deux cohabitant dans cette ville énorme, sans connaître la lumière des origines. Et surtout, cette misère a des coupables – les propriétaires de ces coffres-forts, qui sont les seuls à danser dans ce bal des morts que constitue la ville de New York, où les morts seraient les déshérités, les Noirs, les souffrants :

Pero no son los muertos los que bailan.
Estoy seguro.
Los muertos están embebidos devorando sus propias manos.
Son los otros los que bailan con el mascarón y su vihuela.
Son los otros, los borrachos de plata, los hombres fríos,
los que duermen en el cruce de los muslos y llamas duras,
los que buscan la lombriz en el paisaje de las escaleras,
los que beben en el banco lágrimas de niña muerta
o los que comen por las esquinas diminutas pirámides del alba.³

Ceux qui profitent d'un tel état des choses sont ainsi les vrais responsables de tant de malheur : les « hommes froids » qui boivent dans une banque les larmes d'une fille morte. Et toute cela se produit dans une ambiance de quasi normalité, puisque rien ne montre au fil du livre que cette injustice suscite une révolte.

Maria Clementa Millán a signalé, dans l'introduction à ce livre, que les éléments de

su visión neoyorquina no difiere mucho de los aparecidos en la literatura y el cine de la época, ni tampoco el carácter negativo con que los presenta. Novelas como *Manhattan Transfer* de John Dos Passos, y películas como *Metrópolis* de Fritz Lang, serían muestras significativas del interés despertado por la gran ciudad como tema artístico, presentada desde un punto de vista negativo. La visión de la gran urbe, como signo de progreso de ultraístas y creacionistas, es

1 Cf. Arturo Ramoneda (éd.), *op. cit.*, p. 446-447.

2 Federico García Lorca, *Obras completas*, t. I, *op. cit.*, p. 525.

3 *Ibidem*, p. 526.

sustituída, a finales de los años 20, por una consideración negativa, que ve en la metrópolis un mundo adverso para el hombre, destructor de los valores genuinamente humanos.¹

En effet, la ville en tant que milieu aliénant est présente même dans des productions populaires, tel que le cinéma grand public, et c'est pourquoi les poèmes qu'on cite ici font appel le plus souvent à des ellipses s'appuyant sur une inévitable familiarité du lecteur avec des images très répandues de New York, avec ses grandes avenues surpeuplées, son vacarme et ses gratte-ciels ; néanmoins, la comparaison avec *Metropolis* n'est pas pertinente dans ce cas. La misère des dépossédés dans *Poeta en Nueva York* n'est pas due à un système spectaculairement oppressif, mais à une quotidienneté faite entièrement d'anonymat, de solitude et d'aliénation. On pense plutôt à trois films projetés pour la première fois en 1927 et 1928, juste avant le voyage de García Lorca aux États-Unis : *Berlin : Die Sinfonie der Grosstadt* (*Berlin : La Symphonie de la grande ville*) de Walter Ruttmann, *Lonesome* (*Solitude*) de Paul Fejos (Pál Fejös) et *The Crowd* (*La Foule*) de King Vidor, les deux derniers portant d'ailleurs des titres très significatifs sur la vie que mènent les « foules solitaires » (comme les a nommées David Riesman) dans la cité moderne. Ce n'est pas un hasard si deux des poèmes du livre de García Lorca décrivent des foules (« Paisaje de la multitud que vomita » et « Paisaje de la multitud que orina »), dont le premier est censé se dérouler dans le même lieu que la plupart du film de Fejos : le même Coney Island qui avait attiré les sarcasmes de Julio Camba, centre de loisirs par excellence des États-Unis du commencement du XX^e siècle, et qui inspire au poète un sentiment d'impuissance devant ce paysage de plaisirs industriels :

Llegaban los rumores de la selva del vómito
con las mujeres vacías, con niños de cera caliente,
con árboles fermentados y camareros incansables
que sirven platos de sal bajo las arpas de la saliva.
Sin remedio, hijo mío, ¡ vomita ! No hay remedio.

[...] Yo, poeta sin brazos, perdido
entre la multitud que vomita,
sin caballo efusivo que corte
los espesos musgos de mis sienes.²

À l'origine de ces vers, on ne trouve pas un enfer industriel à la *Metropolis* de Lang, mais le loisir aliéné de la vie moderne, que Lorca expliquait ainsi dans sa lecture poétique :

Coney Island es una gran feria a la cual los domingos acuden más de un millón de criaturas. Beben, gritan, comen, se revuelcan y dejan el mar lleno de periódicos y las calles abarrotadas de latas, de cigarros apagados, de mordiscos, de zapatos sin tacón. Vuelve la muchedumbre de la feria cantando y vomita en grupos de cien personas apoyadas sobre las barandillas de los embarcaderos, y orina en grupos de mil en los rincones, sobre los barcos abandonados y sobre los monumentos de Garibaldi o el soldado desconocido.³

1 Dans Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 72-73.

2 Federico García Lorca, *Obras completas*, t. I, *op. cit.*, p. 527-528.

3 Federico García Lorca, *Obras completas*, t. III, *op. cit.*, p. 169.

Le poète tire la conclusion qui s'impose devant ce chaos (« uno de los espectáculos vitales más intensos que se pueden contemplar ») : « Nadie puede darse idea de la soledad que siente allí un español y más todavía si éste es hombre del sur »¹.

Aussi, il y a un accent de critique sociale très net dans *Poeta en Nueva York*, éloigné de tous ces films que l'on vient d'évoquer. En effet, Lorca fait la réflexion suivante après avoir regardé la ville du haut du Chrysler Building : « puentes, barcos ferrocarriles y hombres los veo encadenados y sordos ; encadenados por un sistema económico cruel al que pronto habrá que cortar el cuello »². Il insistera là-dessus à la fin de « La danza de la muerte » :

¡ Que no baile el Papa !
¡ No, que no baile el Papa !
Ni el Rey ;
ni el millonario de dientes azules,
ni las bailarinas secas de las catedrales,
ni constructores, ni esmeraldas, ni locos, ni sodomitas.
Sólo este mascarón.
Este mascarón de vieja escarlatina.
Que ya las cobras silbarán por los últimos pisos.
Que ya las ortigas estremecerán patios y terrazas.
Que ya la Bolsa será una pirámide de musgo.
Que ya vendrán lianas después de los fusiles
y muy pronto, muy pronto, muy pronto.
¡ Ay, Wall Street !

El mascarón. ¡ Mirad el mascarón !
¡ Cómo escupe veneno de bosque
por la angustia imperfecta de Nueva York !³

La figure de proue – qui « viene del África a New York »⁴, ce qui n'est pas du tout une coïncidence – est donc l'espoir d'un possible final pour ce monde d' « angoisse imparfaite ». Le poète reconnaît que la brutalité ne se trouve pas du côté de la misère des pauvres, parce que

lo verdaderamente salvaje y frenético de Nueva York, no es Harlem. Hay vaho humano y gritos infantiles y hay hogares y hay hierbas y dolor que tiene consuelo y herida que tiene dulce vendaje.

Lo impresionante por frío y por cruel es Wall Street. Llega el oro en ríos de todas las partes de la tierra y la muerte llega con él. En ningún sitio del mundo se siente como allí la ausencia total del espíritu [...]. Y lo terrible es que toda la multitud que lo llena cree que el mundo será siempre igual, y que su deber consiste en mover aquella gran máquina día y noche y siempre. [...]

Yo tuve la suerte de ver por mis ojos, el último *crack* en que se perdieron varios billones de dólares, un verdadero tumulto de dinero muerto que se precipitaba al mar, y jamás, entre varios suicidas, gentes histéricas y grupos desmayados, he sentido la impresión de la muerte real, la muerte sin esperanza, la muerte que es podredumbre y nada más, como en aquel instante, porque era un espectáculo terrible pero sin grandeza.⁵

1 *Ibidem.*

2 *Ibidem*, p. 172.

3 Federico García Lorca, *Obras completas*, t. I, *op. cit.*, p. 526-527.

4 *Ibidem*, p. 524.

5 Federico García Lorca, *Obras completas*, t. III, *op. cit.*, p. 168

Le poète parle ici d'une douleur qui peut être consolée, de blessures qui peuvent être guéries. L'espérance existe même au milieu de cette ville, et elle se trouve chez ceux qui habitent dans ses marges. Il s'agit d'un espoir associé précisément à la capacité des misérables à ressentir la douleur – une sensibilité que le poète nie à Wall Street et à ceux qui y gagnent des fortunes. Encore une fois, c'est García Lorca lui-même qui explique cette possibilité de salut chez l'humanité la plus opprimée, pourvu qu'elle soit capable de résister aux charmes de la société industrielle :

Yo quería hacer el poema de la raza negra en Norteamérica y subrayar el dolor que tienen los negros de ser negros en un mundo contrario, esclavos de todos los inventos del hombre blanco y de todas sus máquinas, con el perpetuo susto de que se les olvide un día encender la estufa de gas o guiar el automóvil o abrocharse el cuello almidonado o de clavarse el tenedor en un ojo. Porque los inventos no son suyos, viven de prestado y los padrazos negros han de mantener una disciplina estrecha en el hogar para que la mujer y los hijos no adoren los discos de la gramola o se coman las llantas del auto.¹

N'étant pas Noir, la seule solution qui reste pour le poète est la fuite. Si les États-Unis sont, malgré leur modernité, un pays sauvage (« ¡ Oh salvaje Norteamérica, oh impúdica ! ¡ Oh salvaje ! »²), l'évasion doit viser la vieille Europe. « Huida de Nueva York », avant-dernière partie du livre, a le sous-titre explicite de « Dos vales hacia la civilización », dédiés à Rome et à Vienne. Ici, le poète n'évoque, bien évidemment, ni la Rome ni la Vienne réellement existantes, puisque la première est déjà l'épicentre du fascisme international (les nazis n'ayant pas encore pris le pouvoir à Berlin), et la deuxième a été, comme on l'a rappelé, la scène du massacre de presque une centaine d'ouvriers. Au contraire, fidèle à cette pénétration de l'architecture citadine par son regard, le poète oppose ici deux images mythifiées du « monde d'hier » (encore une fois) à la vision de la ville monstrueuse. Rome n'est pas la Rome de Mussolini, mais la capitale où toutes les périodes du passé cohabitent dans un même espace ; c'est-à-dire le contraire de New York, la ville sans racines. Quant à Vienne, son nom renvoie au titre du poème, le « Petite valse viennoise », un bal « de quebrada cintura » consacré à un amour « soñando viejas luces de Hungría / por los rumores de la tarde tibia, / viendo ovejas y lirios de nieve / por el silencio oscuro de tu frente »³. On n'est plus dans le décor d'une ville faite entièrement « d'arêtes », comme le New York de « La aurora ». Vienne reste un symbole de tristesse, « un hombre donde solloza la muerte » ; sauf qu'il ne s'agit plus de la souffrance absolue de New York mais d'une douleur humaine – le signe d'une sensibilité pas encore perdue.

« Lo que habrá de venir » : Luis Oteyza et les victimes de la modernisation

Pero fuese una « anticuada » o fuese una « cursi », no se avergonzaba de serlo. Lo tenía a gran honra.

1 *Ibidem*, p. 167.

2 Federico García Lorca, *Obras completas*, t. I, *op. cit.*, p. 525.

3 *Ibidem*, p. 568 et 569.

El ser así la llevaba a odiar la ciudad monstruosa y a sus pobladores, más monstruosos todavía. Y la conducía también a temer por sus hijos, con un espanto que iba, asimismo, justificándose de tan terrible modo... Si tal no sintiera, no sería una *old fashioned*, pero sería algo mucho peor.

Luis de Oteyza, *Anticipolis*, 1931¹

En 1931, tandis que García Lorca écrivait les derniers poèmes du cycle de *Poeta en Nueva York*, Luis de Oteyza publiait son roman *Anticipolis*, qui serait réédité deux ans plus tard. New York sert de vitrine du monde futur dans une vision très nuancée que l'auteur explique dans sa dédicace : « A miss Margaret Holz, por la que he conocido esa ciudad donde se anticipa lo que, para bien o mal de la especie humana, habrá de venir »². À la différence des romans dystopiques ou de science-fiction, le New York qui intéresse Oteyza n'est pas celui des transformations techniques, même si celles-ci jouent un rôle important dans l'histoire, mais surtout la ville où les mœurs sont radicalement bouleversées par rapport au vieux monde (le réitéré « allá » dont parlent les personnages), et notamment par rapport à l'Espagne traditionnelle. C'est à cette Espagne d'avant, catholique et conservatrice, que reste attachée l'héroïne du roman, Jesusa, qui porte un nom complètement déplacé. Jesusa habite depuis des années dans la métropole, sans jamais réussir à s'intégrer dans sa vie trop libérale. Son mari, sorte d'Edison ibérique raté, avait insisté pour s'installer à New York avec l'espoir (infructueux) de devenir un grand génie de l'industrie nord-américaine. Sa mort ouvre le roman qui raconte la chute progressive de Jesusa dans un désarroi qui la mènera à la folie, suite à son incapacité radicale à accepter le « nouveau monde » dans lequel elle vit, et auquel ses cinq enfants se sont pourtant adaptés tout de suite.

Le romancier ne s'arrête pas longtemps sur le New York physique. Dans les premières pages du livre, on trouve les références habituelles à la promiscuité de la grande ville (le bruit et l'entassement dans les rues, dans les bâtiments et dans les transports publics), mais cela ne sert qu'à accentuer le comportement déplacé de Jesusa. Ainsi, lorsqu'elle exprime sa douleur pour la perte de son mari avec un cri prolongé, une de ses filles lui reproche : « ¡ Oh, mamá ; que estamos en Nueva York ! »³. Ce n'est que le début, et on rencontre déjà l'origine de tous les malheurs de Jesusa : même sa souffrance ne trouve pas sa place, puisque la vie à New York exige un deuil serein et détaché. Et cela s'applique à tout le reste de la vie humaine. Jesusa devra faire affaire à New York sans intermédiaires, ou tout au plus avec l'aide de ses enfants, qui soit vont lui montrer trop brutalement les aspects les plus opposés à ce qu'elle avait connu en Espagne, soit vont lui cacher ce qu'elle ne voudrait pas savoir sur la vie qui se déroule autour d'elle – pour que la vérité ne rebondisse à la fin

1 Luis de Oteyza, *Anticipolis*, *op. cit.*, p. 171.

2 *Ibidem*, p. 83.

3 *Ibidem*, p. 86.

que plus cruellement. Le monde de Jesusa était l'Espagne de la fin du XIX^e, celui des filles qui se mariaient vierges, des hommes galants, de la pauvreté pudique, du respect des traditions et des lois. Un monde sans homosexuels, sauf quelques hommes dont tout le monde se moquait. Il n'y a pas de vraie histoire dans *Anticipolis*, mais une succession d'épisodes enchevêtrés, liés tous au rapport de Jesusa avec ses fils. C'est au long de ces relations, le plus souvent orageuses, que Jesusa découvre progressivement le vrai visage du monde moderne. Sa fille Rosa sera notamment, en raison de sa franchise, celle qui lui apportera les révélations les plus scandaleuses sur ce qu'elle refuse de voir : elle boit de l'acool et couche avec les hommes qu'elle choisit, et quand sa mère découvre que Rosa s'est fait violer – en état d'ivresse violente – lors d'une soirée, la réaction de celle-ci est d'une indifférence totale. Encore pire pour Jesusa, sa fille la plus jeune, Mary, se trouve être lesbienne. Quant aux garçons, leur sort est tout aussi décevant pour leur mère. Son fils aîné, Juan – son favori –, reste un pauvre employé de banque jusqu'à son mariage avec la fille de son patron, enceinte pendant le voyage qu'elle fait (toute seule) en Europe, et pour qui Juan n'est qu'une solution diplomatique pour éviter de devenir mère célibataire – solution à laquelle Juan se prêtera malgré lui grâce à la possibilité d'amélioration sociale que ce mariage constitue. Son deuxième fils, Carlos, commence dès le départ une carrière dans la vente clandestine d'alcool (le vice étant, grâce à la Prohibition, une source d'argent facile). Mais Jesusa est terrorisée quand elle apprend que le métier de Carlos entraîne souvent l'utilisation de la violence, notamment contre la police, qui est la figure de la justice par excellence pour Jesusa. Enfin, Pepín, le benjamin, va se faire payer des études de théologie par une église protestante afin de trouver un emploi en tant que prêtre du culte réformé, ce qui sera une nouvelle épouvantable pour sa mère. Les arguments que Carlos emploie alors pour tenter de la rassurer à propos de l'évolution de Pepín ne peuvent que l'énerver davantage : « Seguramente Pepín no hubo de adquirir creencia ninguna. Todo lo que buscó, uniéndose a la comunión evangélica, fue no fregar platos y ya lo que pretendía, disponiéndose a ejercer un culto, era vivir bien, descansada y holgadamente. Hacía un negocio, ni más ni menos. Como lo hacían aquellos que le costaron los estudios y le iban a pagar por que predicase. Ésos también pensaban en su negocio, sin preocuparse ni ocuparse siquiera de cosas de trascendencia mayor »¹.

On ne peut négliger l'importance des enfants pour Jesusa, car, en tant que femme de son temps, son milieu se réduit exclusivement à la famille : « no podía concebir que las mujeres fuesen sino como ella había sido : la virgen prudente primero y, después, la perfecta casada »². La « parfaite épouse » : c'est le modèle féminin formulé par Fray Luis de León en même temps que se déroulait le Concile de Trente ; l'obsolescence de l'univers de Jesusa ne peut être plus explicite.

1 *Ibidem*, p. 232-233.

2 *Ibidem*, p. 147.

Le New York qui se dévoile devant le regard perplexe de l'héroïne est un monde soulagé du poids de la tradition, où rien n'est justifié si ce n'est en raison de son utilité – une utilité qui d'ailleurs est mesurée quantitativement en fonction de l'argent. Il est hors de question, dans un tel monde, de ne pas faire quelque chose simplement « parce que ça ne se fait pas ». C'est pourquoi la démarche de Jesusa qui, à la manière des personnages ridicules des montagnes de la littérature du Siècle d'or, se sent fière de ses origines médiévales (« pertenecían a una de las familias más nobles de Asturias, la tierra de los hidalgos »¹), et un lecteur espagnol ne peut que se souvenir ici de la Vetusta de *Clarín*), la rend complètement obsolète, puisque cela n'a aucune valeur dans le New York du travail et du commerce : « Lo único deshonoroso es no ganar dinero », lui dira Carlos, dans une phrase que le narrateur qualifie de « aforismo de la moral de Wall Street »². Tous les malheurs de Jesusa découlent de cette incompréhension : à New York, tout est possible, ou en tout cas tout est en train de devenir possible. C'est le *monde liquide* qui est en germe ici et dont parlera Zygmunt Bauman : la tradition ayant disparu, ou restant réduite à un rôle purement ornemental, il n'y a aucune raison pour ne pas refuser les contraintes morales qui empêchent de mener la vie qu'on souhaite.

Son adhésion à la tradition mènera Jesusa à couper tous les liens avec ses enfants et à essayer une dernière tentative pour sauver une petite parcelle de son monde, en élevant le fils de Carlos et de Mabel. Si cette tentative commence bien, elle finira tragiquement lorsque la mère de la petite – jusqu'ici très détachée de son enfant – décide de partir avec lui, poussant ensuite Jesusa à la folie et à la mort dans le dernier passage du roman. La catastrophe est décrite ainsi par le docteur Jiménez, un ami de la famille qui constitue un des rares soutiens de Jesusa à New York : « si cesó la vida de aquella mujer, fue porque no pudo acompasarse a la juntamente bárbara y civilizadora manera de vivir de quienes ocupan esa atrevida avanzada hacia el futuro que es la ciudad de la anticipación »³. En effet, cette civilisation poussée à l'extrême s'est montrée à Jesusa comme quelque chose de sauvage dans ses mœurs les plus banales, comme l'acte de mâcher du chewing-gum tel qu'il est dépeint dans les premières pages de l'œuvre : « Ni el ebrio, tambaleante contra el mostrador de la taberna, ni el opiado yacente sobre la esterilla del fumadero presentan un aspecto tan repulsivo como el que mastica interminablemente la pastilla de chicle. De los dos primeros, el uno tiene algo de cómico, y el otro, mucho de trágico ; mas el último todo lo tiene de bestial, con su rumiadora gesticulación »⁴. C'est dans le domaine des rapports sentimentaux que la bestialité atteint pour Jesusa son degré le plus bas ; c'est là que le côté animal s'exhibe presque sans contraintes sociales,

1 *Ibidem*, p. 122.

2 *Ibidem*, p. 123.

3 *Ibidem*, p. 249.

4 *Ibidem*, p. 101.

comme elle le voit chez son fils Carlos, marié avec Mabel, lorsque Jesusa déménage pour habiter avec eux :

El nuevo concepto de la vida aparecía ante la anticuada, rutinaria y tradicionalista señora atropellando sus prejuicios. Atropellándolos, pero no destruyéndolos, que más fuertes se hacían con esos golpes, como el hierro bajo el martillo. Los prejuicios de doña Jesusa se exasperaban al choque de las conductas libres y aun libertinas.

¡ Qué mujeres, las amigas de Mabel ! ¡ Qué hombres, los camaradas de Carlos ! ¡ Qué parejas, las formadas por aquéllas y éstos ! ¡ Y qué conjunto, qué revoltijo, qué mezcolanza, cuando todos ellos se reunían ! La tribu de salvajes, la bandada de bestias, para doña Jesusa.

Cada vez que en casa de sus hijos se daba un *party*, creíase la huésped transportada a una isla donde aún no desembarcó el misionero o a una selva donde todavía no penetró el domesticador. La borrachera brutal y la lasciva danza preparaban una promiscuidad de sexos cuya inminencia se adivinaba, se veía. Un hombre abrazaba a una mujer o una mujer besaba a un hombre, haciéndolo el marido sin ocultarse de la esposa y la esposa sin ocultarse del marido, y la madre en presencia de la hija, y la muchacha junto al padre o al hermano. Y como final, a la salida, desfilaban cada uno con cada una, no correspondiendo el que así fueren por vínculos conocidos y hasta conociéndose vínculos contrarios a que fueran así.¹

Le contraste des mœurs et le retranchement de Jesusa produiront exactement un cas pur du *choc du futur* théorisé par Toffler. Il convient de signaler un point fondamental dans la description – certes exagérée, mais très cohérente et convaincante – du narrateur : malgré la complexité apparente de cette ville gigantesque, tous les aspects de la société renvoient à un même principe directeur qui les organise. En effet, la vie moderne qui repousse Jesusa s'appuie entièrement sur la notion de « contrat », clé de voûte de ce qui allait devenir la société néo-libérale contemporaine, et déjà explicitement à l'œuvre dans le New York des années 1920.

Selon cette forme extrême de *laissez-faire*, toute relation se réduit en dernière instance à un rapport contractuel qui peut être révoqué ou modifié à n'importe quel moment ; et la tradition ou la morale n'y peuvent rien. On voit ce contraste dès le deuxième paragraphe du roman, lorsque Jesusa fait de son mieux pour éviter que la veillée de son mari décédé ne soit prise en charge par l'administration new-yorkaise, et qui constitue la carte de présentation du personnage et, pour ainsi dire, l'abrégé du conflit qui va parcourir toute l'œuvre :

Por fortuna para la que había sido su esposa, aquella archiespañola doña Jesusa tan apegada a nuestras costumbres, el fallecimiento ocurrió de manera casi repentina y así no dio tiempo de que se trasladase el enfermo a un hospital, dejando que le prestaran los últimos auxilios gentes hábiles y cuidadosas, indudablemente, pero ajenas, mercenarias... Ella, sin embargo, trastornada por el golpe que recibía, no supo apreciar la clemencia del destino al haberla librado de ese otro que le hubiese resultado aplastante, ya que en España sólo van a morir de semejante modo, fuera de su lecho, lejos de sus familiares, sin ternura de hogar, las víctimas del accidente, del crimen o de la miseria.²

De fait, tout le roman peut être lu comme l'écrasement ressentie par Jesusa suite à sa prise de conscience, et qui va se déployer sous ses yeux pas à pas – et brutalement. La figure de l'hôpital en

1 *Ibidem*, p. 234-235.

2 *Ibidem*, p. 85.

tant qu'endroit « mercenaire » reviendra à la fin – mais cette fois pour de vrai – lors de la naissance de la petite-fille de l'héroïne, née du couple formé par Mabel et Carlos. Après son accouchement, elle est mise de côté avec d'autres enfants mais éloignée de sa mère, ce qui paraît invraisemblable pour Jesusa.

D'ailleurs, ce qui la frappe le plus dans la crise ultérieure entre Mabel et Carlos n'est pas la séparation – puisqu'elle avait constaté le caractère trouble de leur rapports extra-maritaux – mais l'aisance avec laquelle ils cessent de vivre ensemble : « ¿ Que os separáis tú y tu marido ? [...] Pero –insistió–, es que... No puede ser... ¿ Si estáis casados ! »¹. De la même manière, son fils Juan se marie avec la fille de Mr. Clendening comme s'il acceptait un emploi comme un autre, ce que Jesusa lui reproche dès qu'elle découvre tout ce qui s'est passé : « Te has casado con una mujer preñada de otro. Te finges padre del hijo ajeno. Y eso lo has hecho, lo estás haciendo, pagado. Eres un completo consentido »². En réalité, le mariage de Juan avec Dorothy s'explique aussi par la persistance d'un vestige du passé, car elle veut se marier afin d'éviter la honte d'être mère célibataire ; mais ces subtilités sont trop éloignées des pensées de Jesusa. Il lui semble inconcevable qu'à l'avenir une mère puisse avoir un enfant en dehors du mariage ; la seule idée que son fils accepte d'épouser une fille enceinte d'un autre homme (dont l'identité reste inconnue) est insupportable.

Il est symptomatique que Jesusa soit capable de préserver sa santé mentale tandis qu'elle tient à son renfermement dans les mœurs du vieux monde. En revanche, quand elle accepte finalement les « règles du jeu » de ce monde si hostile pour ceux qui ont connu d'autres valeurs, ce sera l'effondrement. Ainsi, une fois qu'elle perd le seul lien qui la rattachait à son monde – à savoir, l'enfant de Carlos et de Mabel –, elle exige à Carlos dans une crise de nerfs de faire tout ce qui serait nécessaire pour la récupérer, afin qu'elle puisse continuer à s'occuper de la petite : « Había que salvar a la nieta por todos los medios y existían muchas posibilidades de conseguirlo. El pago, la violencia, la corrupción podían y debían emplearse para el logro de tan sagrado fin. Y darían excelentes resultados, pues estaban donde esos sistemas eran los más eficaces »³. Il est déjà trop tard, toutefois, et l'acceptation de cette brutalité si moderne sera l'étape finale vers l'effondrement définitif, à la fois moral et physique.

Le personnage de Jesusa n'a rien de grotesque ; il est plutôt celui d'une héroïne tragique, parce qu'il est évident pour le lecteur qu'elle n'a pas entièrement tort. S'il est vrai – dans la perspective contemporaine – que ses préjugés sont trop souvent réactionnaires, il est indéniable que, parfois, elle est la seule à avoir un point de vue humain sur ce qui l'entoure. Lorsque son fils Carlos rentre blessé après une fusillade avec la police lors d'un coup de filet contre la contrebande d'alcool, seule

1 *Ibidem*, p. 240.

2 *Ibidem*, p. 208.

3 *Ibidem*, p. 247.

Jesusa montre des scrupules moraux. Même le docteur Jiménez, qui s'occupe de soigner Carlos, ne s'inquiète pas tellement des possibles conséquences pénales que cela pourrait entraîner pour lui.

En outre, Jesusa conserve un certain idéalisme qui, malgré son passéisme souvent très borné, anoblit son caractère. C'est son refus d'accepter le confort physique comme seul critère de bonheur qui la rend presque héroïque. À la fin du chapitre XII, l'éloignement de Jesusa par rapport à ses fils arrive à un sommet : « le dolían los lujos, siempre innecesarios ; las comodidades, sin las que se hubiera podido pasar ; y hasta el mismo pedazo de pan que precisaba para sustentarse, pues no olvidaba que la mayor parte de ellos era obtenido contra las leyes de los hombres y de Dios. Pero, ¿ cómo decir eso sin que Carlos se disgustase, sin que Rosa la recriminara ? Calló una vez más »¹. Pourtant, ce sera bientôt la fin de son silence.

Le même docteur Jiménez théorise, dans un passage essentiel du roman, la difficulté qu'il éprouve à juger la société new-yorkaise (à laquelle il s'est adapté par ailleurs parfaitement) :

–[...] El progreso no es malo nunca, aunque traiga alguna consecuencia mala, malísima, perversa. Trae, en cambio, infinitas consecuencias excelentes. Sobre que las consecuencias no se aprecian hasta el fin.

–¿ Y no hemos llegado al fin todavía?

–No; no hemos llegado. Estamos en el principio. ¿ No le digo que habitamos la ciudad de la anticipación ? Todo aquí se anticipa. Y por anticiparse, lejos de ser el final es inicial apenas.

De ahí pasó Jiménez a desarrollar su tesis en extenso.

–No puede, por tanto, juzgarse aún a los anticipados. Y menos juzgarlos con arreglo a las antiguas codificaciones. Son como fueron los *pioneers*. Aquéllos, en su avanzada, abrían camino. Talaban la selva para pasar y combatían contra cuanto el paso cerrábales. Si se les hubiese juzgado entonces, hubiera sido necesario condenarles por destructores de vidas vegetales, animales y hasta humanas. Hoy se les glorifica porque civilizaron el lejano Oeste. Actuales pioneros, estos anticipados luchan para imponer al mundo entero una nueva civilización. Cuando triunfen, dejarán de pelear. Entonces terminarán sus excesos. Y también entonces habrá de reconocerse lo beneficioso de que se excedieran.

–¡ Pero mientras –exclamó doña Jesusa, sintiendo de nuevo la punzada de su mal–, esto es insufrible !²

Les arguments avancés par Jiménez ne sont d'ailleurs pas sans rapport avec la *ruse de la raison* de Hegel : la brutalité du moment paraît incompréhensible, mais son sens sera évident plus tard, du point de vue de l'Histoire. Il est donc trop tôt pour juger les nouvelles mœurs de nos contemporains, puisqu'elles mettent en place en même temps les nouveaux critères qui seront ceux par lesquels l'avenir va les juger. Notre avis est ainsi déplacé, car il appartient à une autre époque. Mais, comme on l'a déjà vu à propos du Bernat du roman *La Febre d'Or* de Narcís Oller, ce genre de justification théorique n'apporte aucune consolation à ceux qui se sentent dépassés par le rythme du progrès.

Ce passage explique aussi le ton plutôt exagéré du roman, puisque le narrateur n'a pas voulu faire un portrait « réaliste » du New York des années 1920 mais mettre en avant les tendances que

1 *Ibidem*, p. 158.

2 *Ibidem*, p. 223-224.

certains esprits particulièrement sensibles repéraient dès lors. D'abord, c'est une culture du parvenu qui est soulignée tout au long du livre, en contraste avec la morale archaïque de l'héroïne (parfois bigote et avec les prétentions d'appartenir à une classe supérieure) ; mais, surtout, il faut souligner la banalité des comportements qui choquent Jesusa : ce qui lui semble plus brutal, c'est la normalité avec laquelle le nouveau monde est vécu par ses contemporains, et notamment ses fils. D'où la cohérence du point de vue – cynique, certes, mais mesuré – du docteur Jiménez.

Aperçus d'un futur sombre

Después de mi muerte un día
El mundo será pequeño a las gentes
Plantarán continentes sobre los mares
Se harán islas en el cielo
Habrá un gran puente de metal en torno de la tierra
Como los anillos construidos en Saturno
Habrá ciudades grandes como un país
Gigantescas ciudades del porvenir
En donde el hombre-hormiga será una cifra
Un número que se mueve y sufre y baila
(Un poco de amor a veces como un arpa que hace olvidar la vida)
Jardines de tomates y repollos
Los parques públicos plantados de árboles frutales
No hay carne que comer el planeta es estrecho
Y las máquinas mataron el último animal
Árboles frutales en todos los caminos
Lo aprovechable sólo lo aprovechable
Ah la hermosa vida que preparan las fábricas

Vicente Huidobro, *Altazor*¹

Il est symptomatique du goût de notre temps que, parmi la littérature dite d'anticipation, seules les œuvres les plus pessimistes continuent à être lues. Certes, les utopies qui montraient un avenir radieux sont fréquentes dans notre période, mais on a du mal à les lire aujourd'hui, sauf dans les cas où le texte se prête à une interprétation (involontairement) autoparodique, comme dans « El Siglo de Oro »² (1890), une nouvelle signée par « M. Burgués » qui décrit une scène du futur. Les héros du récit, une famille parfaitement bourgeoise avec un comportement non moins bourgeois, consacrent leurs loisirs à consommer des ressources d'une manière fabuleuse : ils font un voyage en avion de 137 km et préparent une escapade d'été dans un coin reculé, tandis que des machines travaillent autour d'eux pour qu'ils ne doivent s'occuper de rien (signalons que l'auteur ne dit jamais d'où vient l'énergie qui entretient un tel gaspillage). Le ton optimiste du récit montre des détails – pas du tout accessoires – qui ne passent pas inaperçus pour le lecteur d'aujourd'hui. D'abord, l'avenir

1 *Op. cit.*, p. 78.

2 Cf. Lily Litvak (éd.), *El cuento anarquista (1890-1911). Antología*, Madrid, Fundación Anselmo Lorenzo, 2003, p. 203-216.

est présenté comme une simple extension de l'idéal bourgeois à toute la population ; puis les relations sont devenues très impersonnelles, puisque l'héroïne (qui s'appelle Camelia Proletaria) cherche un conjoint au moyen d'une annonce dans la presse : « Camelia Proletaria, de treinta y un años de edad, desea hacer la vida común con un individuo sano y robusto de treinta y tres a treinta y siete años de edad, a fin de poder dar vida a una niña »¹. Tout le texte dégage une sensation accablante d'indifférence et de déshumanisation, qui fait de cette utopie un enfer. Comme on le verra plus tard à propos d'Azorín et de Ramón Pérez de Ayala, de tels rêves désincarnés ne pouvaient cesser de susciter des parodies.

Aussi, la littérature espagnole a connu ses propres expériences dans le domaine de l'anticipation mais, malgré les efforts louables d'une critique qui a réussi à retracer l'histoire du genre dans les premières décennies du XX^e siècle (notamment de la part de Mariano Martín Rodríguez), il est indéniable qu'on ne peut trouver rien de semblable, ni en qualité littéraire ni dans l'ambition philosophique, aux meilleures œuvres produites, par exemple, en anglais ou en russe. Et pourtant, parmi ses mérites, il faut compter l'« invention » de la première machine à voyager dans le temps, qui a donné son titre au roman d'Enrique Gaspar *El anacronópete* (1887, c'est-à-dire, huit ans avant *The Time Machine* de Wells). Si ces voyages se faisaient auparavant par les moyens les plus variés (le rêve ou les drogues), Gaspar a imaginé la réalisation de cette prouesse grâce à un appareil mécanique, sauf qu'il ne permet pas de voyager dans les deux sens du temps (en amont et en aval, comme le ferait la machine de Wells), mais uniquement vers le passé. L'humour dans *El anacronópete* est souvent utilisé pour tourner en dérision quelques-uns des acquis du progrès dont se vantait le XIX^e siècle, comme en témoigne le titre ironique du premier chapitre du livre : « En el que se prueba que ADELANTE no es la divisa del progreso ». Et, en effet, les héros vont découvrir que la Chine du début de l'ère chrétienne connaissait déjà beaucoup des trouvailles qui sont censées honorer la capacité d'invention des Européens, suggérant un relativisme culturel qui n'épargne pas l'orgueil occidental.

Avenirs apocalyptiques

Los hombres eran muertos. Poco a poco los mató el hastío de las bienandanzas que la ciencia, la industria y el arte realizaron al trocar en realidad presente el ensueño de pensadores prehistóricos.

Azorín, « El fin de un mundo », 1901²

La nouvelle « El fin de mundo » de Azorín consiste, comme il est habituel chez lui, en une

¹ *Ibidem*, p. 214.

² Dans *Historia y antología de la ciencia ficción española*, éd. Julián Díez y Fernando Ángel Moreno, Madrid, Cátedra, 2014, p. 147.

fiction sans récit – une histoire de science-fiction à laquelle on aurait ôté tous les ornements d'« ambiance » propres au genre pour réduire l'œuvre au pur noyau de l'hypothèse philosophique que l'auteur prétend théoriser. La fin d'un monde est celle des humains de l'avenir, tués par l'ennui d'une technique omniprésente qui a fini par arracher toute possibilité de surprise, de rêve ou de fantaisie : « Poco a poco, predicado y afirmado el generoso altruismo, fueron desapareciendo del trato humano la ambición, la envidia, la crueldad, la ira, los celos, la codicia. Y los hombres, sojuzgadas las fuerzas de la Naturaleza, dueños del complicado tecnicismo del arte, amándose todos, trabajadores todos y fuertes todos, vivían, sin odios y sin pasiones, sin el ensueño de la esperanza y sin la voluptuosidad del desconsuelo, dichosos en la Naturaleza y en el arte »¹. L'omnipuissance des hommes de l'avenir les rend insensibles à la beauté, qui est trop facilement disponible, puisqu'elle est immédiatement à leur portée, et la vie perd son charme : « No había derecho porque no había deber, no había deber porque no había coacción, no había justicia porque no había iniquidad, no había verdad porque no había error, no había belleza porque no había fealdad... »². Manquant cruellement d'attraits pour attiser son esprit, l'humanité dépérit, trahissant un avenir possible inscrit – mais caché – dans les lois du progrès : « Así, mientras el dolor –que es error, que es fealdad, que es injusticia– se desintegraba de la vida, la vida se reducía de sus antiguos grandiosos límites : y así –por paradoja extraordinaria– la amplia y fecundadora ley del progreso tornábase en deprimente ley de ruina y acabamiento. La tierra se despoblaba. Cansa e inactiva, la especie humana desaparecía de siglo en siglo »³. La nouvelle semble se terminer avec la mort du dernier des hommes, qui réfléchit avec amertume au suicide de l'humanité. Mais un dernier paragraphe fait l'effet d'une remise en cause de ce qui vient d'être raconté : cette histoire est en réalité le rêve d'un « viejo taumaturgo devoto de Parménides el griego y de Schopenhauer el tudesco »⁴, raconté au narrateur lors d'une soirée d'automne. Il s'agit donc d'une fable pessimiste qui use d'une ressource récurrente dans la littérature d'anticipation : le témoignage d'un voyageur (en l'occurrence, de quelqu'un qui voyage dans le domaine de l'imagination).

Le même thème d'une auto-destruction de l'humanité par ses créations est repris par Miguel de Unamuno dans « Mecnópolis » (1913), une nouvelle qui, dès les premières lignes, se présente comme une glose de l'*Erewhon* de Butler. Comme chez Azorín, le récit serait la transcription du témoignage d'un voyageur qui aurait trouvé, dans un désert sans nom, une ville complètement automatisée. Ni hommes ni animaux ne marchent dans ses rues. Sa grandeur inspire une sensation incongrue, puisqu'il n'y a pas d'habitants pour l'admirer (ou pour la salir de leur présence). Les salles

1 *Ibidem*.

2 *Ibidem*, p. 148.

3 *Ibidem*.

4 *Ibidem*, p. 149.

de concerts fonctionnent même si elles sont vides, avec des machines qui s'occupent de jouer les instruments ; et même les théâtres se servent d'un projecteur et d'un phonographe (c'est-à-dire des procédés du cinéma sonore, pas encore inventé) pour recréer l'illusion d'une vraie représentation. Néanmoins, la solitude du voyageur est relative, puisqu'il est le sujet d'étude des machines elles-mêmes, qui publient un journal où l'information principale semble être la plongée dans la folie de ce seul humain qui sévit à Mekanópolis. C'est cela qui suggère une réflexion au héros : « No pude ya resistir esto de verme compadecido por aquellos misteriosos seres invisibles, ángeles o demonios – que es lo mismo–, que yo creía habitaban Mekanópolis. Pero de pronto le asaltó una idea terrible, y era la de que las máquinas aquellas tuviesen su alma, un alma mecánica. Esta idea me hizo temblar. Creí encontrarme ante la raza que ha de dominar la tierra deshumanizada »¹. Seule l'évasion hors d'un tel endroit permettrait que le voyageur sauve sa santé mentale, pleinement restaurée après sa première rencontre, symptomatique, avec un groupe de bédouins (encore une fois, les *moros* d'Unamuno sont réfractaires à la modernité).

Il ne faudrait pourtant pas se laisser duper par la proximité de la nouvelle d'Unamuno avec le modèle de Butler. En effet, dans le « Livre des machines » d'Erewhon, une hypothèse hardie était esquissée : les humains deviendraient subtilement, au fur et à mesure que la technique et les machines se développent, une espèce de service nécessaire pour réparer et entretenir le fonctionnement de l'ensemble. À la manière des abeilles, les hommes s'occuperaient de la « pollinisation » des machines, qui pourraient ainsi se reproduire perpétuellement. Mais là où la métaphore de Butler se prête à une myriade d'interprétations (encore plus pertinentes aujourd'hui, avec la montée d'idéologies telles que le transhumanisme), Unamuno en dilue la portée critique en excluant les hommes de sa dystopie. Selon l'avenir prévu dans *Erewhon*, les hommes se comporteraient comme des abeilles, c'est-à-dire qu'il seraient comme des esclaves *mais sans avoir conscience de l'être* (normalement, les abeilles ne se sentent pas esclavagisées par les fleurs). Cette condition d'aliénation disparaît complètement avec la suppression des hommes, rendant ainsi la fable beaucoup moins pénétrante que dans le modèle auquel l'écrivain de Bilbao voulait rendre hommage.

Comme dans la nouvelle d'Unamuno, Ramón Pérez de Ayala décrit précisément quels sont les facteurs qui ont conduit à la formation d'une dystopie dans sa pièce de théâtre *La revolución sentimental* (1929), sous-titrée « Patraña burlesca »². En effet, l'abolition de toute différence humaine dans un communisme radical et le remplacement des aptitudes nécessaires pour prolonger

1 Miguel de Unamuno, *Obras completas*, t. II, *op. cit.*, p. 835.

2 Parue initialement dans *El Cuento Semanal* (1909), la deuxième version n'introduit pas de changements majeurs – au-delà de la mise au jour des éléments technologiques cités dans le texte, qui se modernisent pour s'adapter au goût des années 1920.

la vie (la reproduction, l'alimentation) par des procédures techniques artificielles ont fait que les individus de cet avenir sont incapables d'imaginer à quoi ressemblait la vie d'avant. Le monde est ainsi devenu gris (y compris le décor de la scène, bien entendu), ce qui est expliqué d'emblée au spectateur par le personnage qui s'occupe de faire l'introduction de l'œuvre, qui n'est autre qu'un gramophone :

Todo, los hombres y la tierra, han evolucionado hacia la geometría, hacia lo gris, hacia lo mecánico, hacia la comunidad universal. El hombre es ya una máquina casi perfecta, sin iniciativa propia, ajustada y coordinada, por modo irreprochable, dentro de un mecanismo vastísimo a que se denomina organización comunista del género humano. Se ha trabajado centenariamente, escrupulosamente, científicamente, para ir creando la psicología comunista y matar, para siempre, el sentimiento de la individualidad. Ningún hombre tiene derecho a ser feliz aparte de la comunidad, ni menos frente a ella.¹

L'œuvre, excessivement doctrinaire, imite par antiphrase le modèle des utopies classiques, vides d'action et pleines de longs dialogues entre les personnages qui glosent les particularités de cette société future censée être souhaitable mais qui, comme on pouvait s'y attendre, ne l'est pas du tout. Cela n'évite pas que la pièce soit lue avec le même ennui que suscitent les utopies traditionnelles, ces lourds catalogues de merveilles (ou soupçonnées telles). En l'occurrence, la dystopie est une conséquence de l'assujettissement par la technique lié au désir d'aplatir les différences de qualité entre les humains ; cela ne pouvait qu'être l'œuvre d'une bureaucratie totalitaire (ce mot n'apparaît pas dans la pièce), incarnée ici par les « comités » aux fonctions diverses qui sont évoqués plusieurs fois au fil du texte.

Le résultat, évidemment, aboutit à une exaltation de la médiocrité, ce qui fait que la vie est triste : on ne connaît pas le sucre, ni le plaisir sexuel, ni tous les autres charmes (petits ou grands) du monde pré-utopique. Même l'étude des humanités a été éradiquée en toute cohérence, car l'éducation se fait aujourd'hui par l'intermédiaire de films projetés et d'images, grâce auxquels les enfants ne savent ni lire ni écrire² ; et ils ont même du mal à réfléchir, puisqu'ils pensent en images, non en concepts.

L'écrasement des traits particuliers s'étend à l'apparence des individus (puisque la sélection de l'espèce a annulé la variété) ainsi qu'à la culture (il n'y a plus de nations). Les langues ont vécu, et le jargon des personnages est un grotesque sabir qui imite le castillan des mauvaises traductions du français (par exemple : « ¿ Por dónde sois entrada ? », « Soy descendida justamente hace un minuto », « ¿ Es venido Ulises ? », « Estoy todo solo », « Pienso en él, compañeros, bien frecuentemente », etc.), sans doute afin de se moquer des effets négatifs d'un apprentissage trop hâtif d'une « langue internationale » (qui, pour les Espagnols de 1920 pouvant faire des études, était

1 Ramón Pérez de Ayala, *Obras completas*, t. IV, *op. cit.*, p. 518.

2 Ce qui ne rappelle que trop une certaine pédagogie moderne.

le français).

Le malheur inné à une telle mort vivante est mis en évidence lorsque le personnage d'Ulises montre aux autres ses découvertes scientifiques sur le monde d'avant : plus inégalitaire, certes, mais plus vif. Après avoir goûté le sucre et écouté la description d'Ulises, tous les personnages se mettent d'accord pour faire la contre-révolution, qui sera une « révolution sentimentale ». Un dernier passage à la fin tente d'atténuer l'unilatéralisme d'une pièce par ailleurs très plate : au fur et à mesure que les personnages se défont des contraintes qui pesaient sur eux et s'approprient à jouer un rôle différent dans leurs nouvelles vies, Ulises qualifie chacune de leur démarches d'après les sept péchés capitaux de la religion chrétienne : vanité, avarice, luxurie... La seule alternative au cauchemar concentrationnaire ne serait que le retour aux vieilles passions destructrices.

Il est remarquable que, dans les deux tableaux d'un futur noir dépeints par Azorín et par Pérez de Ayala, la technique est associée comme allant de soi au rêve du communisme, comme si le développement de la technique ne pouvait pas être détaché d'une fin noble (quoique sa réalisation soit aberrante, comme chez Pérez de Ayala). La catastrophe – irréversible dans la nouvelle d'Azorín – est la conséquence, non d'un détournement par rapport à l'objectif souhaité dès le départ, mais tout simplement, l'humanité découvre très tard que le but lui-même avait une face cachée.

Par rapport à tous les textes que l'on vient de commenter, le récit « Once mil novecentos vinte e seis » du recueil *Dos arquivos do trasno*, écrit en galicien par Rafael Dieste et publié en 1926, reste la meilleure pièce d'anticipation sombre de notre période. Bien que les deux motifs de l'histoire soient repris de deux grands classiques anglo-saxons pour le contenu (Edgar Allan Poe pour le réveil à l'intérieur d'un cercueil ; H. G. Wells pour le futur de dégradation cannibale de l'humanité), l'artifice littéraire arrive à esquisser en quelques lignes la tendance idéaliste à rejeter la possibilité d'une « erreur de route » dans le progrès. L'histoire est simple : un homme se réveille renfermé dans un cercueil. Ce n'est qu'après un moment d'angoisse qu'il récupère sa mémoire : il fait partie d'une expérience conçue par un médecin de Saint-Jacques-de-Compostelle, qui lui a fourni un somnifère extrêmement puissant afin qu'il dorme pendant 10000 ans. Il dispose des outils pour faire face au monde de l'avenir, y compris la clé qui lui permettra de sortir de son cercueil. Après s'être promené sans trouver de traces de vie humaine, ce qui lui fait croire que celle-ci a pu disparaître, il voit au loin un homme et un enfant à côté d'un arbre. Le héros de la nouvelle projette son regard progressiste afin d'interpréter la scène selon les paramètres de son idéologie (y compris l'espoir d'une pédagogie au goût du jour), dans un passage qui exige d'être cité *in extenso* :

¡ Un home e un neno ! Degorando trocarme nun feixe de foguetes festeiros, escomencei a correr cara a iles. Moradores da gran Cidada Perfeia, que non estaría lonxe, penséi. Em sen deixar de correr, non paraba de rir nervosamente, cheo dun estralante xúbilo infantil.

Cando me ía aprousimando chocóume un pouco algunha cosa, un bulto, que penduraba dunha

ponla do arbre movéndose manseñinamente, índa que sen concerto. Seguín adiante, máis a modo... Xa podía ver ben os perfís daquela cousa. Pro non quixen dar creto, así de sócato, sen máis, aos avisos do espanto, e seguín a sorrir, cun sorriso de careta, mentras no meu maxín busca aínda as voltas que me desen folgos. Certo que aquela cousa perdurada do arbre era unha perna humá... Pero, sen dúbida, finxida. O home debía de selo mestre i o neno o discipiro. O ensino a ceo descuberto. ¡ Moi ben ! Non podía ser doutro xeito no ano 11.926.

Mais non. Non había volta. O home i o neno comían a fartar, chantando o seu dentamio, sañento e larpeiro, nos anacos que rebandaban da perna sanguíñenta. Quedéime entalecido, inmoble, ollando babilamente, a poucos pasos, cómo se fartaban.¹

On reconnaît bien la même surprise du héros dans *La Machine à voyager dans le temps* lorsqu'il découvre que les Édoï du futur sont la proie des horribles Morlocks du sous-sol, mais Dieste ajoute ici un accent satirique envers la foi dans un avenir radieux, qui oblige le protagoniste à soutenir un « sourire de masque » quand il commence à apercevoir les premiers signes de l'horreur qu'il contemple.

Le héros se fait poursuivre alors par ces deux cannibales, ainsi que par d'autres qui les rejoignent tout de suite, en même temps qu'ils lui lancent des pierres (signe évident d'une régression technique dans cette humanité future), pour se trouver finalement coincé face à la mer. Il se réveille alors, selon le schéma classique des visions de l'avenir qui s'achèvent par la fin d'un rêve, et entend un écho de sabots dans la rue qui lui rappelle un retour du futur (s'il est vrai que le voyage a bien eu lieu). Ce bruit de pas est accompagné d'une voix qui vend du lait – étrange écho de la recherche de nourriture à laquelle le protagoniste vient d'assister en l'an 11926, qui ne fait qu'insister sur la relativité des espoirs humains dans le progrès : au-delà de l'époque, la survivance quotidienne reste la priorité pour la plupart des hommes et, comme le montre le rêve du héros, l'humanité a bel et bien quelque chose à perdre, à défaut de la réalisation de la « Cité Parfaite » des utopistes.

Dépassement de l'humanité ? Deux pièces de Jacinto Grau et Ricardo Baroja

En la imaginaria sociedad de *El pedigree* todo va bien. Hombres y mujeres son buenos, sanos, robustos, inteligentes. Han llegado casi casi al summum del bienestar y, sin embargo, todas esas perfecciones son inútiles para la realización del sueño anhelado. Resulta necesario injertar en la humana especie

1 Rafael Dieste, *De los archivos del trasgo*, éd. César Antonio Molina, Madrid, Espasa, 1989, p. 144. Comme il n'existe pas de traduction française de ce chef d'œuvre de la littérature galicienne, voici la version castillane de ce fragment : « ¡ Un hombre y un niño ! Deseando convertirme en un haz de cohetes festivos, comencé a correr hacia ellos. Moradores de la gran Ciudad Perfecta, que no había de estar muy lejos, pensé. Y, sin dejar de correr, no paraba de reír nerviosamente, lleno de un explosivo júbilo infantil.

» Cuando me iba acercado me chocó un poc alguna cosa, un bulto, que colgaba de una rama de un árbol moviéndose muy suavemente, aunque sin orden. Seguí adelante, más despacio... Ya podía ver claramente los perfiles de aquello. Pero o quise dar crédito, así de pronto, sin más, a los avisos del espanto, y seguí sonriendo, con una sonrisa de careta, mientras en mi imaginación todavía buscaba algo que me diese ánimos. Ciertamente aquello que pendía del árbol era una pierna humana... Pero, sin duda, fingida. El hombre debía de ser el maestro, y el niño el discípulo. La enseñanza a cielo descuberto. ¡ Muy bien ! No podía ser de otro modo en el año 11.926.

» Pero no. No cabía duda. El hombre y el niño comían hasta hartarse, hundiendo sus dientes, sañudos y glotonos, en los trozos que rebanaban de la pierna sanguinolenta. Me quedé rígido, inmóvil, mirando atontado, a pocos pasos, cómo se hartaban », *ibidem*, p. 145.

estupidez, ambición, egoísmo, enfermedad, todos los defectos de la morralla actual, y además añadir sangre de mono, para que al cabo de miles de años se produzca el nuevo Zoroastro.

Ricardo Baroja, *El pedigree*, 1926¹

Dans *El señor de Pigmalión*, pièce de théâtre déjà mentionnée à propos des États-Unis, la création d'un groupe de robots humains sert d'arrière-plan à une histoire aux échos métaphysiques : les créatures se révoltent et ont une vie propre, au grand dam de leur maître, le seigneur de Pigmalión, éperdument amoureux de son œuvre la plus réussie, la belle Pomponina. Si cette pièce constitue surtout une réflexion sur le caractère destructeur de la création artistique (et ce n'est qu'une des interprétations possibles de l'œuvre), l'histoire reprend un des thème préférés de la science-fiction depuis sa naissance, comme on l'a vu à propos de Viktor Frankenstein ou du docteur Moreau : l'rébellion de la création scientifique contre son maître, jusqu'à la fin tragique de celui-ci. Comme dans les autres cas les plus classiques du genre, c'est la conscience de ces créatures artificielles qui les rend dangereuses, puisque cet attribut humain introduit une incertitude qui n'était pas prévue dans le plan original. L'acte final de la rébellion des automates éclate lorsqu'ils découvrent que Pigmalión (dont le comportement despotique avec ses créatures n'est pas sans rappeler à celui du docteur Moreau) a conçu une nouvelle création qui devra être supérieure à l'existante – « y mejor que el hombre »², comme le dit le démiurge lui-même – qui mènera donc à l'anéantissement de celle-ci, pour laisser place aux versions améliorées. Le raisonnement d'Urdemalas, leader de la révolte, est d'une logique irréprochable : « ¿ Qué ha hecho Pigmalión con nosotros ? Hacernos muy mal, de puro querer hacernos muy bien. La prueba, que prepara otros muñecos mejores, que, cuando estén acabados nos sustituirán y nos destruirán. Al mal, pues, mayor mal. Destruyamos a Pigmalión aquí mismo, antes que un día nos destruyan a nosotros »³. La faute de Pigmalión vient de ne pas avoir été capable de prévoir, comme Viktor Frankenstein, le succès de ses efforts, puisqu'en réalité il visait dès le départ le dépassement de l'humanité, comme il le déclare dès sa première intervention : « esos autómatas son más que un prodigio de mecánica. Son la criatura artificial y el paso más serio que se ha dado para crear los primeros ejemplares de una humanidad futura, sin los defectos de la actual »⁴. La mort de Pigmalión n'aurait pas ainsi, de son propre point de vue, grand chose de regrettable, puisqu'elle fait partie des conséquences prévisibles d'une nouvelle race créée pour ne pas avoir les défauts des hommes réels. Il admet lui-même que son œuvre est imparfaite : « es todavía un remedo del hombre, y por eso me dan muchos disgustos ; pero

1 Ricardo Baroja, *Obras selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1967, p. 311.

2 Jacinto Grau, *Teatro selecto, op. cit.*, p. 581

3 *Ibidem*, p. 574.

4 *Ibidem*, p. 500.

un día prescindiré de ellos, porque los habré superado »¹, affirmation qui lui vaudra d'être qualifié, tel Viktor Frankenstein, de « nuevo Prometeo » par son interlocuteur, le duc d'Aldurcara ; mais son assassinat par Urdemalas constitue la preuve que les humanoïdes sont déjà, dans un certain sens, supérieurs, puisqu'il est légitime d'imaginer que la nouvelle série que Pigmalión aurait voulu construire serait sans doute plus docile, mais moins susceptible d'initiative individuelle – ce qui peut être considéré comme un handicap lourd. Enfin, les spectateurs (ou les lecteurs) d'*El señor de Pigmalión* ne cesseront de remarquer avec inquiétude que les robots sont plus humains, sur certains aspects, que les hommes « réels », qui sont d'une grossièreté à peine dissimulée ; comme si ce dépassement de l'homme par la machine n'avait pas quelque chose de souhaitable, ou en tout cas de pas trop regrettable. À la fin de la représentation, on ne peut que se demander de quel côté se trouve l'humanité : soit chez ces hommes si cupides et, au fond, si matérialistes, soit chez des automates qui ont été éclairés par l'étincelle de la conscience.

Pour sa part, le frère peintre de Pío Baroja a commencé à publier en 1924 les premiers fragments de sa pièce *El pedigree*, une « bêtise » (*disparate*) au dire même de son auteur² qui ne verra le jour de manière complète qu'en 1926, avec une préface de Valle-Inclán. Il s'agit d'une œuvre irreprésentable et à la lecture laborieuse qui met en scène une utopie basée sur l'eugénisme, dans laquelle les individus tels qu'on les connaît aujourd'hui ont été anéantis « después de las matanzas previstas por el maravilloso Vacher de Lapouge hace ya tantos siglos »³, comme le dit le personnage de Melpómene (et, en effet, la statue du théoricien raciste Vacher de Lapouge accompagne celles de Darwin, Nietzsche et Metchnikoff dans le décor de la première scène). Les hommes et les femmes de l'avenir sont sains, végétariens et se reproduisent sans sexe grâce aux techniques de sélection les plus modernes et scientifiques. La reproduction de l'espèce est garantie par des savants qui s'occupent de tout, suivant des critères très semblables à ceux des éleveurs de chiens ou de bétail : « Al decir estirpe, abolengo, casta o genealogía, parece decirse algo falsamente noble, algo romántico, cuando lo que verdaderamente se dice es, simple y sencillamente, lista de ascendientes. Prefiero mil veces “pedigree”, que expresa eso mismo, lista de ascendientes de un individuo de la raza humana, que por la voluntad científica de la Superioridad ha sido rigurosamente seleccionada para la producción de ese individuo, de ese tipo. Ni más ni menos »⁴. Cette Supériorité maîtrise la technique « philogénétique » au point de créer les nouveaux individus presque entièrement selon ses désirs, son but étant d'arriver à la fabrication du « Surhomme » annoncé par le « prophète » Nietzsche. Du reste, la reproduction reste entièrement chaste, car elle se

1 *Ibidem*, p. 500-501. Nous corrigeons la faute évidente de l'édition citée, qui lit « remedio » au lieu de « remedo ».

2 *Ibidem*, p. 235.

3 *Ibidem*, p. 282.

4 *Ibidem*, p. 251-252.

réalise en dehors des voies sexuelles. Même la nourriture a été adaptée aux principes scientifiques de l'amélioration rationnelle.

La domination de la Supériorité ne s'arrête pas là, puisqu'elle a pris en charge la tâche de « gérer » les humains une fois qu'ils sont adultes. Elle leur fournit même des activités de loisir complètement infantiles pour qu'ils occupent leur temps, comme une simulation de tourisme virtuel qui reproduit, par des appareils de lumière, son et température, les conditions des endroits les plus exotiques de la planète (ce qui a abouti à la ruine de la maison d'édition des guides Baedeker). C'est une domination très légère, parce qu'elle cultive l'hédonisme de ses dominés, et qu'elle a aboli en outre les aspects les plus nuisibles de l'ancien industrialisme.

L'œuvre souligne le contraste entre le monde des années 1920 et celui de l'avenir avec l'introduction d'un personnage étrange, Medoro, qui arrive comme un explorateur d'une autre région, mais est en réalité un représentant typique du mâle de l'époque de Ricardo Baroja. Il est attiré tout de suite par les charmes – à peine déguisés – des personnages féminins, et sa grossièreté ne fait qu'accentuer tout ce qui le distingue des humains soi-disant améliorés du futur. Mangeur de viande, luxurieux et quelque peu agressif, son comportement suscite une réaction négative de la part des femmes qu'il rencontre, au point que l'une d'elles, Eugenia (« La bien née », étymologiquement parlant), lui propose un moyen radical pour s'adapter à son nouveau milieu : « Mira, Medoro : vete al Falansterio de los varones, que está bien cerca de aquí, y te presentas al especialista de ciertas operaciones ; te anestesiará, y a la media hora volverás en ti sin molestia alguna. Se te afinará la voz fea que tienes y engordarás un poco, que buena falta te hace. Te encontrarás muy tranquilo para cuando llegue la época sagrada, libre de ser el papá de una prole infeliz »¹. Ainsi, seule l'extirpation de sa virilité peut le rendre tolérable auprès des autres.

Évidemment, la ressemblance entre la pièce *El pedigree* et *Le Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley ne pouvait pas passer inaperçue pour la critique, qui en a étudié les points en commun et les différences². Certes, dans les deux œuvres on trouve des aspects communs : une humanité infantilisée et guidée par une minorité qui pratique un despotisme bienveillant ; un « sauvage » du vieux monde incapable de s'adapter à celui-ci ; voire une sorte de cinéma qui fournit tout ce qu'il faut pour l'évasion quotidienne. Dans la préface à l'édition de Biblioteca Nueva de 1967, Pío Caro Baroja, neveu de l'auteur, signalait ce fait : « aun parece que Huxley lo debió de tener en cuenta para escribir una obra afamada »³. Sans apporter de preuves, il faut être sceptique par rapport à cette

1 *Ibidem*, p. 290.

2 Cf. Mariano Martín Rodríguez, « Science Fiction as Mainstream Literature : The Spanish Scientific Romance and Its Reception Before the 1939 Spanish Civil War », revue *Foundation*, Dagenham, t. 39, n° 110, hiver 2010, p. 38-59 ; ou Fernando Durán López, « *El pedigree* de Ricardo Baroja : teatro de ciencia ficción en España », Cádiz, revue *Draco*, n° 5-6, 1993-1994, p. 33-56.

3 Dans Ricardo Baroja, *Obras selectas*, op. cit., p. 25.

influence, puisque Huxley – frère du scientifique Julian Huxley, l'un des théoriciens des possibilités de l'eugénisme – connaissait directement le corpus idéologique qui pouvait légitimer une possible « intervention » dans l'évolution de l'espèce afin de l'améliorer. En outre, comme l'avait signalé Fernando Durán López, la dystopie de Huxley a un contenu de critique sociale bien plus net et conscient, qui va même jusqu'au moralisme (nous n'attribuons ici aucun sens péjoratif à ce terme), puisqu'il veut dénoncer le potentiel dévastateur de l'hédonisme.

En réalité, les meilleures indications sur la manière dont il faut lire *El pedigree* ont été données par l'auteur lui-même, qui parle d'« una nadería, una tontería » souhaitant exprimer une vision pessimiste. Réduite à cette catégorie, il est plus facile – et plus juste – de la juger comme une parodie des rêves d'amélioration de l'humanité par tout type de prophètes ; et pas seulement les plus modernes, puisqu'on pourrait légitimement trouver des échos de Sade et de son pamphlet « Français, encore un effort si vous voulez être républicains », qui prônait une mainmise radicale de l'État dans l'éducation des enfants pour qu'ils ne soient pas les fils et les filles de citoyens précis, mais exclusivement de l'État. Ainsi, plutôt que comme précurseur d'un courant de la science-fiction et de la littérature d'idées, *El pedigree* se prête à une lecture plus modeste en tant que critique des idéaux utopistes – mis au goût du jour avec l'ajout de l'eugénisme, très à la mode à l'époque – qui sacrifient l'humain sur l'autel d'une humanité prétendument régénérée.

Une pensée critique de la technique ?

La leyenda bíblica de la torre de Babel nos ha conservado el recuerdo de una civilización llegada a un estado semejante al de la nuestra actualmente. La civilización babélica disponía de una técnica capaz de realizar los proyectos más atrevidos, una técnica cuyas posibilidades rebasaban todas las necesidades, aun las de lo ordinariamente superfluo, y, por tanto, se sentía frozada a proponerse problemas de un capricho monstruoso y extravagante. A esta técnica de un poderío refinado correspondía una madurez intelectual perfecta, rica de los más variados matices, de las más audaces y divergentes tendencias. Para esta civilización era difícil encontrar un proyecto que estuviese por encima de sus recursos, y era también difícil dar con una vía aún inédita al pensamiento. Todo estaba pensado, todo había sido dicho y todo quedaba de nuevo en duda.

Ángel Sánchez Rivero, fragment posthume¹

Dans l'intermède intitulé « Autocrítica » que Ricardo Baroja insère dans *El Pedigree*, il avoue céder à la digression, provoquée par la vieillesse et par l'utilisation de la machine à écrire : « Bueno : me voy por los cerros de Ubeda. Es defecto que se me está desarrollando con los años y con la escritura mecanográfica »². La légèreté de la blague ne cache pas la présence d'un phénomène plus profond qui mérite une réflexion : en quoi l'outil employé pour rédiger un texte (la plume ou la machine à écrire) peut-il conditionner le contenu de ce qui est écrit ? Pour Ricardo Baroja, la vitesse de la machine à écrire favorise la prolixité – ce qui contredit l'idée d'une utilisation purement instrumentale des objets techniques qui entourent l'homme, puisqu'ils ne sont pas innocents de l'usage que l'on en fait³.

Ce genre d'observations sur la manière – parfois très insidieuse – dont la technique peut influencer même les gestes quotidiens les plus banals n'est pas fréquent dans la littérature de notre période. On remarque pourtant en Espagne un intérêt réel pour la technique et ses enjeux, comme le prouve une recension publiée en deux parties (« *El hombre y la técnica* » et « *Hechos y palabras. Spengler y el dolor de morir* ») de l'ouvrage *L'Homme et la technique* de Spengler que Ramón J. Sender a fait paraître en novembre 1932. Il reprochait au penseur allemand d'être incapable de reconnaître l'ampleur du phénomène qu'il tentait de saisir dans son essai philosophique (dont les

1 Ángel Sánchez Rivero, *Papeles póstumos. Fragmentos de un diario disperso, 1925-1930*, éd. Manuel Neila, Gijón, Libros del pexe, 1997, p. 33.

2 Ricardo Baroja, *Obras selectas, op. cit.*, p. 311.

3 Un écrivain contemporain a introduit une remarque semblable dans un de ses romans les plus célèbres : « Ahora, desde que se ha generalizado el uso del ordenador y ya no hace falta pasarlas a máquina cuarenta veces antes de tener la versión definitiva, las novelas son cada vez más largas : novelas de ochocientas, de novecientas, de mil páginas. Un aburrimiento. Por culpa del ordenador. Como ahora no cuesta nada corregir, reescribir, cortar, cambiar, pegar, si eres un poco hábil puedes trabajar deprisa », Rafael Chirbes, *Crematorio*, Barcelone, Anagrama, 2012, p. 343-344. Chirbes lui-même n'était pas, hélas, exempt de ce travers, comme le montre justement le passage que l'on vient de citer.

thèses ont été résumées dans le premier chapitre de notre étude). Au dire de Sender, Spengler se trompe lorsqu'il parle de la fin d'un monde à cause de la montée en puissance de la technique, devenue hors de contrôle, puisqu'il est incapable de voir que ce monde qui disparaît n'est pas le monde des hommes tout court, mais celui des bourgeois. Sender nie explicitement une idée très répandue chez les critiques les plus pessimistes de la technique, selon laquelle celle-ci commence à échapper à la maîtrise des hommes qui l'ont créée : « Al hombre no lo destruye su obra. Eso es un mito oriental repetido en la literatura de todos los tiempos. La técnica maquinista, que, según el gran escritor, es la gran conquista de la segunda mitad del siglo XIX, destruirá al hombre que la creó »¹. Bien qu'il ne soit pas explicite dans ses conclusions, on peut déduire que Sender, quand il publie ce texte, pense à peu près la même chose qu'un mois auparavant, lorsqu'il écrivait à propos de la nostalgie passéiste : « Los casticistas y los tradicionalistas suspiran añorando el tiempo de los gremios y el legendario encanto de los maestros en las artes manuales, que enseñaban a los jóvenes llegados a veces de lejanas tierras a trabajar y cantar al mismo tiempo *Los gozos a la Virgen María* o sencillas canciones paganas. En el fondo de esas añoranzas hay un odio supersticioso contra la máquina que hace de la producción un fenómeno colectivista. Hay un resabio aristocratizante »². Il attribue ainsi à Spengler une simple nostalgie du monde pré-industriel, et passe à côté de l'essentiel de la critique du penseur allemand, qui vise l'apparition d'une nouvelle caste d'administrateurs de la société technique, occupant une place prédominante grâce à leurs compétences. Au-delà des vieilles différences de classe, la technique imposerait ses propres hiérarchies, car sa complexité est devenue tellement vaste que seuls des experts peuvent prendre les mesures nécessaires pour bien la gouverner. Pour Spengler, l'entretien de l'ensemble technique limite énormément la marge de manœuvre des hommes qui voudraient s'en servir comme si elle n'était qu'un simple marteau. La technologie n'est donc pas du tout « neutre », puisqu'elle oriente les décisions qu'on peut prendre à son sujet. Sender, lui, pense le contraire ; mais il a beau s'appuyer sur Marx (cité une fois dans sa recension), au fond, il ne fait que défendre un idéal bien plus faustien (ou prométhéen) que celui de l'auteur du *Déclin de l'Occident*, puisqu'il croit que l'homme du futur restera quand même capable de subordonner la machine à ses désirs, pourvu qu'il ne l'emploie pas au sein d'une société capitaliste. D'après l'auteur de *Mr. Witt en el cantón*, Spengler

[t]iene fe en el espíritu, no en el alma. En la cultura, no en la técnica. En la personalidad, no en el hombre. Si todo eso muere con él no es razón para decir que el mundo se hunde, como no sea con una intención lírica. Precisamente, según nuestro modesto entender, el mundo nuevo lo creará la técnica. Una técnica neutra, sin otra conciencia que la de lo útil. La filosofía, la alta

1 Ramón J. Sender, *Proclamación de la sonrisa. Ensayos*, éd. José Domingo Dueñas Lorente, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza/Instituto de Estudios Altoaragoneses/Instituto de Estudios Turolenses/Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, 2008, p. 277.

2 « Alfar, cuero y tul », *ibidem*, p. 42.

cultura al viejo estilo espiritualista no han hecho sino llenar al hombre de íntimas contradicciones, de dudas y desalientos. Y ha ido siempre a la zaga de la técnica. Siempre detrás, desmoralizando a las gentes.¹

Ainsi, devant la disparition du monde de Spengler, il n'y a rien à déplorer, puisque ce n'est que le vieil univers élitiste d'une minorité éclairée qui est en train de se désintégrer. Une nouvelle technique neutre émergera de l'abolition de la société de classes – abolition que, par ailleurs, la technique aidera à rendre possible. Un passage de *Siete domingos rojos*, le roman que Sender publie cette année-là, illustre cette idée. Un anarchiste nommé Graco crie lors de la grève qui paralyse Madrid : « Todas las máquinas nos esclavizan, menos la Virgen Joquis »², la « Vierge Joquis » étant la mitrailleuse Hotchkiss, exemple d'innovation technique qui pourrait servir à la cause de l'émancipation une fois que les prolétaires l'auront expropriée.

Sender ne se rend pas compte que sa critique de Spengler contient une contradiction majeure : son idéal d'une utilisation de la technique par un prolétariat omniscient à cet égard ne fait que ressusciter le mythe de Prométhée adapté à l'air du temps : ce nouveau héros saura trouver une solution devant chaque problème posé par la technique. Pourtant, déjà Platon avait utilisé dans son *Phèdre* une fable (dont l'importance a été relevée par un classique de la critique de la technologie, le *Technopoly* de Neil Postman, qui commence par l'analyse de ce passage) qui montre les conséquences parfois très insidieuses que peut avoir une avancée technique. Socrate raconte dans ce dialogue que le dieu Thamous, ayant reçu l'offre de l'invention de l'écriture par le dieu Theuth, refusa celle-ci, avec un argument très solide : « cet art produira l'oubli dans l'Âme de ceux qui l'auront appris, parce qu'ils cesseront d'exercer leur mémoire : mettant, en effet, leur confiance dans l'écrit, c'est du dehors, grâce à des empreintes étrangères, et non du dedans, grâce à eux-mêmes, qu'ils feront acte de remémoration »³. La technique n'est pas pour Thamous un simple outil, mais une transformation qui entraîne des conséquences plus profondes, y compris des contreparties. Certes, l'écriture améliore les capacités de communication, mais cela au détriment de la mémoire directe des hommes.

Le point de vue de Sender est intéressant, non en raison de sa pensée, qui balaie trop hâtivement les objections les plus épineuses sur la technique, attribuant un pouvoir absolu à la classe ouvrière ; mais il relève deux aspects qui vont accompagner toute la réflexion autour de la technique (et ce jusqu'à nos jours) : d'un côté, une curiosité indéniable sur ce sujet, devenu incontournable dans la société du pétrole et du charbon, des communications rapides et des armes hyper-puissantes ; de

1 *Ibidem*, p. 274.

2 Ramón J. Sender, *Siete domingos rojos*, éd. José Miguel Oltra Tomás, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza/Instituto de Estudios Altoaragoneses/Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, 2004, p. 237.

3 Platon, *Œuvres complètes*, éd. Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2008, p. 1292

l'autre, une certaine facilité malheureusement trop fréquente pour trouver une solution aux enjeux proposés par la technique, souvent liquidés en faveur d'un confort idéologique (qu'il soit libéral, marxiste ou libertaire).

Ángel Ganivet et Miguel de Unamuno, ou l'esprit sur la matière

La ciencia costruye, es cierto,
mas no edifica un hogar ;
ha costruído una fábrica
para el bien y para el mal.

El hogar quiere raíces
que se puedan trasplantar
luego del suelo y que al cielo
llegue su copa a elevar.

Y no es con cemento armado
que se pueda edificar
un hogar que eche raíces
en la patria celestial.

Miguel de Unamuno, 17 mars 1928¹

Dans l'échange épistolaire entre Ángel Ganivet et Miguel de Unamuno, connu à partir de 1912 sous le nom de *El porvenir de España* (1898) et motivé par la parution, l'année précédente, de *Idearium español* du premier, on trouve une curieuse interprétation de la technique en tant que moteur de l'histoire. En effet, Ganivet interprète le déclin du pouvoir espagnol dans le monde en fonction d'une innovation technique : « Nosotros descubrimos y conquistamos por casualidad, con carabelas inventadas por los portugueses, llevando por hélice la fe y por caldera de vapor el viento que soplabá. Y al cabo de cuatro siglos nos hallamos con que en nuestros barcos no hay fe ni velas donde empuje el viento, sino maquinarias que casi siempre están inservibles »². Comme presque toujours dans l'œuvre de l'auteur, les événements historiques sont analysés d'un point de vue nationaliste en fonction de leur congruence ou non par rapport à l'être intime de l'Espagne, qui serait caractérisé surtout par un esprit foncier d'indépendance, par l'idéalisme, l'enthousiasme passager et le refus de l'utilitarisme. L'ère de la technique moderne, constituée par tout ce que l'Espagne n'est pas, a laissé ce pays en marge de l'Histoire :

La invención del vapor fue un golpe mortal para nuestro poder. Hasta hace poco no sabíamos construir un buque de guerra, y hasta hace poquísimo nuestros maquinistas eran extranjeros. Al fin hemos vencido estas dificultades, pero tropezamos con otra : los buques necesitan combustible, y nosotros somos incapaces de concebir una estación de carbón. No tenemos alma, aunque se dice que somos desalmados, para incomodar a nadie metiéndole en su casa una carbonera, como hacen los ingleses, por ejemplo, en Gibraltar. Cuando perdamos nuestros dominios se nos podrá decir : aquí vinieron ustedes a evangelizar y a cometer desafueros ; pero

¹ Miguel de Unamuno, *Obras completas*, t. VI, éd. Miguel García Blanco, Madrid, Escélicer, 1969, p. 962.

² Ángel Ganivet (avec Miguel de Unamuno), *El porvenir de España. Obras completas*, 3, éd. Fernando García Lara, Grenade, Diputación de Granada/Fundación Caja Granada, 1998, p. 133.

no se nos dirá : aquí venían ustedes a tomar carbón.¹

On peut s'amuser à imaginer ce qu'aurait pu faire Hernán Cortés avec des mines de charbon si celui-ci avait été tellement nécessaire pour la Castille du XVI^e, mais là n'est pas l'essentiel du passage : on y reconnaît une dignité octroyée à l'Espagne en tant que pays dépourvu de ce pragmatisme qui a fait la richesse des pays industrialisés. Contrairement à ce que pense l'Unamuno de cette époque-là (fidèle aux idéaux socialistes qu'il soutenait alors) qui, dans sa réponse, vantera les possibilités de progrès apportées par l'arrivée de l'industrie lourde en Biscaye, Ganivet croit que l'Espagne doit se tenir à ce rôle de réfractaire aux valeurs dominantes d'utilité et de rentabilité. Au fil de l'*Idearium español* ne cessent de se répéter des formules similaires sur ce que cette identité espagnole est ; ainsi, Sénèque n'a fait qu'énoncer une philosophie stoïcienne qu'il trouvait partout autour de lui dans sa Cordoue natale², et le Grand capitaine, Gonzalve de Cordoue, s'est limité à appliquer le combat espagnol à la nouvelle armée qui devait se battre en territoire italien³. Quant à la technique, Ganivet ne la critique pas ; il la considère tout simplement indifférente :

Yo aplaudo a los hombres sabios y prudentes que nos han traído el telescopio y el microscopio, el ferrocarril y la navegación por medio del vapor, el telégrafo y el teléfono, el fonógrafo, el pararrayos, la luz eléctrica y los rayos X ; a todos se les deben de⁴ agradecer los malos ratos que se han dado [...] ; pero digo también que, cuando acierto a levantarme siquiera dos palmos sobre las vulgaridades rutinarias que me rodean, y siento el calor y la luz de alguna idea grande y pura, todas esas bellas invenciones no me sirven para nada.⁵

Le néo-stoïcisme chrétien proposé par Ganivet n'est pas proprement réactionnaire ; il est tout bonnement étranger à ce que la technique est en train de créer en Espagne. On pourrait rétorquer à ces arguments que les soins médicaux apportés par les inventions citées ci-dessus peuvent changer radicalement la vie de certains individus, et par conséquent leur sensibilité par rapport à « la chaleur et la lumière de quelqu'idée, grande et pure », mais ces précisions restent loin des intérêts de la pensée de Ganivet, qui semble très éloigné de la réalité matérielle lorsqu'il suggère que l'Espagne, en raison de quelques conditions qu'il n'explique pas, serait prête à s'isoler du marché mondial pour être davantage elle-même : « Sin perjuicio de buscar salida al excedente de nuestra producción, lo que más debe de [sic] preocuparnos es producir cuanto necesitamos para nuestro consumo y alcanzar un bien que a pocas naciones pueden aspirar : la independencia económica »⁶. On comprendra mieux ces lignes à la lumière d'une autre affirmation de l'*Idearium* : « La filosofía más importante, pues, de cada nación es la suya propia, aunque sea muy inferior a las imitaciones de

1 *Ibidem*.

2 Cf. Ángel Ganivet, *Idearium español. Obras completas*, 6, éd. Fernando García Lara, Grenade, Diputación de Granada/Fundación Caja Granada, 1998, p. 86.

3 *Ibidem*, p. 137.

4 Ganivet écrit « debe de ». Si ce n'est pas une erreur, comme tout pousse à l'imaginer, il veut dire par là que ces inventions mériteraient « peut-être » de la reconnaissance.

5 *Ibidem*, p. 108.

6 Ángel Ganivet, *El porvenir de España, op. cit.*, p. 186.

extrañas filosofías ; lo extraño está sujeto a alternativas, es asunto de moda, mientras que lo propio es permanente, es el cimiento sobre el que se debe de [sic] construir, sobre el que hay que construir cuando lo artificial se viene abajo »¹. Il n'est pas difficile de deviner ce qu'est l'« artificiel » ici ; mais on a du mal à imaginer comment une telle autarcie pourrait fonctionner alors que, lorsque Ganivet écrit ces lignes, les Espagnols ne cessent de quitter leur pays pour aller gagner leur vie ailleurs – puisque, contrairement aux autres penseurs des années 1890 obsédés par la recherche d'une solution à la pauvreté endémique de l'Espagne, Ganivet n'aborde jamais les aspects techniques des problèmes qu'il discute.

L'écrivain de Grenade reconnaît lui-même son excès d'idéalisme dans sa première réponse à Unamuno : « Usted habla de “despaganizar” a España, de libertarla del “pagano moralismo senequista”, y yo soy entusiasta admirador de Séneca ; usted profesa antipatía a los árabes, y yo les tengo mucho afecto, sin poderlo remediar. Conste, sin embargo, que mi afecto terminará el día que mis antiguos paisanos acepten el sistema parlamentario y se dediquen a montar en bicicleta »². Autrement dit, la conception que Ganivet se fait des Arabes ne s'appuie pas sur ce qu'ils sont réellement, mais sur une image romantique qui exclue toute possibilité de modernisation (pas de parlement, pas de vélo). Une représentation tout aussi romantique de Grenade, sa ville natale, est à l'origine des idées mises en avant dans *Granada la bella*, une série de lettres publiées dans la presse en 1896. Selon lui, les formes traditionnelles de la vie populaire doivent être préservées, car c'est d'elles qu'est venue tout élan de régénération, que ce soit dans la lutte contre l'invasion napoléonienne ou en façonnant le vieux bourg de Grenade. Tout ce qui va contre cette spontanéité populaire, comme la disparition de la figure de l'*aguador* (individu qui gagnait sa vie en vendant de l'eau fraîche), le remplacement des vieilles ruelles par de grandes avenues ou la canalisation du Darro, ne fait qu'aggraver les conditions de vie des habitants. Minimiser l'intervention de l'État obligerait la population à chercher des solutions à leurs problèmes, comme il le dit dans un passage à propos du réseau d'eau de la ville, où se révèle son indifférence face à l'accusation d'être un passéiste, voire un réactionnaire :

Alguien me dirá : –Puesto que es usted tan respetuoso con todo lo viejo que defiende, por ser vieja hasta la ignorancia, ¿ será también defensor de las alcantarillas, de los cauchiles³ y de los cañeros ? La cuestión nada tiene que ver con la estética, pues se reduce a tener agua buena o mala. A esto contestaré yo que sí ; que defiende todo eso y que defiende también el agua mala, no con la idea de matar a mis queridos conciudadanos, sino para que no puedan beberla, y se vean obligados a dar mayor impulso y vuelos más altos a una de sus genialidades más típicas. El asunto es estético en grado superlativo.⁴

1 Ángel Ganivet, *Idearium español*, op. cit., p. 108-109.

2 Ángel Ganivet, *El porvenir de España*, op. cit., p. 116.

3 Petites bouches d'eau destinées à l'usage domestique.

4 Ángel Ganivet, *Granada la bella. Obras completas*, t. 1, éd. Fernando García Lara, Grenade, Diputación de Granada/Fundación Caja Granada, 1996, p. 78.

Or, Ganivet n'explique d'où lui vient la certitude que la nécessité obligera ses concitoyens à trouver la bonne solution technique pour le problème de l'accès à l'eau propre. Il pensait sans doute à un avenir pour Grenade semblable à ce qu'il a trouvé d'inhumain dans certaines villes du nord de l'Europe¹. En outre, il y a dans *Granda la bella*, moins ambitieuse et grandiloquente que *Idearium*, des intuitions qu'on ne saurait balayer d'un revers de la main. Ainsi, à côté de certaines généralités sur les transformations imposées par la technique moderne, Ganivet peut signaler des conséquences, peu visibles a priori, qui découlent des innovations :

El candil y el velón han sido en España dos firmes sostenes de la vida familiar, que hoy se va relajando por varias causas, entre las cuales no es la menor el abuso de la luz. El antiguo hogar no estaba constituido solamente por la familia, sino también por el brasero y el velón, que con su calor escaso y su luz débil obligaban a las personas a aproximarse y a formar un núcleo común. Poned un foco eléctrico y una estufa que iluminen y calienten toda una habitación por igual, y habéis dado el primer paso para la disolución de la familia.²

D'une manière grossière, Ganivet esquisse là une idée qui ne cessera d'être discutée au long du XX^e siècle : l'influence durable de la technique sur des gestes quotidiens ou des institutions avec lesquels elle n'est censée avoir aucun rapport. Il n'en tire, toutefois, rien de semblable à une théorie. On ne peut pourtant réduire ses vues à une simple nostalgie du monde passé, puisqu'il peut très bien défendre la légitimité de l'introduction du chemin de fer, pourvu qu'il s'adapte aux circonstances particulières du peuple espagnol :

Al lado de la transformación económica viene siempre la transformación psicológica. Los ferrocarriles nos han cambiado nuestros venteros en jefes de estación, nuestros mayores en maquinistas, nuestros zagales en revisores de billetes ; eran cabezas y ahora son brazos, y la sociedad compensa el sacrificio tratándoles con mayor consideración. Aquí el sacrificio fue necesario. España o la mayoría de los españoles no quisieron aislarse como Marruecos ; juzgaron que ese adelanto lo podíamos digerir sin perder nuestra autonomía en las garras del capital, y lo aceptaron como se acepta todo instrumento que nos ayuda a dominar la naturaleza. Si en ese caso hay algo censurable no es la evolución, sino el mal gusto de que hemos dado prueba al seguirla [...].³

Malheureusement, il est difficile de trouver quelque chose de vraiment original chez lui. Quand il déplore la disparition des vieux artisans qui fabriquaient des chaussures pour être remplacés par des usines modernes⁴, il est inévitable de penser au passage de Nietzsche que nous avons cité dans notre premier chapitre (un auteur que Ganivet avait lu, car il en cite un passage dans ses *Cartas*

1 « Un hombre que habita en una ciudad desigual, con calles quebradas, con jardines semisalvajes, circundado por la belleza natural que la tierra da de balde, es un hombre apto (si se decide a trabajar, justo es decirlo) para la creación de obras originales [...] ; ese mismo hombre habita en otra ciudad muy bien entarugada, alineada, arrecifada, barrida y fregada, e insensiblemente comienza a perder los rasgos más salientes de su personalidad [...]. Estas y otras bellezas nos trae el progreso mal entendido, y nos las trae por nuestra ignorancia, porque no vemos el enlace que las cosas entre sí, a la callada, mantienen », Ángel Ganivet, *Cartas finlandesas. Hombres del norte*, Madrid, Nórdica, 2016, p. 59.

2 *Ibidem*, p. 70-71.

3 Ángel Ganivet, *Granada la bella, op. cit.*, p. 80-81.

4 Cf. Ángel Ganivet, *Idearium español, op. cit.*, p. 144.

finlandesas (1898). Les idées de Ganivet sont semblables à celles d'autres critiques de son temps sur le déclin culturel, que la technique pourrait provoquer ou qu'elle serait incapable d'empêcher. Vagues et à peine formulées avec cohérence, elles ne méritent quand même pas la réduction à un pur passéisme réactionnaire.

Lors de son échange épistolaire avec Ganivet, et comme ce dernier ne cesse de le remarquer, Unamuno a des idées bien différentes sur la technique. À son avis, elle favorise le progrès humain, ce qu'il avait exprimé dans ses articles *En torno al casticismo* (1895), où il parlait de l'« alma de libertad que el machesterismo desencadenó »¹. Le « manchesterisme » est le nom évident pour désigner l'industrialisme le plus sauvage du XIX^e siècle, qui serait ainsi relativement épargné grâce à ses effets favorables sur le long terme, une fois la société arrivée à son stade supérieur (conception partagée par les marxistes et par les suiveurs de Spencer comme Unamuno). Dans un régime de véritable libéralisation de l'économie, la persistance du régime d'exploitation capitaliste deviendrait impossible, comme le montre l'article « La máquina esclava », paru dans *La lucha de clases* le 11 avril 1896, où il tente de prouver que le coupable de la souffrance du prolétariat n'est pas la machine, mais son utilisation par le capitalisme : « De aquí que aplicaciones mecánicas socialmente útiles, puesto que aliviarían el trabajo humano y mejorarían el producto, no se introduzcan ; de aquí que se abandonen otras así que abarata[n] la mano de obra »². L'Unamuno de 1898 a commencé à s'éloigner des cercles socialistes, et ses collaborations à l'hebdomadaire de Bilbao *La lucha de clases* deviennent toujours moins fréquentes à partir 1897, suite à des différends politiques et théoriques, ainsi qu'à sa crise spirituelle de la même année. Mais jusqu'à ce moment-là, il a été un défenseur de l'application de la machine, qu'il considère nécessaire pour dépasser l'actuelle étape historique de l'exploitation marchande. Les idées d'Unamuno à cet égard ne sont pas particulièrement originales, car il les tire surtout de ses lectures de Spencer (un auteur accepté par les socialistes du moment) et d'un marxisme assez banal. Selon ces idées et contrairement à ce que croyaient certains anarchistes, la machine ne peut pas être jugée en tant que telle, puisque c'est le capitalisme qui en fait un mauvais usage. Même lorsque son éloignement du socialisme est déjà à l'œuvre, il peut écrire un texte de 1900 comme « Mi bochito » (repris aussi en 1903 dans *De mi país*), tableau du Bilbao de son enfance qu'il se remémore une fois qu'il est installé à la présidence de l'Université de Salamanque. Voilà les deux premiers paragraphes de l'article :

Francamente, voy perdiendo la gana de volver a Bilbao, y no me deleita el saber de sus progresos. Que progresa, sí, que progresa ; mas sin que yo lo vea, a serme posible. ¿ No ha de sernos concendido alimentar en el alma el rescoldo de la ilusión romántica ?

Cuanto más prospera y crece mi pueblo, menos me atrae, porque tanto más deslustra el retrato

1 Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*, Madrid, Alianza, 2002, p. 32. Dans la préface à la première édition de ce livre, Unamuno reconnaît la valeur stimulante de l'*Idearium español* de Ganivet. *Ibidem*, p. 16.

2 Miguel de Unamuno, *Obras completas*, t. IX, *op. cit.*, p. 590.

que de él yace prendido en el cristal de mi espíritu. Es hoy la casa de todos ; enhorabuena, así debe de [sic] ser. Así debe ser, pero, ¡ ah !, ¡ ah !, ¡ los tiempos en que era *nuestra* casa, la de la familia, que poco más que por muertes y nacimientos se renovaba ! Sólo lo pasado es poético, sólo lo que ha vivido.¹

Et, après avoir parcouru les recoins de la Bilbao de son enfance et de sa jeunesse, Unamuno termine par un dernier souvenir du lieu-dit Buya, « allá, por encima de Bolinchu »², pour déboucher sur un final inattendu :

Mentira parece que a media hora de Bilbao se conserve aún –si es que en estos tres años que de mi pueblo falto no me lo han estropeado– aquel refugio de Buya, aquella anacorética garganta, con la espesura de sus hayas, de plateada corteza, y su inquieto arroyo : aquel resto del augusto bosque virgen primitivo. [...] ¡ Ay, hermosa herencia de los tupidos bosques que fraguaron a nuestra raza ! ¡ Ay, mi *bochito*, si pierdes este custodio ! Porque, ¿ no será, acaso, su cercanía cual misteriosa guardia, cuyos efluvios te preserven de caer en abismos de urbanización ? Con tu ría hecha canal preso en pretiles ; encerrado entre vías férreas, asfaltado tu Arenal, antaño frondoso ; transformadas tus siete calles ; desfigurado o transfigurado por tu Ensanche ; muerto un día el tilo ; si te estropean tus campestres alrededores, ¿ qué será de ti ? Serás otro, más bello tal vez, de seguro más glorios, pero del mío..., ¡ ni sombra !

Y ahora que me he desahogado..., ¡ viva Bilbao ! Es decir, trasfórmese, cambie, depúrese, rompa su estrecha cárcel de crisálida y échese a volar sobre el fragor de la industria, que con el capullo vacío nos quedaremos los que hagamos del alma panteón de dioses muertos, de héroes deificados por la muerte purificadora.³

La transformation de Bilbao ne peut que choquer ces individus qui, comme Unamuno (qui a alors 35 ans), voient disparaître les repères physiques et sentimentaux de l'univers de leurs années de formation ; mais l'attitude prônée ici n'est pas celle du rejet, mais de l'acceptation, tout en préservant dans le « panthéon de l'âme » le souvenir de ce monde appelé à dépérir⁴. Cela va dans le même sens que les espoirs qu'il mettait dans les possibilités d'émancipation grâce aux machines, tout en critiquant les excès machinistes qui n'étaient pas rares dans les milieux ouvriers.

Néanmoins, Unamuno changera d'avis progressivement pour se rapprocher, avec le temps, des vues d'un Ganivet. Il reste compliqué de tirer une espèce de cohérence théorique à propos de la technique dans la pensée d'Unamuno, puisqu'il n'a jamais écrit d'œuvre proprement doctrinale sur quelque sujet que ce soit – même *En torno al casticismo* (paru en 1902, mais rédigé au milieu des années 1890) ou *Del sentimiento trágico de la vida* (1913) sont des recueils parfois très décousus de réflexions plutôt que de vrais traités philosophiques. En outre, Unamuno a légitimisé plus d'une fois le changement de cap – et surtout à propos de lui-même – en ce qui concerne les idées de tout

1 Miguel de Unamuno, *Obras completas*, t. I, *op. cit.*, éd. Manuel García Blanco, Madrid, Escélicer, 1966, p. 169.

2 *Ibidem*, p. 172. Bolinchu, ou Bolintxu, est le ruisseau qui constitue l'un des lieux de promenade favoris des habitants de Bilbao, gravement menacé au moment d'écrire ces lignes (juillet 2019) par l'arrivée des travaux de la Supersur, une autoroute aussi gigantesque qu'inutile.

3 *Ibidem*, p. 172-172.

4 Leo Marx cite, dans *The Machine in the Garden*, un discours très semblable prononcé par Daniel Webster en 1847 à propos des nouveaux chemins de fer. Après avoir décrit l'effrayante destruction provoquée par les travaux du train dans ce qui semble être un discours critique, Webster change radicalement de ton avec la formule « soyons sérieux, messieurs », pour indiquer tout de suite que le progrès doit être accepté malgré les coûts indéniables qu'il entraîne. Cf. Leo Marx, *The Machine in the Garden*, *op. cit.*, p. 209-214.

genre, ce qui n'a rien d'étonnant, puisqu'il écrit souvent *contre* une idée ou contre ce qu'il considère être une bêtise ou un préjugé, ce qui l'amène souvent à oublier la cohérence.

Cela peut expliquer son évolution idéologique, qui a été tout sauf linéaire. Proche dans sa jeunesse de cette vision du monde post-romantique qui allait aboutir à la naissance du nationalisme basque, il s'est tourné vers le socialisme dans les années 1890 pour s'en éloigner lentement après et devenir bien plus critique vis-à-vis des idées du progrès. C'est cet Unamuno-là qui nous intéresse le plus, notamment à partir de son roman *Amor y pedagogía* (1902), satire des idées positivistes qui raconte l'échec d'une expérience : l'application pratique d'une théorie pédagogique. Don Fulgencio Entrambosmares propose à son ami Avito Carrascal d'éduquer son fils Apolodoro selon les principes de la « méthode coordinatrice » – ce qui aboutira au suicide du jeune malheureux, à cause de ses passions amoureuses contrariées (rien de surprenant, puisqu'il n'est pas du tout préparée pour le monde réel, étant donné que son père pense que l'amour « es anti-pedagógico, anti-sociológico, anti-científico, anti... -todo. No andaremos bien mientras no se propague el hombre por brotes o por escisión, ya que ha de propagarse para la civilización y la ciencia »¹). Le désir de critiquer le positivisme dans ses ambitions pratiques est évident : non seulement dans les manières pédantesques des deux fanatiques, Fulgencio et Avito, mais aussi dans la mégalomanie de leurs prétentions, puisqu'ils souhaiteraient se constituer en démiurges capables de façonner le pauvre Apolodoro afin d'en faire un génie. Rien ne se déroule comme prévu dans l'expérience d'Avito Carrascal, car beaucoup de facteurs inconnus détournent son fils du chemin qu'on avait tracé pour lui avant sa naissance. La nature elle-même s'avère être une source de problèmes, puisqu'elle échappe à tout plan logique, ce qui exige de la contourner, comme le montre ce dialogue entre Avito et sa femme :

Avito no hace sino preguntarle [à son fils] : « ¿ Qué tal ?, ¿ tienes leche suficiente ?, ¿ te sientes débil ? » Y no satisfecho con las seguridades que su mujer le da, envía a que se le analice la leche, que se analice escrupulosamente, a microscopio y química.

–Porque mira, si el criar te perjudica o perjudicara al niño, tenemos el biberón, el biberón perfeccionado...

–¿ Biberón ?

–Sí, biberón, pero biberón moderno y con leche esterilizada, lactancia artificial, el gran sistema, mejor que la lactancia natural, créemelo...

–¿ Mejor ? Pero si es lo natural.

–Déjate de lo natural. La naturaleza es una chapucería, una perfecta chapucería, como dice don Fulgencio.

–Pues yo creo que en esto lo más natural...

–¿ Y qué has de crear tú ?, ¿ qué has de crear tú, que al fin y al cabo eres naturaleza ? Te digo que no hay como el biberón...²

Apolodoro Carrascal meurt parce qu'il n'arrive pas à maîtriser son côté irrationnel, dont

1 *Ibidem*, p. 151.

2 Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía*, éd. de Julia Barella, Madrid, Alianza, 2002, p. 65.

l'existence était négligée par son père. D'ailleurs, l'intransigeance et l'entêtement d'Avito n'ont pas de limite, puisqu'après la mort de son fils (peu douloureuse pour lui, étant donné qu'Apolodoro n'était pas le génie philosophique qu'il aurait voulu), il se dira que l'erreur a été de ne pas avoir insisté assez sur la formation idéale de l'enfant. En faisant des concessions à sa femme par pure faiblesse (il finira par accepter l'allaitement naturel), il croit avoir permis que trop de nature s'introduise dans l'organisme du bébé – début de la catastrophe selon ses idées délirantes.

Le passage sur l'allaitement d'Apolodoro est remarquable aussi parce qu'Avito y explique son idée de la pédagogie : « la pedagogía misma, ¿ qué es sino biberón psíquico, lactancia artificial de eso que llaman espíritu por llamarlo de algún modo ? »¹. Cette technique a ainsi une vocation presque divine, puisqu'elle s'attribue le pouvoir de façonner les individus à son goût. Avito l'explique dans ces termes : « lo indudable es que llegará a hacerse genios mediante la pedagogía sociológica, y el día en que todos los hombres sean genios... »². Nul besoin de souligner la conception mécaniste de l'être humain qui se cache derrière cette formulation : l'homme peut être un pur produit de la pédagogie, pourvu que celle-ci soit appliquée correctement. La postface du roman, sans doute le texte le plus ironique d'Unamuno, souligne le fond de sa critique :

Recordemos que cuando Dios puso a nuestros primeros padres en el paraíso terrenal les dejó todo aquel amenísimo jardín en usufructo, ya que no en propiedad, y sólo les prohibió que tocaran a los frutos del árbol de la ciencia del bien y del mal ; pero vino el Tentador y les ofreció que serían como dioses, concededores del bien y del mal y de las razones de las cosas, y probaron del fruto del árbol de la ciencia y se vieron desnudos y cayeron en miseria, y de allí arrancan nuestros males todos, entre ellos el primero y más grave de todos, que es eso que llamamos progreso.³

Ne lisons pas ce texte, toutefois, trop naïvement, car Unamuno a prononcé une allocution la même année de la parution d'*Amor y pedagogía* où il dit quelque chose de bien différent à propos du caractère contraignant du progrès lorsqu'il s'impose aux peuples qui sont toujours en état d'arriération :

La minoría de europeos, nacidos y residentes en España, tenemos el deber y el derecho fraternales de imponernos a las kábilas. La civilización es algo coactivo ; a la mayor parte de nuestro pueblo le toca resignarse al progreso hasta que lo necesite como el pan ; a los que viven su vida como un sueño hay que despertarles de él, aun arrojando su enojo. Van sonámbulos, felices y contentos, a un precipicio ; hay que sacudirles de su sueño, quebrantarles el contento, meterlos inquietud en el alma.⁴

L'attitude d'Unamuno vis-à-vis du rêve colonial espagnol au Maroc est loin des idées qu'il exprimera dans sa « Salutación a los rifeños », étudiée dans notre deuxième chapitre. Qu'est-ce qui se passe pour que les *káfilas* des Riffains qu'il faudrait civiliser en 1902 deviennent en 1909 une

1 *Ibidem*, p. 66.

2 *Ibidem*, p. 42.

3 *Ibidem*, p. 206

4 Miguel de Unamuno, *Obras completas*, t. IX, *op. cit.*, p. 72.

espèce d'exemple non avoué de résistance au bien-être technique et matériel apporté par l'Europe ? Certes, à partir d'*Amor y pedagogía*, la critique du monde moderne s'accroît chez Unamuno, mais il faut faire attention : son moralisme (puisque c'est d'un moralisme qu'il s'agit le plus souvent) ne vise pas toujours ce qu'il y a de particulièrement moderne dans la vie de son temps, mais une certaine manière de vivre qui rappelle fortement la *cour* épinglée par Antonio de Guevara dans son traité célèbre. Par exemple, dans l'article de 1908 « Grandes y pequeñas ciudades » (inclus dans le recueil *Por tierras de Portugal y de España*, 1911), il signale que « las grandes ciudades nos desindividualizan, o, mejor dicho, nos despersonalizan »¹. Ce qu'Unamuno reproche à la ville n'est pas exactement ce qu'elle a de moderne, mais simplement le fait qu'elle rassemble trop d'individus : « por las calles de Madrid no cabe ir soñando, no tanto por temor a los coches, tranvías y automóviles, cuanto por la continua descarga de tantas caras desconocidas »². Cette critique aurait également pu s'adresser à la Rome du I^e siècle. L'Unamuno qui laisse derrière lui ses années de militant socialiste se rapproche toujours plus des positions d'un Ganivet, parmi d'autres, sans devenir pleinement conservateur jusqu'à la fin de la période républicaine.

Il est évident que l'Unamuno qui a vécu une crise spirituelle en 1897 ne peut pas se sentir à l'aise avec la tendance la plus lourdement mécaniste de ceux qui croient à un avenir radieux grâce aux applications de la science. En 1903, il évoquait la question, déjà abordée dans le deuxième chapitre de notre étude, du désenchantement du monde : « Leopardi, el más sincero de los poetas, ha dicho que, conocido el mundo, no sólo no se le ve crecer, sino que mengua. Sólo la nada crece »³. S'il n'a jamais cessé d'insister sur la nécessité d'une inquiétude qui aille au-delà du matériel, sa position va se radicaliser avec le temps. L'article « La vida es sueño » (1898), qui porte le sous-titre significatif de « Reflexiones sobre la regeneración de España », conteste les objectifs les plus matérialistes du mouvement *regeneracionista*, et notamment le projet d'imiter la conception banale du progrès des pays avancés :

Sólo se comprende el progreso en cuanto libertando de su riqueza al rico, al pobre de su pobreza y de la animalidad a todos, nos permite levantar la frente al cielo, y aliviándonos de las necesidades temporales nos descubre las eternas. ¡ Sí, todo a máquina, todo con el menor esfuerzo posible ; ahorremos energías para reconcentrarlas en nuestro supremo interés y nuestra realidad suma ! Pero del progreso real y concreto, hacemos progreso ideal y abstracto, fin e ídolo. ¡ Progresar por progresar, llegar a la ciencia del bien y del mal para hacernos dioses ! Todo eso no es más que avaricia, forma concreta de toda idolatría, hacer de los medios fines.⁴

Écrit pour la revue *La España moderna* alors que ses collaborations avec les publications socialistes n'étaient pas encore finies, ce texte est pourtant très loin du dogmatisme spencerien qu'il

1 Miguel de Unamuno, *Obras completas*, t. I, éd. Manuel García Blanco, Madrid, Escélicer, 1966, p. 300.

2 *Ibidem*, p. 301.

3 Miguel de Unamuno, *Obras completas*, t. IX, *op. cit.*, p. 106.

4 *Obras completas*, t. I, p. 943. Pedro Ribas a signalé l'importance de cet écrit dans *Para leer a Unamuno*, Madrid, Alianza, 2016.

avait pratiqué auparavant. Unamuno pense plutôt à un bas peuple (celui qui fait l'intra-histoire, l'histoire des individus anonymes qui vivent, travaillent et meurent en marge des grandes gestes historiques) qui n'a pas de grands besoins matériels à satisfaire – ce qu'il déclare avec un relativisme très radical :

¿ Viven mejor, con más paz interior, los ciudadanos concientes de una gran nación histórica que los aldeanos de cualquier olvidado rincón ? El campesino del Toboso que nace, vive y muere, ¿ es menos feliz que el obrero de Nueva York ? ; Maldito lo que se gana con un progreso que nos obliga a emborracharnos con el negocio, el trabajo y la ciencia, para no oír la voz de la sabiduría eterna, que repite el *vanitas vanitatum* ! Este pueblo, robusto y sanamente misoneísta, sabe que no hay cosa nueva bajo el sol.¹

On peut se demander si, comme on l'a rappelé à propos de Ganivet, une trouvaille comme le vaccin contre le choléra, qui venait d'être découvert, a quelque rapport avec le bonheur d'un paysan. Unamuno est très proche, ici, du paternalisme de la nouvelle *San Manuel Bueno, mártir*. Mais cet article pose une question que l'auteur n'aborde même pas : cette conception d'un peuple spontanément heureux et dépositaire d'une sagesse propre s'appuie sur une *inconscience heureuse* qui contredit la foi *agoniste* qu'il défend dans d'autres écrits, et notamment dans les textes du recueil *Del sentimiento trágico de la vida*. Soit dit en passant, on pourrait en déduire que ce peuple sage ne peut être que celui de la Castille, puisque parfois il peut s'exprimer ainsi sur les paysans basques dans un écrit de 1907 : « En mi país vasco es frecuente oír himnos a las virtudes campesinas y a la pureza de costumbres de los aldeanos. Y, sin embargo, mi paisano vasco de las villas me parece superior en sentimientos al de los caseríos. En las pequeñas villas de mi tierra vasca no son tan frecuentes los casos de sordidez despiadada que tanto abunda entre los aldeanos, que dejan morir de hambre a sus padres, o poco menos, cuando éstos no son ya útiles para el trabajo »².

On le voit bien, il est difficile de dégager une expression théorique cohérente de la pensée d'Unamuno, car cela n'a jamais été une priorité pour lui. On se limitera donc à signaler ici que la formule qu'on lui attribue si souvent, « ¡ Que inventen ellos ! », n'a jamais été prononcée telle quelle. Tout au plus, il l'emploie, avec des nuances très importantes, dans un entretien imaginaire publié en juillet 1908, intitulé « El pórtico del templo » (sous-titré « Diálogo divagatorio entre Román y Sabino, dos amigos »). Il s'agit d'une pièce très courte qui oppose deux positions assez didactiques : d'un côté celle de Román, qui soutient les thèses d'Unamuno sur l'invention, et celle de Sabino, archétype de la foi progressiste dans la science et ses applications techniques (« la ciencia no sólo tiene un valor práctico o de aplicación a la vida mediante la industria, sino que lo tiene también ideal y puro... »³). On peut supposer que, lorsque les deux personnages utilisent le « nous »,

1 Miguel de Unamuno, *Obras completas*, t. I, *op. cit.*, *ibidem*, p. 941-942.

2 Miguel de Unamuno, *Obras completas*, t. III, *op. cit.*, p. 306.

3 *Ibidem*, p. 340.

ils parlent des Espagnols, qu'une tradition bien enracinée depuis le XIX^e siècle considère – à juste titre – en marge des grandes contributions scientifiques et techniques des pays avancés. Román nie l'inutilité qu'on attribue aux inventions créées par ce « nosotros », et assure qu'il s'agit d'une utilité différente de celle des avancées techniques : « Inventen, pues, ellos y nosotros nos aprovecharemos de sus invenciones. Pues confío y espero en que estarás convencido, como yo lo estoy, de que la luz eléctrica alumbrará aquí tan bien como allí donde se inventó »¹. Voici le sens de la formule d'Unamuno : il ne s'agit pas de refuser les inventions du monde moderne, mais de ne pas leur accorder une priorité qu'elles ne méritent pas. Tout le dialogue tourne autour de la métaphore d'un temple fermé : si la science défendue par Sabino cherche à s'installer dans le hall en attendant que les portes s'ouvrent (c'est-à-dire que les connaissances de l'univers deviennent enfin accessibles), Román prône la recherche d'une ouverture moins évidente quelque part dans le mur, car, même si les portes s'ouvraient, les scientifiques n'y entreraient pas. La voie qu'il signale étant celle du Kempis, on comprend bien que la technique n'est, à la fin, qu'un élément subordonné à l'être humain.

Les vues d'Unamuno sur la technique se résument à la discussion du chapitre sur les moulins dans sa *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905) :

Tenía razón el Caballero : el miedo y sólo el miedo le hacía a Sancho y nos hace a los demás simples mortales ver molinos de viento en los desaforados gigantes que siembran el mal por la tierra. Aquellos molinos molían pan, y de ese pan comían hombres endurecidos en la ceguera. Hoy no se nos aparecen ya como molinos, sino como locomotoras, dínamos, turbinas, buques de vapor, automóviles, telégrafos con hilos o sin ellos, ametralladoras y herramientas de ovariología, pero conspiran al mismo daño. El miedo y sólo el miedo sanchopancesco nos inspira el culto y veneración al vapor y a la electricidad ; el miedo y sólo el miedo sanchopancesco nos hace caer de hinojos ante los desaforados gigantes de la mecánica y la química implorando de ellos misericordia. Y al fin rendirá el género humano su espíritu agotado de cansancio y de hastío al pie de una colosal fábrica de elixir de larga vida. Y el molido Don Quijote vivirá, porque buscó la salud dentro de sí y se atrevió a arremeter a los molinos.²

Voilà donc la conception purement volontariste de Miguel de Unamuno sur la science et la technique. L'homme doit continuer sa lutte individuelle, à la manière d'un Don Quichotte moderne, comme si ce monde matériel ne changeait pas, puisque de toute façon son salut, et même son bonheur, ne dépend que de son for intérieur. L'espèce de calvinisme catholique d'Unamuno peut expliquer sans doute la dérive réactionnaire de ses dernières années, jusqu'à son soutien au coup d'État franquiste pendant les premières semaines de la guerre civile.

Ortega y Gasset, ou la vie au-dessus de la technique

Por mi parte, la suerte está echada. No soy nada *moderno* ;

1 *Ibidem.*

2 Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Alianza, 2005, p. 74-75.

Dans un texte paru en 1917, « *Azorín* o los primores de lo vulgar », Ortega se pose la même question qu'Unamuno sur le décalage entre les progrès matériels et le progrès spirituel de l'homme :

¿ Existe, en efecto, ese progreso ? La progresión es siempre relativa a la meta que hayamos predeterminado. El progreso de la vida humana será real si las metas ideales a que la referimos satisfacen plenamente. Si el ideal cuya aproximación mide y prueba nuestro avance es ficticio o insuficiente, no podemos decir que la vida humana progresa. En el orden de la velocidad en las comunicaciones es, evidentemente, el ferrocarril un progreso sobre la silla de postas y la diligencia. Pero es cuando menos discutible que la aceleración de los vehículos influya en la perfección esencial de los corazones que en ellos hacen ruta.²

Cette manière d'aborder le problème n'a rien de particulier. Mais, contrairement à Unamuno, Ortega va plus loin dans cette distinction entre progrès humain et progrès matériel, et il refusera la solution trouvée par le philosophe de Bilbao, qui, en fin de compte, ne consiste qu'à nier le problème, considérant l'avancée de la technique comme un facteur tout simplement subordonné à l'esprit humain.

Ortega n'a jamais été un enthousiaste du passé, y compris de l'époque dorée du « Siècle d'or » dont se vantait tant le nationalisme espagnol de son temps (comme celui d'aujourd'hui, d'ailleurs). Il a toujours critiqué la « superstición del pasado », en exigeant « que no nos dejemos seducir por él como si España estuviese inscrita en su pretérito »³. Radicalement favorable à l'ouverture de l'Espagne vers l'Europe du moment, même la Grande guerre lui semble une opportunité pour mener à bien cet objectif : « la historia que describe, no los hechos externos, sino el secreto fermentar de los corazones, mostrará, andando el tiempo, que los nervios de España han participado en esta guerra más que en otra alguna y que el subsuelo de nuestro pueblo ha sido profundamente conmovido por las grandes escenas lejanas »⁴. Dans ce sous-sol devaient germer, selon lui, les promesses dont l'Espagne de 1920 est porteuse et qui étaient inexistantes dans la période d'avant-guerre, puisqu'« es la española una raza que se ha negado a realizar en sí misma aquella serie de transformaciones sociales, orales e intelectuales que llamamos Edad Moderna »⁵. Pour Ortega, avant la guerre de 1914, « la historia moderna de España se reduce, probablemente, a la historia de su resistencia a la cultura moderna »⁶. On sait que ses efforts en tant que penseur et éditeur, et même en tant qu'homme politique, sont allés dans le sens d'une européisation de la vie culturelle espagnole ; et, en ce qui concerne la question de la technique, il a favorisé l'édition par Espasa de

1 José Ortega y Gasset, *Obras completas*, t. II, *op. cit.*, p. 167

2 *Ibidem*, p. 296.

3 José Ortega y Gasset, *Obras completas*, t. I, *op. cit.*, p. 793.

4 José Ortega y Gasset, *Obras completas*, t. III, éd. Fundación Ortega y Gasset/Centro de Estudios Ortegúanos, Madrid, Fundación Ortega y Gasset/Taurus, 2008, p. 150.

5 José Ortega y Gasset, *Obras completas*, t. II, *op. cit.*, p. 122.

6 *Ibidem*.

l'œuvre de Spengler évoquée dans notre premier chapitre. Dans « La redención de las provincias », une série d'articles publiés en 1927 (la même année que la parution des premières pages de *La rebelión de las masas*), Ortega décrit cet humain qui émerge des nouvelles conditions de vie en Europe, et affirme : « La distancia entre el tipo de hombre que va a dar la medida media del concurso o lucha histórica y el tipo de hombre español es tal, que automáticamente se incorpora en el espíritu esta enérgica convicción : España tiene que conquistar el nivel medio de la vida humana en la fecha que vivimos »¹.

La technique commence à prendre pour Ortega une importance grandissante après la guerre. Dans deux articles, « El Quijote en la escuela » (1920) et « Notas del vago estío » (1925), repris tous les deux dans *El Espectador*, la technique apparaît, non comme le sujet central, certes, mais comme une question méritant assez d'attention pour sortir des sentiers battus. Ainsi, dans une de ces digressions qui caractérisent le style de l'auteur, il se sert, dans le premier texte, de l'exemple du vélo en tant que métaphore d'un objet technique qui amplifie les résultats de l'effort humain. Ortega dit que le vélo est construit « a fin de obtener, con un mínimo de esfuerzo vital, un máximo de rapidez en la locomoción »². Ce rapport grandit avec le cyclomoteur, qui fait remplacer presque entièrement le travail humain par le pouvoir de la machine. Mais Ortega signale aussi que cette perfection technique n'est valable que dans des conditions très précises : « La máquina tiene que ser hecha para un servicio muy determinado, y funciona sólo dentro de rigurosas condiciones. Cuando nuestra necesidad y las condiciones del caso coinciden con la máquina, su utilidad es superlativa. Pero cualquiera leve discrepancia la hace perfectamente inútil, más aún, la convierte en un estorbo »³, raison pour laquelle la machine ne peut être jamais prise en considération en tant qu'objet isolé, mais comme faisant partie d'un réseau beaucoup plus complexe. Dans le cas du cyclomoteur, il exige un terrain à peu près plat et des stations-services proches ; sinon, il cesse d'être utile. Le cyclomoteur qui dépasse la vitesse d'un vélo n'est donc pas un outil isolé, mais la aboutissement d'une chaîne plus complexe dont l'importance de chacun des éléments n'est pas toujours évidente pour celui qui s'en sert. La machine s'inscrit ainsi inévitablement dans un processus de spécialisation à outrance, ce qui est un signe du temps. Elle permet de réaliser des prouesses techniques, mais seulement si elle est utilisée dans le but et les circonstances adéquats.

Sans rapport avec son détour sur la machine, Ortega explique – dans une note presque à la fin du même texte – l'une des conséquences que cette tendance à la spécialisation doit avoir. Sous le socialisme, qu'il prévoit inéluctable (ce qui ne veut pas dire qu'il le considère souhaitable, soit dit en passant), « el poder social pasará de manos del *homo œconomicus* o utilitario a manos de otro tipo

1 José Ortega y Gasset, *Obras completas*, t. IV, *op. cit.*, p. 687.

2 José Ortega y Gasset, *Obras completas*, t. II, *op. cit.*, p. 403.

3 *Ibidem*.

humano antieconómico, inutilitario, esto es, vitalmente lujoso para quien vivir no es ganar, sino, al contrario, regalar. [...] Muy probablemente, dentro de cincuenta años Europa estará dirigida, no por instituciones feudales, pero sí por hombres de espíritu mucho más parecido al de los señores feudales que al de los dueños del siglo XIX : financieros, abogados y periodistas »¹. Comme il arrive souvent chez Ortega, ce petit excursus en bas de page est bien plus fécond que le sujet central de l'écrit. Ces quelques lignes esquissent ce qui deviendra plus tard un thème essentiel de la critique du monde technique : l'émergence d'une caste de géreurs qui, en raison de leurs compétences, sont placés au-dessus de la masse des sociétés démocratiques – et souvent hors de son contrôle². D'où la référence à un nouveau féodalisme incarné par des individus conscients de leur position de pouvoir grâce à leurs compétences techniques intransférables. Il n'est peut-être pas inutile de signaler qu'Ortega ne juge pas négativement cette éventualité, puisque la formation d'une telle élite ne contredit en rien ses idées sur l'inéluctabilité d'une minorité éclairée ; simplement, il se limite à rappeler la possibilité qu'il trouve la plus vraisemblable dans un avenir proche. La montée d'une telle classe détachée de la masse semble la conclusion logique de l'expansion du savoir scientifique et de ses applications sociales, car celles-ci sont perçues presque comme de la magie par la plupart des populations, qui en profitent sans savoir trop bien comment elles fonctionnent. Dans « Temas de viaje », un texte de 1922, Ortega remarque que les avancées de la science ne sont pas vraiment comprises par la majorité : « Nuestro siglo, que aspira a la ciencia, no es menos mágico ; sólo que ahora la magia no produce efectos cósmicos, sino íntimos. Las ideas científicas actúan sobre las almas, no científica, sino mágicamente »³.

En revanche, ce culte de la science, qu'Ortega considère éternel et inévitable quand il écrit ces lignes, devient quelque chose de criticable plus tard, puisqu'il crée autour de lui un mirage quant à ses vraies possibilités et la place qu'il doit occuper dans la société. Voilà une idée expliquée dans le deuxième texte que nous avons évoqué, « Notas del vago estío » :

He sostenido que era urgente acabar con el culto convencional a la ciencia, propagado durante el último siglo. La razón es ésta. Al dominar el prejuicio en favor de la ciencia se es menos exigente con ella, y por otra parte se extiende una idea falsa e ilusoria sobre su misión y poder. El favor, pues, se habrá logrado a cosata de falsificar lo favorecido. Un buen día, irremediamente, se descubrirá el fraude, y el buen burgués proclamará entonces la « bancarrota de la ciencia », y acaso el fracaso de la cultura. Denunciará toda la porción de seudociencia que al amparo de su culto ha nacido. No es esto mera hipótesis. La guerra última dio ocasión a tales declamaciones. El buen burgués estaba en la idea de que la misión de la ciencia, y en general de la cultura, era acabar con las guerras y hacerle a él la vida cómoda. Tal

1 *Ibidem*, p. 427.

2 On a indiqué dans notre premier chapitre l'importance de cette notion pour le Bertrand Russell des années 1920, ou pour Spengler un peu plus tard. Dans l'après-guerre, James Burnham a popularisé son concept de *société managériale* à partir d'une idée très semblable. Mais, comme on le verra par la suite, Ortega ne sera pas toujours fidèle à cette idée d'une élite éclairée.

3 *Ibidem*, p. 490.

vez piense asimismo que la misión del arte es hacer felices y virtuosas a sus hijas. Y como esto no es verdad, sino más bien lo contrario, llegará una jornada en que se revuelva contra el arte, declarándole *tabú*.¹

L'erreur consistait donc à croire que la science appliquée allait devenir un synonyme d'ordre et de vie paisible ; la tâche du moment doit être alors de dissiper les illusions à cet égard pour qu'elles ne suscitent pas d'attentes erronées. Dans le même article, Ortega offre un exemple de ce que peut donner la création d'un milieu artificiel par la technique – en l'occurrence, l'architecture urbaine – et en indique un aspect caché, souvent négligé : « La ciudad es un ensayo de secesión que hace el hombre para vivir fuera y frente al cosmos, tomando de él sólo porciones selectas, pulidas y acotadas. Pero... llueve y el agua tiene un poder mágico de unir las cosas. La piel húmeda siente más el contacto de los objetos [...]. Al salir de casa, el chubasco repugnante nos vuelve a pegar al paisaje, y un vago estremecimiento, residuo tal vez de experiencias milenarias, nos recuerda la vida en los pantanos, la hora torva y sucia de amistad con la sierpe y el sapo »². Puisque tout le savoir appliqué de l'homme n'arrivera jamais à éradiquer le côté naturel ou sauvage de ce dernier, le monde résultant de la mise en place des découvertes scientifiques ne peut être un monde purement ordonné et prévisible. Il restera toujours un terrain irrationnel dont l'être humain ne peut se détacher. Ortega l'avait dit dans « El *Quijote* en la escuela », justement à propos de l'hyper-spécialisation de son temps :

No se me ocurre negar que la vida marcha siempre en un sentido de progresiva especialización. Pero es precisamente la aberración típica de nuestra época olvidar que la vida primara e indiferenciada perdura bajo este especialismo. Y no sólo perdura, sino que progresa también a su modo. Si llamamos al hombre relativamente exento de especialización –esto es, de cultura y civilización– hombre salvaje, yo diría que en el hombre culto perdura, como base de sustentación vital, el hombre salvaje, y que el progreso cultural procede paralelamente a un progreso en salvajismo.³

En raison de la persistance de l'homme sauvage sous la peau de l'homme cultivé moderne, il n'y a rien de surprenant si, selon le vitalisme d'Ortega, la suppression du risque et de l'imprévu que provoque la montée de la technique devient un problème pour certains individus de cette « edad administrativa »⁴. Le sport serait alors une manière de renouer avec ce besoin vital et primitif de l'émotion ressentie devant la possibilité de mourir – autrement dit, de sortir de cet espace de « sécession qu'avait fait l'homme afin de vivre en dehors et devant le cosmos », pour reprendre le terme d'Ortega lui-même. La vie étant devenue, sous l'emprise de la technique, une « *vita minima* » réduite au pur fonctionnement biologique, le philosophe se demande : « ¿ Por qué ha de triunfar la

1 *Ibidem*, p. 558.

2 *Ibidem*, p. 534.

3 *Ibidem*, p. 407.

4 *Ibidem*, p. 199. On ne peut lire ce terme sans penser à la « société administrée » que critiquerait plus tard l'École de Francfort.

moral de la vida larga sobre la moral de la vida alta ? »¹. Et Ortega de répondre :

El espíritu industrial viene a cooperar, sin sospecharlo, en la realización de esa norma de espíritu guerrero. Bajo la inspiración del horror a la muerte ha inventado maravillosas técnicas para dominar la Naturaleza : la mecánica, que disminuye el esfuerzo innecesario ; la medicina, que aminora los casos de muerte inepta por enfermedad ; la economía cooperativa, que facilita la existencia material y asegura la vida de los nuestros, sobre la cual no tenemos derechos y, habiendo de velar por ella, suele ligarnos vilmente a una larga existencia. Todas estas admirables creaciones contra la muerte química dejan vacar nuestro albedrío para elegir una muerte voluntaria y, eliminando, en gran parte, los peligros naturales, nos permiten buscar más libremente otros de nuestra invención. De esta manera convergen hacia una nueva moral ambos impulsos antagónicos. Pero, después de dos siglos de huir la muerte, hace falta fomentar el arte de morir. Junto a los innumerables hospitales, cajas de ahorros y sociedades de seguros, fuera espléndido multiplicar las sociedades de riesgo. Como en tantos otros órdenes, el deportismo ha iniciado espontáneamente esta labor de nuestra época, ocupándose en organizar el peligro.

La muerte química es infrahumana. La inmortalidad es sobrehumana. La humanización de la muerte sólo puede consistir en usar de ella con libertad, con generosidad y con gracia. Seamos poetas de la existencia que saben hallar a su vida la rima exacta en una muerte inspirada.²

Ce passage, qui constitue l'une des déclarations les plus radicales du vitalisme de l'auteur, signale sa prise de conscience d'un problème traité dans notre étude : qu'est-ce que l'homme moderne peut faire, dans un univers qui devient toujours plus maîtrisé et donc moins excitant, alors que la nature humaine ne cesse de revendiquer son lot d'actions et d'aventures ?

La montée de l'homme moderne, tel qu'il est façonné par la technique depuis le XIX^e siècle, a suscité chez Ortega les réflexions recueillies dans *La rebelión de las masas*, publiées d'abord sous forme d'articles dans *El Sol* entre 1927 et 1930. Trois principes ont permis la formation de cet individu qui se révolte, au dire d'Ortega, contre les barrières sociales traditionnelles qui n'existent plus pour lui : « la democracia liberal, la experimentación científica y el industrialismo. Los dos últimos pueden resumirse en la técnica »³. Ces facteurs sont par ailleurs inséparables pour accomplir une telle transformation : « En rigor, la democracia liberal y la técnica se implican y se intersuponen, a su vez tan estrechamente, que no es concebible la una sin la otra, y, por tanto, fuera deseable un tercer nombre, más genérico, que incluyese ambas. Ése sería el verdadero nombre, el sustantivo de la última centuria »⁴.

L'époque moderne ainsi inaugurée possède une puissance technique sans égal dans le passé, mais, en même temps, elle risque de perdre le contrôle de ces forces qui constituent son point d'honneur, situation qu'Ortega tente de résumer ainsi : « [elle] cree ser más que las demás, y a la par se siente como un comienzo, sin estar segura de no ser una agonía. ¿ Qué expresión elegiríamos ? Tal vez ésta : más que los demás tiempos e inferior a sí misma. Fortísima y a la vez insegura de su

1 *Ibidem*, p. 547.

2 *Ibidem*, p. 548-549.

3 José Ortega y Gasset, *Obras completas*, t. IV, *op. cit.*, p. 406-407.

4 *Ibidem*, p. 425.

destino. Orgullosa de sus fuerzas y a la vez temiéndolas »¹. Ce conflit se double, à son tour, d'un autre : « vivimos en un tiempo que se siente fabulosamente capaz para realizar, pero no sabe qué realizar. Domina todas las cosas, pero no es dueño de sí mismo. Se siente perdido en su propia abundancia. Con más medios, más saber, más técnicas que nunca, resulta que el mundo actual va como el más desdichado que haya habido puramente a la deriva »². Un tel marasme ne s'explique que par un processus contradictoire à l'intérieur de la science qui a contribué à la formation du monde technique. La science tend à la spécialisation extrême, ce qui donne lieu à des exploits technologiques, mais aussi à l'oubli de ce qu'elle est : « El hombre de ciencia actual es el prototipo de hombre-masa. Y no por casualidad, ni por defecto unipersonal de cada hombre de ciencia, sino porque la ciencia misma –raíz de la civilización– lo convierte automáticamente en hombre-masa ; es decir, hace de él un primitivo, un bárbaro moderno »³. La barbarie consiste dans l'abandon des principes de la science (Ortega l'avait déjà dit) en faveur des purs résultats ; comme si ceux-ci allaient de soi, à la manière d'effets magiques. Ce qui caractérise l'homme-masse serait ses désirs illimités et son ingratitude envers une technique scientifique qui a créé son monde (et hors duquel il ne saurait vivre : « es suicida todo retorno a formas de vida inferiores a la del siglo XIX »⁴), ce qu'Ortega compare avec la psychologie de l'enfant gâté : « Estas masas mimadas son lo bastante poco inteligentes para creer que esa organización material y social, puesta a su disposición como el aire, es de su mismo origen, ya que tampoco falla, al parecer, y es casi tan perfecta como la natural »⁵. Et, puisque ces masses en révolte dirigent désormais la société, ce n'est pas surprenant si ses dirigeants sont tout aussi inconscients que le reste : « se ha apoderado de la dirección social⁶ un tipo de hombre a quien no interesan los principios de la civilización. No los de ésta o los de aquélla, sino –a lo que hoy puede juzgarse– los de ninguna. Le interesan evidentemente los anestésicos, los automóviles y algunas cosas más »⁷, mais non les principes de la science qui rend possible ces trouvailles. « El primer caso de retroceso –repito, proporcional– se ha producido en la generación que hoy va de los veinte a los treinta [c'est-à-dire la génération née entre 1900 et 1910]. En los laboratorios de ciencia pura empieza a ser difícil atraer discípulos. Y esto acontece cuando la industria alcanza su mayor desarrollo y cuando las gentes muestran mayor apetito por el uso de aparatos y medicinas creados por la ciencia »⁸. Ortega n'est pas trop clair ici, puisqu'il identifie la

1 *Ibidem*, p. 393.

2 *Ibidem*, p. 398.

3 *Ibidem*, p. 442.

4 *Ibidem*, p. 403.

5 *Ibidem*, p. 408.

6 Quoique ce terme de « direction sociale » ne soit pas expliqué par Ortega, on peut imaginer qu'il désigne la maîtrise dans l'orientation de la société, au-delà des individus qui dirigent nominalement les institutions politiques.

7 *Ibidem*, p. 423.

8 *Ibidem*.

prétendue baisse du nombre des vocations scientifiques avec un autre facteur qu'il dénonce ailleurs : la perte d'intérêt pour les fondements humanistes de la science moderne depuis Galilée jusqu'à nos jours. Bien que ces deux phénomènes aient pu avoir lieu en même temps, il ne s'agit pas du tout de la même chose, et il n'y a pas de contradiction possible entre la prolifération d'une classe de scientifiques hyper-spécialisés et l'abandon pur et simple des humanités et de l'histoire de la science par la majorité de ces derniers (car c'est exactement ce qui arrive en ce début de XXI^e siècle).

Malgré cette montée d'un nouveau type de barbare, Ortega ne fait pas un diagnostic négatif de l'époque. Il estime plutôt qu'un carrefour historique s'ouvre devant l'humanité : ou bien l'égarement dans la barbarie, qui entraînerait, parmi d'autres choses, un déclin de ce mode de vie rendu possible par la science, ou bien une amélioration radicale de son sort : « La rebelión de las masas *puede*, en efecto, ser tránsito a una nueva y sin par organización de la humanidad, pero también *puede* ser una catástrofe en el destino humano. No hay razón para negar la realidad del progreso, pero es preciso corregir la noción que cree seguro este progreso »¹. S'agit-il d'un signe de scepticisme si, malgré cette apparente symétrie dans la description des deux voies, Ortega est bien plus explicite, lorsqu'il tente d'en donner des détails, quant au chemin qui mènerait vers la catastrophe ? En effet, il dit que si l'homme-masse « sigue siendo dueño de Europa y es definitivamente quien decide, bastarán treinta años para que nuestro continente retroceda a la barbarie. Las técnicas jurídicas y materiales se volatilizarán con la misma facilidad con que se han perdido tantas veces secretos de fabricación. La vida toda se contraerá. La actual abundancia de posibilidades se convertirá en ofensiva mengua, escasez, impotencia angustiosa ; en verdadera decadencia »², une décadence encore plus grave que cette ingratitude d'héritier gâté dont fait montre l'homme-masse envers la science. Quant à la « bonne voie », Ortega reste très peu éloquent même par rapport à ce que ce chemin doit être. Ce n'est que dans la préface ajoutée en 1937 qu'il esquisse la manière d'éviter la barbarie : « sólo puede uno adherir a un liberalismo de estilo radicalmente nuevo, menos ingenuo y de más diestra beligerancia, un liberalismo que está germinando ya, próximo a florecer, en la línea misma del horizonte »³. Il faut chercher dans un texte complémentaire de *La rebelión de las masas*, le déjà évoqué « Misión de la universidad », pour savoir en quoi peut consister cette sortie de l'impasse actuelle :

Hay que humanizar al científico, que a mediados del siglo último se insubordinó, contaminándose vergonzosamente del evangelio de rebelión, que es desde entonces la gran vulgaridad, la gran falsedad del tiempo. Es preciso que el hombre de ciencia deje de ser lo que hoy es con deplorable frecuencia : un bárbaro que sabe mucho de una cosa. Por fortuna, las primeras figuras de la actual generación de científicos se han sentido forzadas, *por necesidades*

1 *Ibidem*, p. 421

2 *Ibidem*, p. 403-404.

3 *Ibidem*, p. 361.

internas de su ciencia misma, a complementar su especialismo con una cultura integral. Los demás, inevitablemente, seguirán sus pasos.¹

Ortega n'est plus trop loin ici de cette idée de progrès inéluctable qu'il considérait liquidée, puisqu'il attribue aux exigences que la science moderne impose le mouvement de récupération de l'ancien esprit savant. Mais il est remarquable aussi qu'il évite de répondre à des questions qu'un lecteur pourrait se poser : comment ces savants nouveaux (dont il ne donne aucun nom, par ailleurs) pourront-ils influencer les institutions politiques pour en changer l'orientation ? Après avoir indiqué à la fin de *La rebelión de las masas* que la mainmise de la vie des individus par l'État est l'un des signes les plus nets de cette chute dans la barbarie, on ne saurait imaginer un renversement de cette tendance par la pure montée, dans le monde des idées, d'une minorité éclairée.

On peut faire une objection semblable au dernier texte majeur d'Ortega sur ce sujet, intitulé justement *Meditación de la técnica*. Il ne s'agit pas exactement d'un traité, mais d'un recueil de notes dictées en 1933 pour des cours à l'Université d'été de Santander, publié deux ans plus tard par un journal de Buenos Aires, et repris en 1939 comme partie du volume *Ensimismamiento y alteración*. On ne saurait y chercher une cohérence théorique qui dépasse les possibilités de son format. En outre, comme on le verra par la suite, la conclusion de ces notes est particulièrement hâtive, mais il s'agit sans doute de la réflexion critique sur la technique la plus approfondie qu'on peut trouver en Espagne avant 1936.

La technique est, selon Ortega, innée à l'être humain. Contrairement à l'animal, qui reste « atehnique », le « don técnico [...] es lo específico del hombre »². La tâche de l'humain consiste à façonner constamment son environnement ; non pas pour satisfaire ses besoins les plus élémentaires, comme semble le croire un déterminisme matérialiste qu'Ortega a toujours critiqué, mais pour pouvoir s'élever au-dessus des nécessités basiques et réaliser ses désirs : « En el hueco que la superación de su vida animal deja, vaca el hombre a una serie de quehaceres no biológicos, que no le son impuestos por la naturaleza, que él se inventa a sí mismo. [...] La vida humana, pues, trasciende de la realidad natural, no le es dada como le es dado a la piedra caer y al animal el repertorio rígido de sus actos orgánicos »³.

Cette pré-éminence de la technique ne veut pas dire pour autant que l'homme soit un inventeur-né depuis que *l'homo sapiens* existe. Ortega récuse l'idée, « reinante en nuestro tiempo », selon laquelle « no hay verdaderamente más que una técnica, la actual europeo-americana, y que todo lo

1 *Ibidem*, p. 561-562.

2 José Ortega y Gasset, *Obras completas*, t. V, éd. Fundación Ortega y Gasset/Centro de Estudios Orteguitanos, Madrid, Fundación Ortega y Gasset/Taurus, 2006, p. 559. Ortega n'aborde pas dans ce texte l'utilisation de certaines techniques simples (les digues des castors, par exemple, ou la manipulation d'objets par les hominidés).

3 *Ibidem*, p. 567.

demás fue sólo torpe rudimento y balbuceo hacia ella »¹. Cette forme de la technique, qui est celle de son temps, correspond à une conception de la vie très précise – en l'occurrence, celle de l'homme entrepreneur du XIX^e siècle. Ce qui expliquerait la technique d'une époque ou d'une société donnée, c'est la notion de vie qu'elle possède : « a la técnica le es prefijada la finalidad que ella debe conseguir. El programa vital es pre-técnico »². Ainsi, la technique « europeo-américaine » hégémonique dans les années 1920 et 1930 est celle du *gentlemen* anglosaxon, un type d'homme qui « quiere vivir con intensidad en este mundo y ser lo más individuo que pueda, centrarse en sí mismo y nutrirse de una sensación de independencia frente a todo. [...] De aquí que el elemento principal y, por decirlo así, la atmósfera del ser *gentleman* reside en una sensación básica de holgura vital, de dominio superabundante sobre la circunstancia »³. Cet type d'homme a besoin d'imposer sa personnalité autour de lui, non seulement à des fins pratiques, mais aussi pour son propre plaisir : « este hombre que aspira a hacer de la existencia un juego y un deporte, es lo contrario de un iluso ; precisamente porque quiere eso sabe que la vida es cosa dura, seria y difícil. Por ello se ocupará a fondo en asegurarse ese dominio sobre la circunstancia –dominio sobre la materia– y sobre los hombres »⁴.

Le modèle vital triomphant diffère des autres qui ont existé au long de l'histoire (et parmi lesquels Ortega cite « el bodhisatva hindú, el hombre agonal de la Grecia aristocrática del siglo VI, el buen republicano de Roma y el estoico de la época del Imperio, el asceta medieval, el hidalgo del siglo XVI, el *homme de bonne compagnie* de Francia en el XVII, la *schöne Seele* de fines del XVIII en Alemania o el *Dichter und Denker* de comienzos del XIX »⁵). Car il a introduit un changement fondamental : « la técnica ha llegado hoy a una colocación, en el sistema de factores integrantes de la vida humana, que no había tenido nunca »⁶. Si l'homme a toujours été technique, cette époque est devenue l'époque technique par excellence : « El hombre adquiere la conciencia suficientemente clara de que posee una cierta capacidad por completo distinta de las rígidas, inmutables, que integran su porción natural o animal »⁷. La technique devient ainsi une seconde nature de l'homme, ayant permis depuis 1800 une augmentation sans précédents de la population humaine, mais en même temps elle reste nécessaire pour entretenir cette humanité agrandie : sans technique moderne, « cientos de millones de hombres dejarían de existir »⁸ :

El hombre de hoy –no me refiero al individuo, sino a la totalidad de los hombres– no puede

1 *Ibidem*, p. 587.

2 *Ibidem*, p. 575.

3 *Ibidem*, p. 583.

4 *Ibidem*.

5 *Ibidem*, p. 578-579.

6 *Ibidem*, p. 588.

7 *Ibidem*, p. 595.

8 *Ibidem*, p. 597.

eligir entre vivir en la naturaleza o beneficiar esa sobrenaturaleza. Está ya irremediabilmente adscrito a ésta y colocado en ella como el hombre primitivo en su contorno natural. Y esto tiene un riesgo entre otros : como al abrir los ojos a la existencia se encuentra el hombre rodeado de una cantidad fabulosa de objetos y procedimientos creados por la técnica que forman el primer paisaje artificial tan tupido que oculta la naturaleza primaria tras él, tenderá a creer que, como ésta, todo aquello está ahí por sí mismo : que el automóvil y la aspirina no son cosas que hay que fabricar, sino cosas, como la piedra o la planta, que son dadas al hombre sin previo esfuerzo de éste. Es decir, que puede llegar a perder la conciencia de la técnica y de las condiciones, por ejemplo, morales en que ésta se produce, volviendo, como el primitivo, a no ver en ella sino dones naturales que se tienen desde luego y no reclaman esforzado sostenimiento. De suerte que la expansión prodigiosa de la técnica la hizo primero destacarse sobre el sobrio repertorio de nuestras actividades naturales y nos permitió adquirir plena conciencia de ella, pero luego, al seguir en fantástica progresión, su crecimiento amenaza con obnubilar esa conciencia.¹

On trouve dans ce passage des accents très critiques par rapport à la montée de la technique dans le monde moderne. Elle a façonné notre monde au point de le rendre impossible sans sa contribution, en sorte que toute possibilité de se passer d'elle aboutirait à un cataclysme. Mais, surtout, la technique n'est pas du tout considérée ici, comme le font les démarches les plus naïvement volontaristes, à la manière d'un pur outil que l'on peut utiliser (ou négliger) dès qu'on le voudrait. Au contraire, sa simple existence conditionne les choix des individus qui, le plus souvent, se servent d'elle sans être pleinement conscients des enjeux qu'elle entraîne – ce qui prolonge l'idée esquissée par Ortega dès la fin des années 1910, étudiée plus haut : la technique devient le monde « normal » des humains, qui pourtant ne la comprennent pas entièrement. Ils connaissent les résultats qu'elle produit comme le ferait n'importe quelle procédure magique qui fonctionnerait. Cette dérive vers l'inconscience porte en germe le devenir autonome de la technique. Certes, Ortega ne parle pas d'« autonomie de la technique », mais les contours de cette idée sont déjà perceptibles.

Il se peut qu'Ortega ait pensé au Martin Heidegger d'*Être et Temps* lorsqu'il écrit ces lignes. En effet, Heidegger y parlait des objets qui entourent le *Dasein* en tant que *Zuhandenheit*, c'est-à-dire littéralement « ce qui est à la main » (ou « sous la main », selon la traduction française d'*Être et temps* que nous allons citer) – tout ce qui est disponible d'une manière directe, sans besoin de méditer sur lui : l'ensemble des créations de la technique, qui n'exige de celui qui les utilise ni une réflexion en détail de leur façon d'agir, ni une connaissance de l'histoire des trouvailles qui a conduit jusqu'à leur existence, etc. Mais il se trouve parfois que l'outil cesse de marcher comme il devrait le faire, et cela change radicalement le rapport de l'utilisateur avec l'objet :

À la quotidienneté de l'être-au-monde appartiennent des modes de préoccupation susceptibles de faire rencontrer l'étant en préoccupation de telle sorte que, par là, la modalité d'appartenance au monde de l'étant intérieur au monde fasse surface. L'étant immédiatement sous la main peut, alors que la préoccupation bat son plein, devenir impossible à employer en ne répondant plus à l'emploi précis auquel il a été destiné. Voilà l'outil endommagé, voilà le matériau inapproprié. [...] Découvert de la sorte inemployable, l'util se fait remarquer, cela surprend.²

1 *Ibidem*, p. 598.

2 Martin Heidegger, *Être et Temps*, Paris, Gallimard, 1996, p. 109.

Autrement dit, un outil ou un objet technique qui cesse de fonctionner oblige à effectuer une réflexion sur sa nature, et le *Dasein* commence à le regarder comme quelque chose de différent de ce qu'il était avant. Derrière le jargon heideggerien (compliqué par sa traduction française), on trouve le même problème indiqué par Ortega : les objets techniques fonctionnent normalement, contribuant ainsi à créer un monde qui semble « aller de soi » aux yeux de l'être humain, bien que celui-ci ne comprenne pas complètement ce qui se déroule autour de lui avant la panne. Le philosophe espagnol s'était appuyé sur un exemple identique à celui de Heidegger dans un passage célèbre de « ¿ Qué es el conocimiento ? », un texte de 1931 où, par ailleurs, le penseur allemand est mentionné plusieurs fois :

El lector necesita llegar pronto a una ciudad distante. Toma, según costumbre, el automóvil y se pone en viaje. El lector no es mecánico. Su trato con el automóvil se reduce a manejarlo, ponerlo en marcha, conducirlo, acelerarlo, frenarlo. De pronto la máquina se detiene espontáneamente en la soledad de la carretera española. La cosa « automóvil » ha fallado en su uso habitual. Entonces, *porque* ha fallado, porque le hace falta usarla y la cosa niega su ordinario servicio, el lector se pregunta : ¿ Qué *es* el motor de un automóvil ? Si lo supiera podría corregir su defecto, su falta.

He aquí el origen de toda pregunta por el *ser* de una cosa : la advertencia de su inadecuación o defecto o falta dentro de la economía vital. Si todas las cosas nos fuesen dóciles, si en nuestra vida no hubiese faltas, no nos pararíamos a pensar en el *ser* de nada.¹

Le diagnostic que fait Ortega de cette inconscience quant au fonctionnement de la technique est pessimiste, aggravé par les cinq ans qui se sont écoulés depuis la parution de *La rebelión de las masas*. Après avoir rappelé « la espantosa sospecha » qu'il avait « de que la magnífica, la fabulosa técnica actual corría peligro y muy bien podía ocurrir que se nos escurriese entre los dedos y desapareciese en mucho menos tiempo de cuanto se puede imaginar », il constate que son soupçon n'a fait que « acrecentarse pavorosamente »². Ortega n'est toutefois pas trop clair quant à la nature de cette crise de la technique, qu'il résume ainsi :

Hay quien cree que la técnica actual está más firme en la historia que otras porque ella misma, como tal técnica, posee ingredientes que la diferencian de todas las demás, por ejemplo, su basamento en las ciencias. Esta presunta seguridad es ilusoria. La indiscutible superioridad de la técnica presente, como tal técnica, es, por otro lado, un factor de mayor debilidad. Si basa en la exactitud de la ciencia, quiere decirse que se apoya en más supuestos y condiciones que las otras, al fin y al cabo más independientes y espontáneas.

Todas estas seguridades son las que precisamente están haciendo peligrar la cultura europea. El progresismo, al creer que ya se había llegado a un nivel histórico en que no cabía sustantivo retroceso, sino que mecánicamente se avanzaría hasta el infinito, ha aflojado las clavijas de la cautela humana y ha dado lugar a que irrumpa de nuevo la barbarie en el mundo.³

Nulle part dans cette *Meditación de la técnica* Ortega n'explique en quoi consiste cette nouvelle barbarie, mais on peut supposer qu'elle était déjà esquissée dans *La revuelta de las masas*. Ce n'est

1 José Ortega y Gasset, *Obras completas*, t. IV, *op. cit.*, p. 588.

2 *Ibidem*, p. 564.

3 *Ibidem*, p. 565.

pas la montée d'une dictature technocratique – possibilité qu'Ortega récuse, contrairement à ce qu'il avait fait dans ses premiers écrits sur le sujet, cités ci-dessus –, car il signale « la enorme improbabilidad de que se constituya una “tecnocracia”. Por definición, el técnico no puede mandar, dirigir en última instancia. Su papel es magnífico, venerable, pero irremediabilmente de segundo plano »¹. Il faut en déduire que cette crise dérive de l'état de malaise dont le philosophe ne donne qu'un aperçu dans l'une de ses dernières notes de cours (et qui restent pour cette raison, comme on l'a déjà indiqué, trop succinctes). La technique ayant percé la barrière de ce qui auparavant était considéré comme « impossible », l'homme se trouve au milieu d'un monde toujours plus dépourvu de prises auxquelles faire confiance :

Esta nueva conciencia de la técnica como tal coloca al hombre, por vez primera, en una situación radicalmente distinta de la que nunca experimentó ; en cierto modo, antitética. Porque hasta ella había predominado en la idea que el hombre tenía de su vida la conciencia de todo lo que no podía hacer, de lo que era incapaz de hacer ; en suma, de su debilidad y de su limitación. Pero la idea que hoy tenemos de la técnica –reavive ahora cada uno de ustedes esa idea que tiene– nos coloca en la situación tragicómica –es decir, cómica, pero también trágica– de que cuando se nos ocurre la cosa más extravagante nos sorprendemos en azoramiento porque en nuestra última sinceridad no nos atrevemos a asegurar que esa extravagancia –el viaje a los astros, por ejemplo²– es imposible de realizar. [...] Es decir, que el hombre está hoy, en su fondo, azorado precisamente por la conciencia de su principal ilimitación. Y acaso ello contribuye a que no sepa ya quién es –porque al hallarse, en principio, capaz de ser todo lo imaginable, ya no sabe qué es lo que efectivamente es. Y [...] la técnica, al aparecer por un lado como capacidad, en principio ilimitada, hace que el hombre, puesto a vivir de fe en la técnica y sólo en ella, se le vacíe la vida. Porque ser técnico y sólo técnico es poder serlo todo y consecuentemente no ser nada determinado. De puro lleno de posibilidades, la técnica es mera forma hueca –como la lógica más formalista– ; es incapaz de determinar el contenido de la vida. Por eso estos años en que vivimos, los más intensamente técnicos que ha habido en la historia humana, son de los más vacíos.³

Cette longue citation est justifiée, selon nous, par sa densité, où l'on peut repérer même le motif de la *honte prométhéenne* ressentie par l'homme devant ses créations. Si la technique dépendait à la base de la conception de la vie qui la justifiait (les techniques pour la méditation du bodhisatva n'étant pas les mêmes que les techniques industrielles du *gentleman*), à notre époque on assiste à une sorte d'émancipation de la technique par rapport à son ancien maître, qui devient ainsi vide. Le problème indiqué par le philosophe n'est plus le même que dans *La rebelión de las masas*. Si, dans ce dernier livre, il imaginait une éventuelle chute dans la barbarie au cas où l'humanité n'arriverait pas à entretenir le système technique, ici la source de son angoisse est bien différente : ce n'est pas tellement une possible panne de l'ensemble qui lui fait peur, mais la perte du contrôle de l'esclave technique par son maître humain. Ortega reproche par ailleurs à l'Europe de l'entre-deux-guerres

1 *Ibidem*, p. 577.

2 Je transcris ces lignes le 23 juillet 2019, lors d'une assoudissante commémoration du 50ème anniversaire de l'arrivée de l'Apollo IX dans la Lune, dont les buts de propagande technologique pour relancer la « course spatiale » n'échappent à personne.

3 *Ibidem*, p. 595-596.

d'avoir perdu la capacité de désirer¹, et donc de donner un sens à cette redoutable puissance technique qu'elle commence à acquérir : « el repertorio con que hoy cuenta el hombre para vivir, no sólo es incomparablemente superior al que nunca ha gozado [...], sino que tenemos la clara conciencia de que son superabundantes, y, sin embargo, la desazón es enorme, y es que el hombre actual no sabe qué ser, le falta imaginación para inventar el argumento de su propia vida »². Cette dernière phrase peut indiquer une voie de sortie pour la crise actuelle, même si Ortega n'emploie jamais le mot « solution ». Un tel « argument pour sa propre vie » doit être un nouvel idéal de vie qui orienterait le destin des sociétés modernes, et qui devrait être à l'origine d'une technique différente. Mais Ortega n'explique jamais le caractère de ce type vital nouveau. À côté d'une technique dont la puissance aurait un potentiel illimité, il semble prévoir un avenir proche du manque qui exigerait la création de cette vie :

hay que ir pensando en un tipo ejemplar de vida que conserve lo mejor del *gentleman* y sea, a la vez, compatible con la pobreza que inexorablemente amenaza a nuestro planeta. En los ensayos mentales que para construir esa nueva figura ejecute al lector, surgirá inevitablemente, como término de comparación, otro gran perfil histórico, en algunos rasgos el más próximo al *gentleman* y que, no obstante, lleva en sí la condición de florecer en tierra de pobreza. Me refiero al « hidalgo ». Su diferencia más grave del *gentleman* consiste en que el « hidalgo » no trabaja, reduce al extremo sus necesidades materiales y, en consecuencia, no crea técnicas. Vive alojado en la miseria como esas plantas del desierto que saben vegetar sin humedad. Pero no es menos cuestionable que supo dar a esas terribles condiciones de existencia una solución digna.³

L'homme qui doit apparaître sur la scène historique est donc un mélange entre le *gentleman*, déterminé et sportif, et cet *hidalgo* que l'on dirait issu du *Lazarillo de Tormes*, c'est-à-dire, un héros réunissant l'esprit qu'il faut pour maîtriser les acquis de la technique et en même temps rester austère quant à ses envies. Or, Ortega n'explique pas ce qui devrait produire la « pauvreté qui menace inéluctablement notre planète », mais cela n'est pas la seule objection que l'on pourrait opposer à sa proposition pour sortir de la crise. En effet, quand il assure que la technique est façonnée par « el perfil presionador del mundo que es cada uno de estos modos de ser del hombre »⁴ (c'est-à-dire le bodhisatva, le républicain romain, etc.), il n'éclaircit pas comment ce fait le passage d'un type humain à l'autre, ni s'il existe même un sujet qui dirigerait ce processus. On sait que l'apparition de l'homme technicien commence avec les exploits qu'un petit nombre d'individus, tels Galilée ou Descartes, ont accomplis vers 1600, aboutissant à la vision mécaniste du monde. Mais qu'est-ce qui donnerait lieu à cette nouvelle conception de la vie mi-gentlemanesque, mi-*hidalga* ?

1 Il renvoie lui-même à un passage de son *España invertebrada* (1921) : « Europa padece una extenuación en su facultad de desear », José Ortega y Gasset, *Obras completas*, t. III, *op. cit.*, p. 421.

2 José Ortega y Gasset, *Obras completas*, t. V, *op. cit.*, p. 576.

3 *Ibidem*, p. 584. Dans *Le Travailleur*, Ernst Jünger (auteur qu'Ortega ne cite jamais) prônait aussi une autre figure de l'austerité, celle qui inspire le titre de son essai, pour habiter la nouvelle ère de la technique, mais avec des caractéristiques assez différentes.

4 *Ibidem*, p. 579.

On pourrait considérer que, si ce n'est pas le pur hasard de l'histoire, une telle création dériverait elle aussi d'une procédure technique, visant à remplacer le modèle actuel d'homme, devenu obsolète, par l'autre. Est-ce que l'homme nouveau sera un produit d'une minorité éclairée, dont les agissements volontaristes s'imposeraient par la force du fait accompli à toute l'humanité, comme il le proposait dans « Misión de la universidad » ? Ortega reste silencieux à ce sujet, et c'est cela qui rend chimérique la solution qu'il suggère au problème qu'il a esquissé dans la *Meditación de la técnica*. La seule formule « hay que ir pensando en un tipo original de vida » montre le caractère profondément volontariste de cette démarche.

Eugenio d'Ors, ou la frivolité

Igualmente, nosotros, empujados y sacudidos por la vida moderna, quisiéramos, por lo menos, dar cada día ofrenda análoga a la majestad del Espíritu.

Eugenio d'Ors, « Bajo la advocación de San Cristóbal », 1932¹

Un « palique » de 1927 sur une anecdote apparemment insignifiante montre comment l'influence bouleversante de la technique a attiré l'intérêt d'Eugenio d'Ors. Il signalait que, « mientras que la técnica de hacer revoluciones continúa aproximadamente en el mismo estado que hace un siglo, la técnica de prevenirlas y resistirlas se ha perfeccionado ; y ya no la conocieran ni los más cautos y hábiles tiranos y policías del pretérito »². Ce décalage est provoqué surtout par l'évolution de la technique des dernières décennies, puisque si les méthodes révolutionnaires restent les mêmes (les barricades, les cailloux), celles de la contre-révolution sont plus efficaces : mitrailleuses, etc.³

Il est impossible de résumer la pensée d'Eugenio d'Ors sur la technique et les conséquences qu'elle a dans la vie moderne, et ce pour plusieurs raisons. D'abord, parce que d'Ors a subi une évolution idéologique très radicale, de la critique des tendances autoritaires au début des années 1920⁴ à son adhésion au falangisme en 1936 ; deuxièmement, sa pensée est dispersée parmi une variété énorme de « gloses » ou d'autres textes brefs, qui commencent dans la première décennie du siècle et se prolongent jusqu'à l'après-guerre (même si nous nous arrêtons au milieu des années 1930) ; enfin, il a choisi un style qui cherche le brio au détriment de la rigueur, avec une tendance marquée pour les conclusions ouvertes, évitant ainsi de donner un avis plus tranché, mais aussi plus exposé à la critique (travers qui n'est pas passé inaperçu pour ses contemporains, comme on le

1 José Ortega y Gasset, *Obras completas*, t. II, *op. cit.*, p. 167

2 Eugenio d'Ors, *Paliques (1926-1929)*, Barcelone, Àltera, 2005, p. 119.

3 Curzio Malaparte ira plus loin dans ce genre de réflexions dans *Techniques de coup d'État* (1931), à propos du même sujet.

4 Par exemple, dans « Las opiniones extranjerias sobre lo de España », repris en 1923 dans le recueil *El molino de viento*.

verra).

Le d'Ors qui commence à écrire ses premières gloses en castillan à la fin des années 1910 partage pour une grande part le diagnostic d'Ortega à propos de la montée d'un nouveau type de barbarie « en esta hora universal de materialismo y de brutal dominio de las fuerzas económicas »¹. D'Ors cite alors un symptôme de cette dérive matérialiste : l'absence de vocations tant pour l'École normale supérieure de Paris que pour l'Église catholique, ce qui le conduit à cette conclusion : « ¡ La burguesía liberal no necesita al sabio ni casi al sacerdote ! ¡ A la burguesía liberal le bastan ya, para su servicio, el ingeniero y la prostituta ! »², et il évoque une phrase de Daniel Berthelot, fils du chimiste Marcelin Berthelot : « Los hombres de nuestra generación habrán sido testigos del apogeo de la investigación científica. A la hora en que hablo, tal vez ha empezado ya su decadencia »³. L'Eugenio d'Ors qui fait alors ce genre de réflexions est toujours loin de l'extrémisme de droite qu'il allait rejoindre plus tard. Ses critiques de la dégradation de la notion d'une « œuvre bien faite » découlent de John Ruskin et de William Morris, auteurs qu'il avait compris mieux qu'Unamuno. Au dire du philosophe catalan, Morris avait été un « gran esteta »⁴ qui avait introduit quelque chose de plus élevé que le talent pour dessiner certains ornements :

En 1876, cuando la fuerte crisis económica de su empresa de Red Lion Square, le decía Morris a un amigo :

–Tengo hoy tantos cuidados, tantas esperanzas y temores, que *no encuentro tiempo para ser verdaderamente pobre* ; porque esto destruiría mi libertad de trabajo, que es mi alegría más querida.

De William Morris puede copiarse fácilmente un motivo ornamental, un croquis floral para papel pintado. Pero esta serenidad, esta belleza de espíritu, ya son más difíciles de copiar.⁵

Un peu moins pessimiste qu'Ortega, pour d'Ors une « Ère nouvelle » s'ouvre maintenant, pourvu que l'Europe soit capable de transformer l'orientation de sa capacité technique. Si « [I]a civilización de la era que termina había empequeñecido y achatado las cosas », cette ère nouvelle pourrait apporter un changement majeur : « ¡ Si el artículo se inflase de nuevo con largo aliento épico y el bibelot se volviese estatua, y la acuarela, fresco, y los hangares de cemento y vil revoque se trocaran en nuevos palacios de piedra y mármol ! »⁶. Mais ces formules ne cessent jamais d'être aussi succinctes et aussi ambiguës que celle-ci. En outre, d'Ors n'a pas peur de se contredire joyeusement à propos de ses maîtres à penser. Par exemple, l'admiration pour Morris que l'on vient de mentionner est nuancée dans un *palique* ultérieur, publié le 4 juillet 1924 :

La protesta contra el mecanicismo llevó, como todos recuerdan, a muchos espíritus selectos, a

1 Eugenio d'Ors, *Nuevo glosario*, t. I, Madrid, Aguilar, 1947, p. 260.

2 *Ibidem*, p. 261.

3 *Ibidem*.

4 *Ibidem*, p. 55.

5 *Ibidem*, p. 56. C'est l'auteur qui souligne.

6 *Ibidem*, p. 96.

un orden de protesta contra el embrutecimiento, traído a la vida del trabajo por el dominio de la máquina, sobre todo después de iniciada la fiebre ingenieril e industrial que, como perversa religión, tuvo en Manchester su Vaticano. Un Ruskin, un William Morris, cumplieron, en el movimiento aludido, excelente misión.

Creo, sin embargo –hoy nuestros ojos empiezan a verlo así–, que aquel movimiento no estuvo lo bastante asistido del espíritu de abnegación de lo personal. Un Ruskin, un William Morris, se equivocaron, probablemente, en los sustitutos. Para decorar una pared quitaban, por ejemplo, los tapices de mecánica confección, cuyo ornato había sido fríamente producido por el estampado de una máquina. Pero los sustituían por otros, tan hechos a mano como se quiera, pero exornados por temas decorativos de un gusto bastante complejo, en que se mezclaban los desvanecimientos florales con ciertos éxtasis del ciclo carolingio y con los lívidos ectoplasmas de los caballeros de la Tabla Redonda.

Y no era éste el verdadero camino, no era ésta la buena solución. Al abominar de los lujos de la máquina, no había que imitar los lujos de la máquina. Había, sencilla y lisamente, que dejar la pared desnuda.¹

Pris à la lettre, ce passage récuse l'ascétisme avoué par William Morris lui-même, et que d'Ors avait évoqué dans la glose citée précédemment. Par ailleurs, c'est d'Ors qui semble recommander une lecture littérale de ces trois paragraphes, puisqu'il raconte immédiatement après une anecdote sur la grève de cheminots qui avait paralysé l'Angleterre quelques années avant : « Lloyd George, que entonces ocupaba el Gobierno, llamó a los líderes del movimiento y formuló ante ellos serias amenazas : “Si ustedes insisten en su actitud –les dijo–, el capital se verá obligado a cerrar las fábricas, y, concluida la industria, ¿ de qué va a vivir la población obrera de Inglaterra ?”... Los jefes de la huelga le contestaron tranquilamente a Lloyd George : “Cuando esto ocurra, la población obrera de Inglaterra se dedicará a la agricultura” »². Or, plusieurs signes dans le style de d'Ors doivent nous mettre en garde contre une lecture trop naïve de ces lignes. Il faudrait les interpréter plutôt comme une exaltation de la radicalité dans les idées et dans l'innovation culturelle, qui exigerait d'une minorité éclairée la hardiesse nécessaire pour défier certains consensus mous – ces consensus qui, selon d'Ors, régnaient dans l'Europe d'après-guerre comme une barrière empêchant l'émergence de l'Ère nouvelle.

Il n'est jamais, d'ailleurs, trop précis quant aux caractéristiques de cette ère. Il reste plus éloquent à propos de l'ancien régime qu'il considère voué à disparaître : « Esta antigua civilización social, el individualismo del XIX parece haberla arruinado. También aquí las columnas han sido secuestradas en las bodegas y las imágenes sagradas han servido para restaurar los almacenes del negocio. Maquinismo y financierismo han trabajado, en triste desenfreno del egoísmo particular, para deshacer la obra de siglos, y nos han dejado, en patrimonio triste, el desorden y la violencia »³. L'idéal social moribond étant celui de la guerre, il doit être remplacé par celui du travail, « núcleo de la ciudad de mañana. [...] En torno del culto del trabajo y de las leyes del trabajo nace un orden

1 Eugenio d'Ors, *Paliques (1922-1925)*, éd. Ángel d'Ors et Alicia García Navarro, Barcelone, Áltera, 2006, p. 187-188.

2 *Ibidem*, p. 188.

3 Eugenio d'Ors, *Nuevo glosario*, t. I, *op. cit.*, p. 400.

nuevo »¹. Cet ordre issu de la besogne n'est pourtant pas celui d'une société d'esclaves où chacun sera obligé de travailler, car il devra faire place à certains individus qui seront trop passereux ou trop réfractaires à l'activité quotidienne : « ¿ Qué será, en una sociedad demasiado igualitariamente organizada, del bohemio, del filatelista, del adivinador de acertijos ? »² (et il est évident que d'Ors pense ici à lui-même). Le philosophe renvoie à un texte de Bertrand Russell qu'il avait commenté auparavant dans ses gloses :

Bertrand Russell, ya sin sonreír, toma de nuevo el problema, por amor, no ya a las figurillas curiosas y enternecedoras, sino a los más nobles intereses de la Humanidad. Y, lúcidamente, trae a ello alguna atención en un estudio admirable, que acaba de aparecer en *The Liberator*, el gran periódico comunista americano.

« Hay otra especie de libertad, aplicable sólo a algunos individuos, y, no obstante, de gran importancia para el progreso humano, que es la libertad de rehusar la ocupación de ningún puesto en el sistema organizado por la comunidad. El hombre que desea enseñar una nueva religión, inventar una nueva ciencia, producir un arte nuevo, puede no encontrar ninguna corporación que quiera recibirle. Entonces será oficialmente clasificado como perezoso o vagabundo. Todas las innovaciones fundamentales deben necesariamente contradecir la voluntad de la comunidad, cualquier que pueda ser el sistema económico. »

¿ Hay que convertir esto en imposible ? Aquí –como en temas análogos– nuestra respuesta es la siguiente, bajo la doble inspiración de la Ironía y de la Inteligencia : No, no conviene que esto se vuelva imposible ; pero conviene que resulte siempre difícil. También es ésta, en el fondo, la opinión de Russell [...].³

En effet, la réponse, aussi ironique qu'intelligente, n'évite pas la complexité de la question abordée : dans une société organisée selon des principes qui semblent proches de ceux d'un William Morris, que ferait-on avec les éléments matériellement improductifs (tels qu'un d'Ors, par exemple) ? Eh bien, ils devraient avoir le « droit à la paresse »⁴, mais ils pourraient le payer au prix fort.

Malheureusement, le mélange d'ironie et d'intelligence n'a pas toujours été à la même hauteur chez d'Ors, surtout au fur et à mesure qu'il dérivait vers la droite radicale, comme le montre justement un autre épisode lié à Bertrand Russell. Le débat entre le philosophe gallois et J. B. S. Haldane à propos d'un éventuel dépassement de l'humanité grâce à la technologie, que l'on a résumé dans notre premier chapitre, a été suivi de très près par Eugenio d'Ors, qui en a donné une brève version dans son *Glosario*. Si le compte-rendu des idées de Haldane est précis, on ne peut pas dire la même chose de l'abrégé de celles de Russell :

Su tesis puede resumirse en pocas palabras : No sabemos lo que nos reservan las contingencias del futuro ; pero lo que hasta hoy ha ocurrido es lo siguiente : La Ciencia no ha dado al hombre más prudencia, ni más felicidad, ni más dominio sobre las pasiones individuales. En cambio, ha servido para fortificar atrozmente las pasiones colectivas. El odio entre los grupos humanos es hoy tal como no se había conocido nunca. De él saldrá la feroz victoria de un grupo,

1 *Ibidem*, p. 401.

2 *Ibidem*, p. 322.

3 *Ibidem*, p. 322-323.

4 Titre d'un ouvrage célèbre de Paul Lafargue.

seguramente grosero, despótico, militarista, el cual organizará el mundo. Pero esta organización resultará tan estéril como espantosa ; « el mismo colapso de la civilización le sería preferible... ».¹

Dit ainsi, Bertrand Russell pourrait passer pour un de ces prophètes acariâtres du déclinisme culturel qui ont proliféré en Europe depuis la fin du XIX^e siècle. Mais, en ce qui concerne la rédemption par la science, Russell (un penseur que d'Ors avait déjà rencontré personnellement) ne justifiait pas son pessimisme en faisant appel à une nature prétendument perverse de l'être humain, mais à l'expérience pratique, qui avait déjà montré que les résultats obtenus par la science au long de l'histoire ne ressemblent presque jamais à ce que ses apologistes avaient promis, et dont les gouvernements réellement existants ont profité avec des fins contestables. Une fois que la pensée de Russell a été ainsi appauvrie, Eugenio d'Ors pouvait avoir raison dans la suite de sa réflexion : « He aquí, pues, restablecido y en curso, simétrico contraste entre el filósofo optimista y el pesimista, Demócrito y Heráclito resucitados. [...] Acaso la manera de poner de acuerdo a Icaro [sic] con Dédalo, a Bertrand Russell con lord Haldane sería pronunciar, en vez de la palabra “felicidad”, la palabra “dignidad”... »². Il est décevant de constater la manière hâtive avec laquelle d'Ors sacrifie les enjeux d'une discussion particulièrement prenante en faveur d'une solution purement rhétorique, plus adéquate au modèle de dissertation à la française auquel il vouait un vrai culte qu'à une réflexion proprement philosophique.

L'insouciance envers les enjeux précis suscités par la technique moderne accompagne, chez le d'Ors du milieu des années 1920, une dérive toujours plus explicitement réactionnaire. Dans sa glose « Del chófer al artesano », il met en avant la formation d'une aristocratie du savoir-faire, « futura clase dirigente de Europa, futura clase dirigente del mundo », qui remplacera « los *sportsmen* y los mandarines »³ consacrés, selon lui, dans l'après-guerre. Encore une fois, la proximité apparente avec les idées d'Ortega – en l'occurrence, celui de *La revuelta de las masas* – est remarquable, sauf qu'on aura du mal à trouver chez lui la finesse de l'auteur de la *Meditación de la técnica*. Pour d'Ors, les villes de Nuremberg et de Florence constituent des symboles de ce que pourra devenir le monde s'il se produit l'avènement d'une élite qui récupère le goût pour le travail bien fait : « No el grosero mecánico, pero tampoco el ocioso pedante, sino el fino artesano –en quien se juntan y superan aristocracia y democracia con la supremacía de la competencia– atraerá nuestros votos. El artesano, cuya alma tiene manos, tanto como sus manos alma »⁴. L'artisan doit être, par ailleurs, complété par une autre figure : celle du philosophe (on pense encore à d'Ors lui-même). La lecture du dernier roman paru de Sinclair Lewis permet à l'écrivain catalan terminer :

1 *Ibidem*, p. 907. La phrase entre guillemets est une traduction des mots clôturant l'*Icare* de Russell.

2 *Ibidem*, p. 907-908.

3 *Ibidem*, p. 1 144.

4 *Ibidem*, p. 1 145.

¿ No es ésta, por otra parte, una de las más graves encrucijadas del vivir moderno ? « Pronto –me decía un profesor de Ciencias– no habrá ni un solo joven que quiera dedicarse a matemático... » Ni a canónigo, añadiría yo, preocupado igualmente. No querrá nadie dedicarse a la preparación y cultura de ciertas actividades del espíritu, donde casi no hay posibilidad, no hablo ya de lucro, pero ni siquiera de atender a las perentoriedades de una humilde existencia. En torno de esto situemos una sociedad conducida por la democracia al culto exclusivo de los valores de la riqueza.

Pero no llamemos a tal drama, ¡ por Dios ! –con Sinclair Lewis y con algunos de sus comentadores–, « conflicto entre la Ciencia y la Vida ». No ; la Vida, con todos sus defectos, con todas sus manchas, con todos sus dolores, es algo más bello –más amplio, sobre todo– que esa miserable proliferación de apetitos.

Hay más vida en unas quietas piedras de Nimes que en una calzada trepidante de Nueva York.¹

On s'éloigne toujours plus de William Morris, pour qui la démocratie n'aurait pas été quelque chose à « dépasser », et qui sans doute ne l'aurait pas associée si directement à la soif de richesses. Les échos de l'Ortega de la même période (la prééminence de la vie, le déclin des vocations scientifiques, la montée du matérialisme) ne doivent pas leurrer le lecteur : Eugenio d'Ors va déjà bien plus loin dans son refus simultané et du machinisme et de la démocratie. Certes, une tendance élitiste était présente même dans les premières pages du *Nuevo glosario*, à la fin des années 1910 :

Los negocios, el saber aplicado, acaparan a los hombres. Dentro de una sociedad de comerciantes y de ingenieros, ¡ qué gran misión la de una reducida aristocracia universal de Beatrices de Galindo !

Un tiempo renación la poesía en Provencia, en una atmósfera galante. ¡ Pudiesen pronto, por obra de un refinamiento, las humanidades restaurarse socialmente en nuestro país !²

Ici, il est question d'une minorité choisie de l'esprit, qui aurait la tâche de faire revivre le trésor de l'humanisme ; à la fin des années 1920, en revanche, cet objectif se présente d'une manière toujours plus nette en tant que scepticisme anti-démocratique.

Pourtant, avec le temps, Eugenio d'Ors va devenir moins réfractaire à l'emprise de la technique. Comme Ganivet ou Unamuno avant lui, il trouve une solution (plutôt rhétorique) pour les problèmes qu'elle pose. Au début des années 1930, dans une glose intitulée « Absolución de la técnica », d'Ors se montre plus accommodant avec l'air du temps, en répondant ainsi à la critique de Karl Bühler :

Nosotros, sinceramente, somos menos pesimistas acerca de lo que significa, para el espíritu, el dominio de la técnica, que el profesor vienés. Creemos saber que, muchas veces, el estandarizar las cosas, el racionalizarlas, lejos de agostar la emoción en ellas, permite, al revés, que la emoción en ellas se instaure con mejor soberanía y más libertad. Después de todo, es la facilidad automática que hoy tenemos para manejar la luz, y lo que permite, con la luz, los juegos suntuosos, el derroche de fantasía que florece, como un nuevo arte, en los escenarios modernos o en las fuentes y surtidores de la Exposición barcelonesa. El valor intelectual, sentimental y aventurero de los viajes, que había disminuido, con pasarse del coche o de la caballería al ferrocarril, se ha vuelto a ganar con pasarse del ferrocarril al automóvil.³

1 *Ibidem*, p. 1 150-1 151.

2 *Ibidem*, p. 198-199.

3 Eugenio d'Ors, *Nuevo glosario*, t. II, Madrid, Aguilar, 1947, p. 535.

Comme il est habituel chez les penseurs espagnols (sauf Ortega, on l'a vu), le jugement sur la technique concerne exclusivement son aspect esthétique. La technique moderne entraînant une « eliminación de complicaciones superfluas », elle permet ainsi de « libertar el espíritu »¹, ce qui ne peut être que favorable à la création culturelle. Le philosophe n'arrive pas, comme souvent, à le formuler nettement, mais il esquisse ensuite une justification théorique de l'abandon de ses vues d'avant sur la figure de l'artisan. En évoquant une « loi de neutralisation de l'étape précédente » qu'il attribue à Carl Schmitt, d'Ors pense que l'étape dépassée doit être conservée dans l'actuelle, ce qui fait penser à une sorte de dialectique hegelienne banalisée. Il l'énonce dans ces termes : « creemos que el “ciclo ideológico”, preterido ya, es, con todo, *conservado* a través de un ciclo económico y del ciclo técnico. El dominio de los intereses ha reducido las ideas a cierta neutralidad, pero no ha agotado su existencia ni reducido su abundancia. Con el nuevo “ciclo técnico” pasará lo mismo. Nada lo prueba mejor que el hecho de que nosotros andemos en tarea de hacer, con la técnica, ideología, al convertir la Cultura en ciencia »². Autrement dit, le stade actuel de la domination de la technique sera intégré dans l'avenir, la technique restant assimilée dans la prochaine étape de la culture. Mais d'Ors reste très ambigu quant à celle-ci, puisqu'une telle transformation n'est jamais bien expliquée dans ses écrits, au-delà de formulations très génériques.

Étrangement, l'évolution d'Eugenio d'Ors par rapport à la technique est en proportion inverse à son évolution politique. En effet, plus il dérivait à droite, moins il se montrait critique envers la technique. Au milieu des années 1920, il gardait toujours de l'estime pour les grands critiques anglo-saxons de la civilisation moderne, comme il le dit dans une glose consacrée à Hilaire Belloc : « La aversión al modernismo maquinista, el medievalismo ardoroso que sostiene, en su eje de vértebras, la actitud polémica de Mr. Belloc, ¿ no proceden de William Morris, de Ruskin y, en general, de toda la estética *reaccionaria*, que, si encontró un día manifestación en el prerrafaelismo, podía encontrarla en el gremialismo, en el guldismo, aun en el propio sindicalismo, al día siguiente ? »³. Le mot « réactionnaire » ne doit pas être compris ici dans un sens péjoratif, mais littéral : l'aversion dont parle d'Ors se constitue en réaction au culte de la machine, mais elle peut prendre par la suite une forme renouvelée au sein des organisations aussi modernes que les syndicats.

La contradiction à laquelle se trouvait confrontée d'Ors, déchiré entre l'acceptation du « cycle technique » (même en voie de dépassement) et la critique à la Morris du monde moderne, est résolue dans une glose de 1929 avec l'une de ces formules dites « dialectiques » qui font les délices des dissertations scolaires :

1 *Ibidem.*

2 *Ibidem.*, p. 535-536.

3 *Nuevo glosario*, t. I., p. 793. On trouve les mêmes idées, presque mot pour mot, dans une glose ultérieure, « Uno de sus pecados », *Nuevo glosario*, t. II, p. 22-23

La instalación del teléfono en un villorrio o la sustitución del alumbrado de petróleo por el alumbrado de gas han sido tomados como actos y síntomas de cultura. Sólo ciertos espíritus de corte refinado y quizá extravagante ; sólo –a las postrimerías de la centuria– ciertos grupos de reacción política o estética atrevieron a adoptar en este asunto una posición no conformista, negando o dudando que los descubrimientos y cambios de orden técnico representasen necesariamente, ante la valoración espiritual, un verdadero precio. Semejante disconformidad fue siempre calificada, por otra parte, de actitud pesimista. Ha costado mucho elevarse a una concepción ante la cual, el progreso por un lado, la reacción por otro, llegasen a ser considerados como dos direcciones de un mismo valor.¹

Nous voyons là, encore une fois, le dépassement magique d'une opposition entre deux termes, comme on l'a vu à propos du débat entre Haldane et Russell. Voici un trait de style lourdement répété par d'Ors, qui en a abusé tout au long de ses gloses. Josep Pla avait remarqué ce travers dans un portrait de Xènius (Eugenio d'Ors) de son journal intime, *El Quadern gris* (23 juin 1919) :

Es un hombre afectado. No tiene una presentación simple y clara. Tiene una preocupación constante en ser tomado por un hombre excepcional, diferente de los demás, no tanto en las cosas que le diferencian, naturalmente, de los demás, sino en las cosas más nimias e insignificantes de la vida. Un hombre que se ha pasado la vida predicando el clasicismo, la normalidad, la continuación, la superioridad de la categoría sobre la anécdota –y de hecho no es más que un puro anecdótico, un original, un caprichoso, un estafalario, un romántico–. Aspira constantemente a subrayarse. Habla con voz cursiva. Escribe –¡ él, que escribía tan bien !– de una manera tirante, simbólica y sacerdotal. Ya no podría pedir un par de huevos con una naturalidad mínima. Es un hombre cada día más dominado por su máscara –una máscara aparentemente accesible ; de hecho diabólicamente hermética.²

En effet, on ne peut lire d'Ors aujourd'hui sans avoir l'impression qu'il « philosophe en italique », pour le dire à la manière de Pla. L'apparente profondeur d'un style conçu pour obscurcir plutôt que pour rendre visible ne peut cacher le manichéisme parfois éhonté de certaines formulations, comme l'opposition qu'il établit entre le « financierisme » de Wall Street (et de la City de Londres) et cette Rome éternelle en laquelle il déposait ses espoirs (le fait d'évoquer Rome de la sorte en 1929 a des implications profondes, qui ne sont pas du tout les mêmes que dans l' « Oda hacia Roma » de García Lorca, écrite presque en même temps) ; une Rome qui est censée être aussi le dépassement de deux idéaux également désuets :

LA CULTURA COMO UNIDAD.–Desembarazadas las mentes de la superstición de la Cultura como un fluir –teoría del progreso– y de la Cultura como un ciclo –teoría de la pluralidad de cultura–, ¿ qué solución le queda encontrar para la constitución de una doctrina auténticamente filosófica sobre los hechos culturales ? [...]

Siempre –repitiendo nuestro juego normal de símbolos– la superación de Babel por Roma. Contra la Babel de las opiniones, la Roma de la razón. Contra la Babel de las varias creencias, la Roma del catolicismo. Contra la Babel de las naciones, la Roma de la Cultura... (Dejando aparte por el momento la cuestión de si estas tres Romas no se funden en unidad a su vez.)³

1 *Ibidem*, p. 507.

2 Josep Pla, *Notas y dietarios*, Barcelone, BackList, 2008, p. 435.

3 Eugenio d'Ors, *Nuevo glosario*, t. II, *op. cit.*, p. 508-509.

Conclusion

Nous avons essayé de montrer dans cette étude les enjeux de la critique du monde moderne, telle qu'elle a été énoncée par ceux que d'Ors a qualifiés d'« espíritus de corte refinado y quizá extravagante »¹. Ils n'ont jamais été nombreux, et on ne saurait trouver chez eux une ligne idéologique cohérente. Presque rien ne lie le carlisme de *Peñas arriba* à l'engagement de Manuel Llano, ce compatriote de Pereda qui a participé à l'organisation de groupes de théâtre populaire pendant la première année de la Guerre Civile jusqu'à sa mort, peu après la chute de Santander. Cette critique pouvait viser l'ensemble du monde moderne, et ceux qui la soutenaient étaient en général des réactionnaires qui ont fini par se prêter à la parodie, comme ce personnage défunt évoqué dans *Las adelfas* des Machado : « Aquel hombre / llegó demasiado tarde / a este mundo de deportes / y bolcheviques »². À quelques exceptions près, elle a pris une forme de cliché assez lourdement répétée.

Bien plus intéressante est l'exploration du conflit vécu par l'individu moderne qui se trouve au milieu de deux forces se disputant son âme. D'un côté, le désir de sortir d'un environnement considéré comme nuisible, ou du moins la volonté de s'éloigner de ses effets les plus pervers. Mais, de l'autre côté, l'angoisse et le désarroi ressentis devant ce qui est perçu comme un rétrécissement du monde n'arrivent pas à cacher le sentiment qu'un « retour en arrière » est impossible. L'évasion à la campagne, on l'a vu, suscite presque toujours, chez les héros des meilleures œuvres de notre période, le sentiment de n'être pas à sa place, d'être « en décalage », signe évident que le monde moderne remplace l'ancien avec efficacité. Au-delà de ses traits grotesques, l'épisode farcesque raconté par Cansinos Assens sur sa fuite à Santa María del Paular met en évidence la difficulté de quitter une société qui tend vers le confort et la réduction de l'effort pour aller chercher l'austérité et la perte de vie sociale. Toutes ces tentatives, comme il ne pouvait en être autrement, sont vouées d'emblée à l'échec.

La voie vers un « ailleurs » de l'industrialisme étant barrée, le bon sens impose une sorte d'accommodement avec l'état des choses, sans renoncer pour autant à fustiger les aspects les plus évidemment nuisibles de la modernité. Encore une fois, ces critiques tombent souvent dans le lieu commun : la locomotive monstrueuse, le risque de se faire renverser par une voiture ou l'avancée des communications instantanées (même si ces motifs peuvent inspirer des chefs d'œuvre tels que la nouvelle « ¡ Adiós, Cordera ! » de *Clarín*). Quant à l'aliénation subie par cet homme qui se voit obligé à faire face quotidiennement au monde moderne, sans les appuis spirituels de la religion

1 Cf. ci-dessus, p. 343.

2 Manuel et Antonio Machado, *Las adelfas. La Lola se va a los puertos*, op. cit., p. 96-97.

consolatrice ou de la tradition (puisque ce qui caractérise la vie urbaine contemporaine est le changement et la mobilité constants), force est de constater que les essais littéraires ne sont que des aperçus du potentiel de ce thème, qui reste à notre avis loin d'être épuisé.

Ce décalage est particulièrement saisissant en ce qui concerne les intuitions de la forme que prendra l'avenir. Le voyage à New York est à l'origine de quelques-unes des œuvres majeures de la période, depuis *Diario de un poeta recién casado* à *Anticipolis*, en passant par les deux livres de Julio Camba ou *Poeta en Nueva York*, qui ont insisté sur la fascination terrible exercée par la grande métropole. Pourtant, la littérature d'anticipation proprement dite ne peut que nous paraître extrêmement pauvre. Et, puisqu'on a commencé par *Frankenstein*, il est légitime de finir par là : au vu de ce qui a été écrit dans d'autres littératures, que les écrivains espagnols connaissaient bien (Wells étant l'un des auteurs phare de l'époque), on ne peut qu'être déçu par la pauvreté des arguments et des situations imaginés.

La même facilité se trouve dans le domaine de la pensée, qui a choisi le plus souvent des solutions superficielles ou étroitement volontaristes pour les problèmes suscités par la technique. Seul Ortega, qui était bien au courant des débats qui se déroulaient en Allemagne dans les années 1920 et 1930, a été capable de faire une réflexion qui s'éloigne des sentiers battus. On ne peut pas dire la même chose, hélas, du reste.

Lorsque Núñez de Arce chante dans les années 1870 son hymne funèbre à la foi chrétienne, remplacée par la raison, la société industrielle ne représente, pour la plupart des habitants de l'Espagne, que la locomotive, le télégraphe et quelques rares usines. En 1936, elle a déjà montré au monde son pire visage : une guerre mondiale récente et une autre très proche pour quiconque a des yeux pour la voir, ainsi que l'avènement des mouvements totalitaires, qui usent des moyens techniques les plus modernes pour mettre les masses au pas. En Union soviétique, les procès de Moscou sont initiés cette année-là, et les nazis sont au pouvoir depuis trois ans. Quant à l'Espagne, le nouvel État totalitaire commence à se préparer en juillet avec le putsch de l'armée franquiste, qui déclenche une guerre civile extrêmement sanglante. Les espoirs d'un progrès qui ne s'arrêterait jamais paraissent intenable.

Les progrès techniques et scientifiques qui ont vu le jour entre temps promettent aussi des remèdes pour les vieux problèmes qui, de mémoire d'homme, ont hanté les esprits (avec des sursauts comme le fléau de la dite grippe espagnole de la fin des années 1910) ; mais ces progrès ont des contreparties, qui ne peuvent qu'inquiéter les individus les plus sensibles, comme la mortalité provoquée par les accidents d'automobile. Pourtant, et cela est bien plus important, on a du mal à trouver les racines d'une critique de type écologique dans la littérature espagnole, sauf dans ces rares expressions qu'on a étudiées dans notre travail.

Ne serait-il pas légitime de trouver dans ce manque relatif d'intérêt un symptôme du décalage de l'Espagne par rapport à d'autres pays proches, en ce qui concerne l'écologie et les enjeux d'une technologie devenue omniprésente ? Nous pensons que non ; que l'on peut retrouver là les racines de l'indifférence actuelle à propos de ces problèmes. Les plus optimistes peuvent se dire aujourd'hui que l'étape qui va de 1914 à 1945 n'est qu'une erreur d'itinéraire, puisque l'après-guerre a réussi à redresser les fautes commises et à assurer une nouvelle période de paix. Mais la fragilité des bases de la société industrielle, que l'écologie a mise en évidence dans les dernières décennies, devrait servir pour remettre en cause cet espoir, et on peut légitimement se demander si l'anomalie historique n'est pas plutôt la période qui commence avec les accords de Bretton Woods et qui arrive sans doute à son terme avec la crise économique de 2008 et ses conséquences sur la stabilité des institutions libérales.

Les objections que des esprits très lucides auraient pu opposer à cette ère nouvelle de l'abondance marchande et d'un progrès enfin démocratisé grâce à la technique étaient pourtant visibles dès le tournant du XX^e siècle. Quand Julio Camba constate les effets bouleversants de la crise des mines anglaises et galloises de 1920-1921, il ne fait qu'énoncer ces vérités désagréables qu'on ne veut pas écouter (même si Camba lui-même ne semble pas vouloir les comprendre dans toute leur ampleur) ; et son glissement vers des positions réactionnaires à la fin de cette décennie-là est un exemple net des dérives que peut provoquer le refus du monde moderne, même chez des esprits assez lucides.

En lisant la littérature espagnole qui s'étend entre la Première République et la fin de la Seconde, on ne peut avoir qu'une impression un peu décevante. La critique de cette modernité aurait pu donner lieu à une matière littéraire plus riche. Comme on a essayé de le montrer, ce qui a attiré l'attention des esprits forts qui n'ont pas pris pour argent comptant toutes les promesses du progrès est avant tout la laideur de la chose, plutôt que la transformation profonde qui se produisait avec l'abandon du monde rural ou l'exaltation d'un mode de vie urbain reposant sur la surconsommation. Autrement dit, la déclin de la paysannerie méritait mieux que *La aldea perdida*. On cherchera en vain le pessimisme clairvoyant du Samuel Butler d'*Erewhon* ou de l'E. M. Forster de *La Machine s'arrête*, la finesse de Robert Musil, la rigueur de Spengler dans son analyse de la technique moderne ou l'honnêteté de George Orwell, qui après sa visite aux mineurs anglais, pendant laquelle il a vu des scènes épouvantables, se posait, dans *Le Quai de Wigan*, les questions suivantes à propos de la civilisation de la machine :

Mais, dira-t-on, pourquoi ne pas conserver la machine *et* le travail créateur ? Pourquoi ne pas cultiver l'anachronisme sous la forme du divertissement à temps perdu ? Nombreux sont ceux qui ont caressé cette idée, de nature, selon eux, à apporter une solution simple et élégante aux problèmes posés par la machine. Au retour de ses deux heures de travail quotidien pendant

lesquelles il aura appuyé sur une manette à son usine d'emboîtement de tomates, le citoyen d'Utopie, nous dit-on, se tournera délibérément vers un mode de vie plus primitif et donnera libre cours à ses instincts créatifs en faisant un brin de poterie ou de tissage à la main. Pourquoi ce tableau est-il absurde ? En vertu d'un principe qui, bien que toujours valable, n'est pas toujours clairement perçu : à savoir que du moment que la machine est là, on se trouve contraint de s'en servir. Personne ne va tirer l'eau au puits quand il suffit d'ouvrir un robinet. Les voyages illustrent assez bien ce principe. Celui qui s'est déplacé par des moyens primitifs dans un pays peu développé sait qu'il y a, entre ce type de voyage et les voyages modernes en train, auto, etc., autant de différence qu'entre la vie et la mort. [...] Pour apprécier les moyens de déplacement primitifs, il faut qu'il n'y ait pas d'autres moyens disponibles. Aucun être au monde ne recherche la difficulté pour la difficulté, surtout quand l'ennui est de surcroît présent au rendez-vous. D'où le ridicule de cette image des citoyens d'Utopie sauvant leur âme en faisant du découpage sur bois.¹

Chercher une explication à ce peu d'intérêt pour une question qui pourtant était prise très au sérieux dans d'autres pays est une tâche qui excède de loin le cadre de notre travail. Ici, on s'est intéressé à la littérature, et non à la sociologie. On pourrait supposer, suivant une explication lourdement matérialiste, que l'arriération industrielle espagnole est la cause majeure de ce dédain. Néanmoins, cette explication ne peut pas nous suffire. L'Espagne emprunte la même voie vers la généralisation de la vie citadine, malgré un léger retard, que les autres pays avancés. On l'a vu, Ortega déplorait que les Espagnols achètent plus de voitures que leurs voisins, en dépit de revenus plus minces et d'un réseau routier plus déficient. En outre, depuis la consécration dans les années 1970 de la dénomination « Âge d'argent » pour désigner la période 1900-1936, on n'a jamais cessé d'insister sur le cosmopolitisme de ces écrivains qui commençaient à connaître d'autres langues étrangères que le seul français, et qui faisaient des séjours dans des pays les plus industrialisés, où ils ont dû sans doute assister au spectacle de la montée en puissance du nouveau monde, ainsi qu'aux débats parfois passionnés qu'elle a déclenchés partout.

Le cas d'Eugenio d'Ors peut être, sinon représentatif, du moins assez typique d'une certaine paresse intellectuelle très enracinée en Espagne depuis le XVIII^e siècle : une paresse consistant à chercher ailleurs des explications toutes faites pour les phénomènes les plus divers. Par exemple, il est surprenant de vérifier la force de tous les préjugés contre les Américains du nord, légitimes en ce qui concerne le rôle des États-Unis en tant que puissance d'avant-garde dans l'imposition uniforme pour toute la planète d'un même cadre de vie basé sur l'industrialisation, la standardisation et les loisirs consommables ; mais personne ne paraît avoir entendu parler d'une critique de ce monde moderne très développée dans ces mêmes États-Unis, et qui est due, elle aussi, à la modernité. On a vu la façon si particulière dont Unamuno a compris William Morris ; par ailleurs, la première traduction complète du *Walden* de Thoreau date de 1949, faite par Justo Gárate dans son exil argentin, même si Antonio Machado avait fait l'éloge de ce livre dans une recension de 1907².

1 George Orwell, *Le Quai de Wigan*, op. cit., p. 224.

2 Cf. Antonio Machado, *Prosas dispersas (1893-1936)*, éd. Jordi Doménech, Madrid, Páginas de espuma, 2001, p.

Notre jugement peut paraître trop sévère. Il n'est dicté, cependant, que par l'estimation d'une production littéraire certes remarquable, ainsi que par le désir d'analyse froide quant au potentiel et aux limitations de celle-ci.

Bibliographie

Littérature espagnole

- ALARCÓN, Pedro Antonio de, *La Comendadora, El clavo y otros cuentos*, éd. Laura de los Ríos, Madrid, Cátedra, 1988.
- ALARCÓN, Pedro Antonio de, *El escándalo*, éd. Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra, 2013.
- ALARCÓN, Pedro Antonio de, *El final de Norma*, Madrid, EspasaCalpe, 1982.
- ALARCÓN, Pedro Antonio de, *El Niño de la Bola*, éd. Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra, 2014.
- ALARCÓN, Pedro Antonio de, *Obras olvidadas*, éd. Cyrus DeCoster, Madrid, Porrúa, 1984.
- ALARCÓN, Pedro Antonio de, *La pródiga*, éd. Filomena Liberatori, Madrid, Castalia, 2001.
- ALARCÓN, Pedro Antonio de, *El sombrero de tres picos*, éd. Eva F. Florensa, Madrid/Barcelone, Espasa/Círculo de Lectores, 2017.
- ALAS, Leopoldo voir *CLARÍN*.
- ALBERTI, Rafael, *Obra completa. Poesía I*, éd. Jaime Siles, Barcelone, Seix Barral, 2003.
- ALBERTI, Rafael, *Obra completa. Poesía II*, éd. Robert Marrast, Barcelone, Seix Barral, 2003.
- ALBERTI, Rafael, *Obra completa. Prosa II. Memorias*, éd. Robert Marrast, Barcelone, Seix Barral, 2009.
- ALBERTI, Rafael, *Obra completa. Teatro I*, éd. Eladio Mateos, Barcelone, Seix Barral, 2003.
- ALCÁZAR, Baltasar del, *Poesía completas*, éd. Valentín Núñez, Madrid, Cátedra, 2001.
- ALEIXANDRE, Vicente, *Poesías completas*, éd. Alejandro Duque Amusco, Madrid, Visor, 2001.
- ALONSO, Dámaso, *Obras completas, X. Verso y prosa literaria*, éd. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1993.
- ALTOLAGUIRRE, Manuel, *Obras completas (3 volumes)*, éd. James Valender, Madrid, Istmo, 1986/1992.
- ALTOLAGUIRRE, Manuel, *Poesías completas*, éd. Margarita Smerdou et Milagros Arizmendi, Madrid, Cátedra, 2006.
- ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín et ÁLVAREZ QUINTERO, Joaquín, *El ojito derecho. Amores y amoríos. La malvaloca*, éd. Mariano de Paco, Madrid, Castalia, 2007.
- ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín et ALVAREZ QUINTERO, Joaquín, *Obras escogidas*, éd. Emilio Gascó Contell, Barcelone, AHR, 1973.
- Antología de la poesía modernista española*, éd. Almudena del Olmo Iturriarte et Francisco J. Díaz Castro, Madrid, Castalia, 2008
- ARCONADA, César M., *Reparto de tierras*, éd. Gregorio Torres Nebrera, Badajoz/Palencia, Diputación de Badajoz/Diputación de Palencia, 1988.

- ARCONADA, César M., *Sed*, éd. Gonzalo Santonja, Palencia, Calamo, 2008.
- ARCONADA, César M., *La turbina*, éd. Gonzalo Santonja, Palencia, Calamo, 2003.
- ARDERÍUS, Joaquín, *Campesinos*, Madrid, Editorial Ayuso, 1980.
- ARGENSOLA, Bartolomé Leonardo, *Rimas*, t. I, éd. José Manuel Blecua, Madrid, Espasa, 1974.
- ARNICHES, Carlos, *El santo de la Isidra. El amigo Melquiades. Los caciques*, Madrid, Alianza, 1969.
- ARNICHES, Carlos, *La señorita de Trevélez. ¡Que viene mi marido!*, éd. Andrés Amorós, Madrid, Cátedra, 2008
- ARNICHES, Carlos, *La venganza de la Petra*, éd. María Angulo Egea, Madrid, Castalia, 2003
- AUB, Max, *Dos vidas imaginarias*, Barcelone, RBA, 2011.
- Auras, gritos y consejos. Poesía española (1850-1900). Antología*, éd. Marta Palenque, Badajoz, Universidad de Extremadura, 1991.
- AYALA, Francisco, *Obras completas*, t. I, éd. Carolyn Richmond, Barcelone, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2012.
- AZAÑA, Manuel, *Obras completas (7 volumes)*, éd. Santos Juliá, Madrid, Taurus, 2008.
- AZCÁRATE, Gumersindo de, *Minuta de un testamento*, éd. Gonzalo Capellán de Miguel, Madrid, Fundación SierraPambley/Fundación Francisco Giner de los Ríos, 2017.
- AZORÍN, *Antonio Azorín*, éd. E. Inman Fox, Madrid, Castalia, 1992.
- AZORÍN, *Castilla*, Madrid, Alianza, 2013.
- AZORÍN, *Diario de un enfermo*, éd. Montserrat Escartín Gual, Madrid, Cátedra, 2015.
- AZORÍN, *La voluntad*, éd. María Martínez del Portal, Madrid, Cátedra, 2014.
- AZORÍN, *Obras escogidas (3 volumes)*, éd. Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Espasa, 1999.
- AZORÍN, *La ruta de Don Quijote*, éd. José María Martínez Cachero, Madrid, Cátedra, 2009.
- BACARISSE, Mauricio, *Obras*, éd. Jordi Gracia, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2004.
- BAEZA, Ricardo, *Ensayo y crítica literaria*, éd. Eduardo Creus Visiers, Barcelone, Calambur, 2016.
- BAREA, Arturo, *La forja de un rebelde*, Barcelone, RBA, 2013.
- BARGA, Corpus, *Los pasos contados (2 volumes)*, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid/Visor, 2002.
- BARGA, Corpus, *Periodismo y literatura*, éd. Arturo Ramoneda, Madrid, Fundación Banco Santander, 2009.
- BARK, Ernesto, *La Santa Bohemia y otros artículos*, Madrid, Celeste, 1999.
- BAROJA, Pío, *Obras completas, t. I-X, XII, XIII, XV et XVI (14 volumes)*, éd. José-Carlos Mainer, Barcelone, Círculo de Lectores, 1997-1998.
- BAROJA, Ricardo, *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*, éd. Pío Caro Baroja, Madrid, Cátedra,

1989.

- BAROJA, Ricardo, *Obras selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1967.
- BARRETT, Rafael, *Moralidades actuales*, Logroño, Pepitas de calabaza, 2010.
- BARTRINA, Joaquín María, *Algo*, éd. Pere Rovira, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2002.
- BASTERRA, Ramón de, *Poesía* (2 volumes), éd. Manuel Asín et José-Carlos Mainer, Madrid, Fundación BSCH, 2001
- BAYO, Ciro, *Obras completas* (3 volumes), éd. Alicia Redondo Goicoechea et Tatiana Boal Rodríguez, Madrid, Biblioteca Castro, 2005.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Desde mi celda*, éd. Jesús Rubio Jiménez, Madrid, Cátedra, 2011.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Obras completas*, éd. Joan Estruch Tobella, Madrid, Cátedra, 2012.
- BERGAMÍN, José, *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*, éd. José Esteban, Madrid, Cátedra, 1984.
- BERGAMÍN, José, *Obra esencial*, éd. Nigel Dennis, Madrid, Turner, 2005.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Arroz y tartana*, Madrid, Alianza, 2016.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *La barraca*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1976.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, Madrid, Alianza, 2007.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Entre naranjos*, éd. José Mas et María Teresa Mateu, Madrid, Cátedra, 1997
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Flor de mayo*, éd. José Mas y María Teresa Mateu, Madrid, Cátedra, 2011.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Novelas*, t. II, éd. Ana L. Baquero Escudero, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2009.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Novelas*, t. III, éd. Ana L. Baquero Escudero, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2010.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *El préstamo de la difunta y otros relatos*, éd. José Mas y María Teresa Mateu, Madrid, Cátedra, 1998.
- BORRÁS, Tomás, *Obras*, Barcelone, AHR, 1974.
- BUCKLEY, Ramón et John CRISPIN (éds.), *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, Madrid, Alianza, 1973.
- BURGOS, Carmen de, *Colombine, Ellas y ellos o ellos y ellas*, éd. Baby Rivero, Boadilla del Monte, Huso editorial, 2016.
- BURGOS, Carmen de, *Colombine, La mujer fría y otros relatos*, éd. Eduardo Mendoza et Amparo Hurtado, Barcelone, Círculo de Lectores, 1996.
- CABALLERO, Fernán, *Clemencia*, éd. Julio Rodríguez-Luis, Madrid, Cátedra, 1975.

- CABALLERO, Fernán, *Elia*, éd. José F. Montesinos, Madrid, Alianza, 1971.
- CABALLERO, Fernán, *La familia de Alvareda*, éd. Julio Rodríguez-Luis, Madrid, Castalia, 1979.
- CABALLERO, Fernán, *La Gaviota*, éd. Demetrio Estébanez Calderón, Madrid, Cátedra, 1998.
- CAMBA, Julio, *Alemania*, Valencina de la Concepción, Renacimiento, 2012.
- CAMBA, Julio, *Un año en el otro mundo*, Madrid, Rey Lear, 2009.
- CAMBA, Julio, *Aventuras de una peseta*, Barcelone, Alhena Media, 2007.
- CAMBA, Julio, *Caricaturas y retratos*, éd. Francisco Fuster, Madrid, Fórcola, 2013.
- CAMBA, Julio, *La casa de Lúculo*, Madrid, Espasa, 1997.
- CAMBA, Julio, *La ciudad automática*, Barcelone, Alhena Media, 2008.
- CAMBA, Julio, *Constantinopla, seguido de Un viaje al Perú*, éd. José Miguel González Soriano, Valencina de la Concepción, Renacimiento, 2015.
- CAMBA, Julio, *Crónicas de viaje*, éd. Francisco Fuster, Madrid, Fórcola, 2015.
- CAMBA, Julio, *El destierro y El matrimonio de Restrepo*, La Corogne, Ediciones del Viento, 2014.
- CAMBA, Julio, *Galicia*, éd. Francisco Fuster, Madrid, Fórcola, 2015.
- CAMBA, Julio, *Haciendo de República y artículos sobre la guerra civil*, Barcelone, Libros del Silencio, 2010.
- CAMBA, Julio, *Londres*, éd. Francisco Fuster, Madrid, Reino de Cordelia, 2012.
- CAMBA, Julio, *Mis páginas mejores*, Logroño, Pepitas de Calabaza, 2012.
- CAMBA, Julio, « ¡Oh dulce, sutil y poderoso veneno! ». *Los escritos de la anarquía*, éd. Julián Lacalle, Logroño, Pepitas de calabaza, 2012.
- CAMBA, Julio, *Páginas escogidas*, éd. Pedro Ignacio López García, Madrid, Espasa, 2003.
- CAMBA, Julio, *Playas, ciudades y montañas*, Madrid, Reino de Cordelia, 2012.
- CAMBA, Julio, *La rana viajera*, Barcelone, Alhena Media, 2008.
- CAMBA, Julio, *Sobre casi todo. Sobre casi nada*, Séville, Espuela de Plata, 2014.
- CAMBA, Julio, *Tangos, jazz-bands y cupletistas*, éd. Pedro Ignacio López García, Madrid, Fórcola, 2016.
- CAMPOAMOR, Ramón de, *Antología poética*, éd. Victor Montolí, Madrid, Cátedra, 1996.
- CANSINOS ASSENS, Rafael, *El candelabro de los siete brazos*, Madrid, Alianza, 1986.
- CANSINOS ASSENS, Rafael, *El movimiento V. P.*, éd. Rafael Manuel Cansinos, Madrid, Arca Ediciones, 2009.
- CANSINOS ASSENS, Rafael, *La novela de un literato* (3 volumes), éd. Rafael Manuel Cansinos, Madrid, Alianza, 2005.
- CANSINOS ASSENS, Rafael, *Obra crítica* (2 volumes), éd. Alberto González Troyano, Séville, Diputación de Sevilla, 1998.

- CARNÉS, Luisa, *Tea Rooms. Mujeres obreras*, Gijón, Hoja de Lata, 2016.
- CARNÉS, Luisa, *Trece cuentos*, Gijón, Hoja de Lata, 2017.
- CARRANQUE DE RÍOS, Andrés, *Obra completa*, éd. José Luis Fortea, Madrid, Ediciones del imán, 1998.
- CARRANQUE DE RÍOS, Andrés, *La vida difícil*, éd. Blanca Bravo, Madrid, Cátedra, 2005.
- CARRERE, Emilio, *Antología*, éd. José Montero Padilla, Madrid, Castalia, 2006.
- CARRERE, Emilio, *La calavera de Atahualpa y otros relatos*, éd. Jesús Palacios, Madrid, Valdemar, 2004.
- CARRERE, Emilio, *Ciencia ficción*, éd. María José Gutiérrez, Madrid, La biblioteca del laberinto, 2013.
- CARRERE, Emilio, *Los muertos huelen mal y otros relatos espiritistas*, éd. Jesús Palacios, Madrid, Valdemar, 2009.
- CARRERE, Emilio, *El reino de la calderilla*, éd. Jesús Palacios, Madrid, Valdemar, 2006.
- CASANOVA, Sofía, *La revolución bolchevista*, éd. María Victoria López Cordón, Madrid, Castalia, 1990.
- CASONA, Alejandro, *Obras completas*, t. I, éd. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1974.
- CASONA, Alejandro, *La sirena varada. Los árboles mueren de pie*, éd. Carmen Díaz Castañón, Madrid, Espasa, 2007.
- CASTELAO, Alfonso R., *Cuatro obras*, éd. Jesús Alonso Montero, Madrid, Cátedra, 1982.
- CASTRO, Américo, éd. Julio Rodríguez-Puértolas, *Obras reunidas*, t. 1, Madrid, Trotta, 2003.
- CASTRO, Rosalía de, ANTONIO, Manuel, et PIMENTEL, Luís, *Extranjera en su patria*, éd. Carmen Blanco, Barcelone, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006.
- CASTRO, Rosalía de, *Poesía completa*, éd. Juan Barja, Madrid, Ábada, 2009.
- CERNUDA, Luis, *Obra completa* (3 vols.), éd. Derek Harris et Luis Maristany, Madrid, Siruela, 2005.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, éd. Francisco Rico, Madrid/Barcelone, Espasa/Círculo de Lectores, 2015.
- CERVANTES, Miguel de, *La Galatea*, éd. Juan Montero, Madrid, Biblioteca Clásica RAE, 2014.
- CETINA, Gutierre de, *Rimas*, éd. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2014.
- CHABÁS, Juan, *Puerto de sombra. Agor sin fin. Fábula de ayer y de hoy*, éd. Javier Pérez Bazo, Madrid, Espasa, 1998.
- CHABÁS, Juan, *Testigo de excepción. Crítica periódica sobre literatura de vanguardia*, éd. Javier Pérez Bazo, Madrid, Fundación Banco Santander, 2011.
- CHACEL, Rosa, *Obras completa*, t. VII, éd. Carlos Pérez Chacel et Antonio Piedra, Valladolid,

- Fundación Jorge Guillén, 2004.
- CHAMPOURCIN, Ernestina de, *Poesía esencial*, éd. Jaime Siles, Madrid, Fundación Banco Santander, 2008.
- CHAVES NOGALES, Manuel, *Obra narrativa completa* (2 volúmenes), éd. María Isabel Cintas, Séville, Fundación Pública Luis Cernuda/Diputación de Sevilla, 1993.
- CHIRBES, Rafael, *Crematorio*, Barcelone, Anagrama, 2012
- CIGES APARICIO, Manuel, *Los cuatros libros* (4 volúmenes), éd. Cirilo Alonso, Alicante, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1985.
- CIGES APARICIO, Manuel, *Del periódico y de la política. El libro de la decadencia*, Séville, Renacimiento, 2011.
- CIGES APARICIO, Manuel, *Novelas* (3 vols.), éd. Cecilio Alonso, Alicante, Conselleria de Cultura Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana/Diputacions d'Alacant, Castelló i València, 1986.
- CIGES APARICIO, Manuel, *Los vencedores*, éd. Ernesto Burgos, s. l., Editorial Sangar, 2015.
- CIGES APARICIO, Manuel, *Los vencidos*, éd. Eloy Navarro Domínguez, Huelva, Diputación de Huelva, 2003.
- CIVERA, Manuel, et ABAD, Luis, *En pos de un nuevo humanismo. Prosa escogida*, éd. Ricardo Tejada, Madrid, Fundación Banco Santander, 2018
- CLARÍN, *Cuentos completos*, éd. Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 2013.
- CLARÍN, *Obras completas* (13 volúmenes), éd. José María Martínez Cachero, Joan Oleza, Carolyn Richmond, Laureano Bonet, Oviedo, Nobel, 2003-2009.
- COSTA, Joaquín, *Oligarquía y caciquismo como la forma actual de gobierno en España : urgencia y modo de cambiarla*, éd. José Varela Ortega, Barcelone, Planeta, 2011.
- CRUZ, san Juan de la, *Obra completa*, t. 1, éd. Luce LópezBaralt et Eulogio Pacho, Madrid, Alianza, 2015.
- DARÍO, Rubén, *Azul... Cantos de vida y esperanza*, éd. José María Martínez, Madrid, Cátedra, 2014.
- DARÍO, Rubén, *Obras completas*, t. I, éd. Julio Ortega, Barcelone, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2007.
- DARÍO, Rubén, *Prosas profanas y otros poemas*, éd. Ignacio M. Zulueta, Madrid, Castalia, 1991.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José, *El blocao*, Madrid, Turner, 1976.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José, *Prosas*, éd. Nigel Denis, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2006.
- DIESTE, Rafael, *De los archivos del trago*, éd. César Antonio Molina, Madrid, Espasa, 1989
- DIESTE, Rafael, *Obras literarias*, éd. Darío Villanueva, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2006.

- DÍEZ-CANEDO, Enrique, *Poesías*, éd. Andrés, Trapiello, Grenade, Comares, 2001.
- DOMENCHINA, Juan José, *Obra poética*, t. I, éd. Amelia de Paz, Madrid, Castalia, 1995.
- ECHEGARAY, José, *El gran galeoto*, éd. Javier Forniellas, Madrid, Castalia, 2002.
- ECHEGARAY, José, *Teatro escogido*, éd. Amando Lázaro Ros, Madrid, Aguilar, 1955.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, et PALOMO, María del Pilar(éd.), *Las mejores novelas contemporáneas. 1895-1939* (IX volumes), Barcelone, Planeta, 1973.
- ESPINA, Antonio, *Prosa escogida*, éd. Gloria Rey Faraldos, Madrid, Fundación BSCH, 2000.
- ESPINA, Antonio, *Poesía completa*, éd. Gloria Rey Faraldos, Madrid, Fundación BSCH, 2000.
- ESPINA, Concha, *El metal de los muertos*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, Servicio de Publicaciones/Universidad de Huelva, Servicio de Publicaciones, 2009.
- ESPINOSA, Agustín, *Crimen y otros textos*, éd. Manuel Almeida, Îles Canaries, Viceconsejería de Cultura y Deportes/Gobierno de Canarias, 1990.
- ESPRONCEDA, José de, *Obras completas*, éd. Diego Martínez Torrón, Madrid, Cátedra, 2006.
- FELIPE, León, *Poesías completas*, éd. José Paulino, Madrid, Visor, 2010.
- FERNÁNDEZ BREMÓN, José, *Un crimen científico y otros cuentos*, éd. Rebeca Martín, Madrid, Lengua de Trapo, 2008.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao, *Obras completas*, t. I-IV (4 volumes), Madrid, Aguilar, 1964
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao, *Volvoreta*, éd. José-Carlos Mainer, Madrid, Cátedra, 1984
- FORTÚN, Fernando, *Obra completa*, éd. José Luis García Martín, Gijón, Llibros del peixe, 2004.
- GANIVET, Ángel, *Granada la bella*, éd. Fernando García Lara, Grenade, Diputaciín Provincial de Granada/Fundación Caja de Granada, 1996.
- GABRIEL Y GALÁN, José María, *Antología poética*, éd. Carmen Fernández Daza, Madrid, Castalia, 2001.
- GABRIEL Y GALÁN, José María, *Obras completas*, éd. José María Gabriel y Galán Acevedo et Jesús Gabriel y Galán Acevedo, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2005.
- GANIVET, Ángel, *Cartas finlandesas. Hombres del norte*, Madrid, Nórdica, 2016.
- GANIVET, Ángel, *Idearium español*, éd. Inman Fox, Madrid, Espasa, 1993.
- GANIVET, Ángel, *Obras completas* (8 volumes), éd. Fernando García Lara, Grenade, Diputación de Granada/Fundación Caja Granada, 1998-2003.
- GANIVET, Ángel, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, éd. José Montero Padilla, Madrid, Castalia, 1998.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas* (4 volumes), éd Miguel GarcíaPosada, Barcelone, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 1996-2011
- GARCÍA LORCA, Federico, *Poeta en Nueva York*, éd. María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 1994.

- GARCÍA MARTÍN, José Luis (éd.), *Poetas del novecientos* (2 volúmenes), Madrid, Fundación BSCH, 2001.
- GASPAR, Enrique, *El Anacronópete*, éd. Nil Santiáñez, Barcelone, Círculo de Lectores, 2000.
- GIL-ALBERT, Juan, *Poesía completa*, éd. María Paz Moreno, Valence, Pre-Textos/Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2004.
- GIL POLO, Gaspar, *Diana enamorada*, éd. Francisco López Estrada, Madrid, Castalia, 1989.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Casticismo, nacionalismo y vanguardia*, éd. José-Carlos Mainer, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2005.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Notas marruecas de un soldado*, Barcelone, Planeta, 1983.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Visitas literarias de España (1925-1928)*, éd. Nigel Dennis, Valence, Pre-Textos, 1995.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Yo, inspector de alcantarillas*, éd. Edward Baker, Madrid, Turner, 1975.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Obras completas* (20 volúmenes), éd. Ioana Zlotescu, Barcelone, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 1996-2015.
- GÓNGORA, Luis de, *Soledades*, éd. John Beverley, Madrid, Cátedra, 1998.
- GONZÁLEZBLANCO, Andrés, *Poemas de provincia*, éd. Andrés Trapiello, Grenade, Comares, 1999.
- GONZÁLEZ Y ROMERO, Agustina, *La Perejila*, éd. Néstor Álamo, Santa Cruz de Tenerife, Interseptem, 2004.
- GRAU, Jacinto, *Teatro selecto*, éd. Luciano García Lorenzo, Madrid, Escélicer, 1971.
- GUERRA, Ángel, *La Lapa*, éd. Antonio Cabrera Perera, Madrid, Cátedra, 1989.
- GUERRERO RUIZ, Juan, *Juan Ramón de viva voz, 1915-1936* (2 vols.), Valence, Pre-Textos, 1998-1999.
- GUEVARA, Antonio de, *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea. Arte de Marear*, éd. Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 1984.
- GUILLÉN, Jorge, *Cántico*, s. l., Barral Editores, 1977.
- GULLÓN, Ricardo (éd.), *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelone, Labor, 1980.
- GUTIÉRREZ PALACIO, Javier (éd.), *Eugenio Montes. Prosista del 27. Estudio crítico y antología*, Orense, Caja de Ahorros Provincial de Orense, 1989.
- GUTIÉRREZ-SOLANA, José, *Obra literaria* (2 volúmenes), éd. Camilo José Cela, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2004.
- HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa* (2 volúmenes), éd. Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Espasa, 2010.
- HINOJOSA, José María, *Obras completas*, éd. Alfonso Canales et Baltasar Peña Hinojosa, Málaga,

- Instituto de Cultura/Diputación Provincial de Málaga – Servicio de publicaciones, 1974.
- Historia y antología de la ciencia ficción española* (éd. Julián Díez et Fernando Ángel Moreno), Madrid, Cátedra, 2014
- HORMIGÓN, Juan Antonio (éd.), *Valle-Inclán. Cronología. Escritos dispersos. Epistolario*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987
- HUIDOBRO, Vicente, *Altazor. Temblor de cielo*, éd. René de Costa, Madrid, Cátedra, 2017.
- HUIDOBRO, Vicente, *Cagliostro*, éd. Gabriele Morelli, Madrid, Cátedra, 2011.
- HUIDOBRO, Vicente, *Poesía y creación*, éd. Gabriele Morelli, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2012.
- INSÚA, Alberto, *Humo, dolor, placer*, éd. Santiago Fortuño Llorens, Madrid, Castalia, 1999.
- INSÚA, Alberto, *Obras selectas*, éd. Federico Carlos Sainz de Robles, Barcelone, AHR, 1972.
- ISLA, José Francisco de, *Fray Gerundio de Campazas* (2 volumes), éd. Russell P. Sebold, Madrid, Espasa, 1992.
- JARDIEL PONCELA, Enrique, *Amor se escribe sin hache*, éd. Roberto Pérez, Madrid, Cátedra, 2012.
- JARDIEL PONCELA, Enrique, *Eloísa está debajo de un almendro. Las cinco advertencias de Satanás*, éd. María José Conde Guerri, Madrid, Espasa, 2000.
- JARDIEL PONCELA, Enrique, *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, éd. Roberto Pérez, Madrid, Cátedra, 1992.
- JARDIEL PONCELA, Enrique, *Gacetilla rimada. Poemas sociopolíticos*, éd. Enrique Gallud Jardiel, Madrid, Visor, 2018.
- JARDIEL PONCELA, Enrique, *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, éd. Luis Alemany, Madrid, Cátedra, 1992.
- JARDIEL PONCELA, Enrique, *Obras selectas. Teatro*, éd. M^a José Conde Guerri, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- JARDIEL PONCELA, Enrique, *La tournée de Dios*, éd. Luis Alemany, Madrid, Biblioteca Nueva, 1989
- JARNÉS, Benjamín, *Elogio de la impureza. Invenciones e intervenciones*, éd. Domingo Ródenas de Moya, Madrid, Fundación SCH, 2007.
- JARNÉS, Benjamín, *Obra crítica*, éd. Domingo Ródenas de Moya, Saragosse, Institución « Fernando el Católico », 2001.
- JARNÉS, Benjamín, *El profesor inútil*, éd. Domingo Ródenas, Madrid, Espasa, 1999
- JARNÉS, Benjamín, *Salón de estío y otras narraciones*, éd. Juan Herrero Senés et Domingo Ródenas de Moya, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza/Instituto de Estudios Altoaragoneses/Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno de Aragón, 2002.
- JARNÉS, Benjamín, *Sor Patrocinio. La monja de las llagas*, Barcelone, Círculo de Lectores, 1993.

- JARNÉS, Benjamín, *Teoría del zumbel*, éd. Armando Pego Puigbó, Saragosse, Institución « Fernando el Católico », 2000.
- JARNÉS, Benjamín, *Viviana y Merlín*, éd. Rafael Conte, Madrid, Cátedra, 1994.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Conferencias*, t. I, éd. Javier Blasco et Francisco Silvera, Madrid, Visor, 2012.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Leyenda*, éd. Antonio Sánchez Romeralo et María Estela Arretche, Madrid, Visor, 2009.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Obra poética* (2 volumes), éd. Javier Blasco et Teresa Gómez Trueba, Madrid, Espasa, 2006.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Platero y yo*, éd. Michael P. Predmore, Madrid, Cátedra, 2014.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *La realidad invisible*, éd. Diego Martínez Torrón, Madrid, Cátedra, 2010.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Segunda antología poética (1898-1918)*, éd. Soledad González Ródenas, Madrid, Espasa, 2016.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor, *El delincuente honrado*, éd. Russell P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2013
- LANZA, Silverio, *Novela* (2 volumes), éd. Juan Manuel de Prada, Madrid, Fundación Central Hispano, 1999.
- LARRA, Mariano José de, *Figaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, éd. Alejandro Pérez Vidal, Barcelone/Madrid, Círculo de Lectores/Espasa, 2016.
- LARREA, Juan, *Orbe*, éd. Pere Gimferrer, Barcelone, Seix Barral, 1990.
- LARREA, Juan, *Versión Celeste*, éd. Miguel Nieto, Madrid, Cátedra, 2009.
- LARRETA, Enrique, *La gloria de don Ramiro*, Ávila, Ayuntamiento de Ávila/Instituto Municipal de la Música y de la Cultura de Ávila, 2002.
- LEÓN, Fray Luis de, *Poesía*, éd. Antonio Ramajo Caño, Barcelone, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006.
- LEÓN, María Tereas, *Fábulas del tiempo amargo y otros relatos*, éd. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Cátedra, 2003.
- LEÓN, María Teresa, *Memoria de la melancolía*, éd. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Castalia, 1999.
- LINARES RIVAS, Manuel, *El teatro de Manuel Linares Rivas* (3 volumes), éd. Fidel López Criado, La Coruña, Diputación Provincial de A Coruña, 1999.
- LITVAK, Lily (éd.), *El cuento anarquista (1898-1911). Antología*, Madrid, Fundación Anselmo Lorenzo, 2003.
- LITVAK, Lily (éd.), *El Modernismo*, Madrid, Taurus, 1975.
- LLANO, Manuel, *Obras completas* (3 volumes), éd. Celia Valbuena et Jesús Herrán, Madrid,

- Alianza, 1998.
- LÓPEZ BAGO, Eduardo, *La prostituta*, éd. Pura Fernández, Séville, Renacimiento, 2005.
- LÓPEZ BAGO, Eduardo, *El separatista*, éd. Francisco Gutiérrez Carbajo, Madrid, Castalia, 1997.
- LÓPEZ PINILLOS, José, *Parmeno, Doña Mesalina*, éd. J. C. González, Madrid, Conjunción Editorial, 2009.
- LÓPEZ RUBIO, José, *Cuentos inverosímiles*, Palencia, Menos cuarto, 2007.
- LÓPEZ RUBIO, José, *Roque Six*, Séville, Barrett, 2016.
- MACHADO, Antonio, *Juan de Mairena*, t. I, éd. Antonio Fernández Ferrer, Madrid, Cátedra, 2012.
- MACHADO, Antonio, *Poesías completas*, éd. Manuel Alvar, Madrid, Espasa, 1995.
- MACHADO, Antonio, *Poesías completas*, éd. Oreste Macrì et Gaetano Chiappini, Madrid, Espasa, 1989.
- MACHADO, Antonio, *Prosas completas*, éd. Oreste Macrì et Gaetano Chiappini, Madrid, Espasa, 1989.
- MACHADO, Antonio, *Prosas dispersas (1893-1936)*, éd. Jordi Doménech, Madrid, Páginas de espuma, 2001.
- MACHADO, Manuel, *Poesías completas*, éd. Antonio Fernández Ferrer, Séville, Renacimiento, 1993.
- MACHADO, Manuel, et Antonio MACHADO, *Las adelfas. La Lola se va a los puertos*, éd. Dámaso Chicharro Chamorro, Madrid, Espasa, 1992.
- MACHADO, Manuel, et Antonio MACHADO, *La prima Fernanda. La duquesa de Benamejí*, éd. Dámaso Chicharro Chamorro, Madrid, Espasa, 2006.
- MACÍAS PICAWEA, Ricardo, *La Tierra de Campos*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid/Diputación de Valladolid, 2006.
- MAEZTU, Ramiro de, *Artículos desconocidos 1897-1904*, éd. E. Inman Fox, Madrid, Castalia, 1977.
- MAEZTU, Ramiro de, *Hacia otra España*, éd. Javier Varela, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.
- MAEZTU, Ramiro de, *Obra literaria olvidada*, éd. Emilio Palacios Fernández, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- MAL-LARA, Juan de, *La Filosofía vulgar*, éd. Inoria Pepe Sarno et José María Reyes Cano, Madrid, Cátedra, 2013.
- MANRIQUE, Jorge, *Poesía*, éd. Vicenç Beltrán, Barcelone, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2013.
- MARAGALL, Joan, *Poesías completas. Prosas completas (2 volumes)*, éd. Antoni Comas, Madrid, Castalia, 1984.
- MARICHALAR, Antonio, *Ensayos literarios*, éd. Domingo Ródenas, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2002.

- MARQUINA, Eduardo, *Obras completas*, t. I, éd. de l'auteur, Madrid, Aguilar, 1944.
- MARTÍNEZ RUIZ, José, voir AZORÍN
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, *La sombra del padre. Canción de cuna. Don Juan de España*, Madrid, Aguilar, 1962.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, *Novelas*, Madrid, Aguilar, 1962.
- MATA, Pedro, *Obras escogidas*, Barcelone, AHR, 1971.
- MEDINA, Vicente, *Antología poética*, éd. Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Castalia, 1999
- MELÉNDEZ VALDÉS, Juan, *Obras completas*, éd. Antonio Astorgano Abajo, Madrid, Cátedra, 2004
- MÉNDEZ, Concha, *Poesía completa*, éd. Catherine Bellver, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2008
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, t. II, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2007.
- MESA, Enrique de, *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1944.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de, *Escenas y tipos matritenses*, éd. Enrique Rubio Cremades, Madrid, Cátedra, 1993.
- MIHURA, Miguel, *Tres sombreros de copa*, éd. Jorge Rodríguez Padrón, Madrid, Cátedra, 1995.
- MIRÓ, Gabriel, *Obras completas* (3 volumes), éd. Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2006-2008.
- MONTEMAYOR, Jorge de, *La Diana*, éd. Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 2011.
- MORALES, Tomás, *Las Rosas de Hércules*, éd. Oswaldo Guerra Sánchez, Madrid, Cátedra, 2011.
- MORENO VILLA, José, *Jacinta la pelirroja*, éd. Rafael Ballesteros et Julio Neira, Madrid, Castalia, 2000.
- MORENO VILLA, José, *La música que llevaba. Antología poética*, éd. Juan Cano Ballesta, Madrid, Cátedra, 2009.
- MORENO VILLA, José, *Teatro*, éd. J. G. S., Madrid, Visor, 2006.
- MORENO VILLA, José, *Vida en claro*, Madrid, Visor, 2006.
- MUÑOZ SECA, Pedro, *Obras selectas*, Barcelone, Carroggio, 1979.
- MUÑOZ SECA, Pedro, *La venganza de don Mendo*, éd. Salvador García Castañeda, Madrid, Cátedra, 2012.
- NELKEN, Margarita, *La trampa del arenal*, éd. Ángela Ena Bordonada, Madrid, Castalia, 2000.
- NERUDA, Pablo, *Obras completas*, t. I, éd. Hernán Loyola et Saúl Yurkievich, Barcelone, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999.
- NEVILLE, Edgar, *Cuentos completos y relatos rescatados (1923-1966)*, éd. José María Goicoechea, Madrid, Reino de Cordelia, 2018.

- NOEL, Eugenio, *Raíces de España* (2 volumes), éd. Andrés Trapiello, Madrid, Fundación Central Hispano, 1997.
- NOEL, Eugenio, *Las siete cucas*, éd. José Esteban, Madrid, Cátedra, 1992.
- NÚÑEZ DE ARCE, Gaspar, *Poesías completas*, éd. Arturo Souto Alabarce, México DF, Editorial Porrúa, 2005.
- OBREGÓN, Antonio de, *Hermes, en la vía pública*, Madrid, Espasa-Calpe, 1934
- OCTAVIO PICÓN, Jacinto, *Después de la batalla y otros cuentos*, éd. Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo, Madrid, Cátedra, 2011.
- OCTAVIO PICÓN, Jacinto, *Dulce y sabrosa*, éd. Gonzalo Sobejano, Madrid, Cátedra, 1990.
- OLLER, Narcís, *La febre d'or*, Valls, Cossetània, 2012
- OLLER, Narcís, *La fiebre del oro*, Madrid, Alianza, 1993
- ORS, Eugenio d', *Nuevo Glosario* (3 volumes), Madrid, Aguilar, 1947 et 1949.
- ORS, Eugenio d', *Paliques* (2 volumes), éd. Ángel d'Ors et Alicia García Navarro, Barcelone, Àltera, 2006.
- ORS, Eugenio d', *Tres horas en el Museo del Prado*, éd. Grupo Anaya, Madrid, Alianza, 2003.
- ORTEGA MUNILLA, José, *Cleopatra Pérez*, éd. Juan Ignacio Ferreras, Madrid, Cátedra, 1982.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Obras*, éd. Javier Marías, Madrid, Cátedra, 2014
- ORTEGA Y GASSET, José, *Obras completas* (10 vols.), éd. Fundación Ortega y Gasset/Centro de Estudios Orteguianos, Madrid, Fundación Ortega y Gasset/Taurus, 2006-2017
- ORY, Eduardo de, *La musa nueva. Florilegio de rimas modernas*, éd. Almudena del Olmo Iturriarte, Séville, Ediciones Ulises, 2017.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Viaje crítico alrededor de la Puerta del Sol*, éd. María Isabel Jiménez Morales, Madrid, Castalia, 2001.
- OTeyza, Luis de, *Anticipolis*, éd. Beatriz Barrantes Martín, Madrid, Cátedra, 2006.
- OTeyza, Luis de, *Obras selectas* (2 volumes), Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2000.
- PAJARES, Nicasio, *Novela*, éd. Juan Manuel de Prada, Madrid, Fundación SCH, 2000.
- PALACIO VALDÉS, Armando, *La aldea perdida*, éd. M^a Dolores Alonso Cabeza, Barcelone, PPU, 1989.
- PALACIO VALDÉS, Armando, *La aldea perdida*, éd. Álvaro Ruiz de la Peña, Espasa, 1993.
- PALACIO VALDÉS, Armando, *La espuma*, éd. Guadalupe Gómez-Ferrer Morant, Madrid, Castalia, 1990.
- PALACIO VALDÉS, Armando, *Obras selectas* (2 volumes), éd. Joaquín de Entrambasaguas, Barcelone, Planeta, 1963.
- PALACIO VALDÉS, Armando, *Santa Rogelia*, éd. Eduardo Mendoza, Barcelone, Galaxia

- Gutenberg/Círculo de Lectores, 1996.
- PALENQUE, Marta (éd.), *La corte de los poetas. Florilegio de rimas modernas*, Séville, Renacimiento, 2009.
- PANERO, Leopoldo, *En lo oscuro*, éd. Javier Huerta Calvo, Madrid, Cátedra, 2011.
- PARDO BAZÁN, Emilia, *Cuentos*, éd. Eva Acosta, Barcelone, Lumen, 2007.
- PARDO BAZÁN, Emilia, *Dulce dueño*, éd. Marina Mayoral, Madrid, Castalia, 1989.
- PARDO BAZÁN, Emilia, *Insolación*, éd. Ermitas Penas Varela, Madrid, Cátedra, 2005.
- PARDO BAZÁN, Emilia, *La madre Naturaleza*, éd. Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra, 2012.
- PARDO BAZÁN, Emilia, *Memorias de un solterón*, éd. M^a Ángeles Ayala, Madrid, Cátedra, 2004.
- PARDO BAZÁN, Emilia, *Morriña*, éd. Ermitas Penas Varela, Madrid, Cátedra, 2007.
- PARDO BAZÁN, Emilia, *La mujer española y otros escritos*, éd. Guadalupe GóñezFerrer, Madrid, Cátedra, 1999.
- PARDO BAZÁN, Emilia, *Los Pazos de Ulloa*, éd. M^a de los Ángeles Ayala, Madrid, Cátedra, 2012.
- PARDO BAZÁN, Emilia, *La Tribuna*, éd. Benito Varela Jácome, Madrid, Cátedra, 2013.
- PEREDA, José María, *De tal palo, tal astilla*, éd. Joaquín Casalduero, Madrid, Cátedra, 1996.
- PEREDA, José María, *Peñas arriba*, éd. Laureano Bonet, Barcelone, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2006.
- PEREDA, José María de, *La puchera*, éd. Laureano Bonet, Madrid, Castalia, 1980.
- PEREDA, José María, *Sotileza*, éd. Germán Gullón, Madrid, Espasa, 1998.
- PÉREZ-CLOTET, Pedro, *Obra literaria* (2 volumes), éd. José María Barrera López, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2005.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón, *A.M.D.G.*, éd. Andrés Amorós, Madrid, Cátedra, 1983.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón, *Belarmino y Apolonio*, éd. Andrés Amorós, Madrid, Cátedra, 1989.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón, *Obras completas* (5 volumes), éd. Javier Serrano Alonso, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998-2003.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón, *La pata de la raposa*, éd. Andrés Amorós, Barcelone, Labor, 1970.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón, *Tinieblas en las cumbres*, éd. Andrés Amorós, Madrid, Castalia, 1971.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón, *Troteras y danzaderas*, éd. Andrés Amorós, Madrid, Castalia, 1991.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *El abuelo*, éd. Rosa Amor del Olmo, Madrid, Cátedra, 2013.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *El amigo Manso*, éd. Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 2010.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Ángel Guerra*, éd. Francisco Carvajal Gómez, Tolède, El Perro Malo, 2016.
- Pérez Galdós, Benito, *Correspondencia*, éd. Alan E. Smith, María Ángeles Rodríguez Sánchez et Laurie Lomask, Madrid, Cátedra, 2015.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Cuentos fantásticos*, éd. Alan E. Smith, Madrid, Cátedra, 2008.

- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Doña Perfecta*, éd. Rodolfo Cardona, Madrid, Cátedra, 2011.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *La de Bringas*, éd. Alda Blanco et Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra, 2009.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *La desheredada*, éd. Germán Gullón, Madrid, Cátedra, 2012.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *El doctor Centeno*, Madrid, Alianza, 2012.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Episodios Nacionales* (5 volumes), éd. Dolores Troncoso, Barcelone, Destino, 2005-2011.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *La familia de León Roch*, éd. Ínigo Sánchez Llama, Madrid, Cátedra, 2003.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Fortunata y Jacinta* (2 volumes), éd. Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 2011.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Gloria*, éd. Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra, 2011.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Halma*, éd. José Luis Mora, Salamanca, Almar, 1979.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *La incógnita. Realidad*, éd. Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 2004.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Marianela*, éd. Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 2007.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Miau*, éd. Francisco Javier Díaz de Revenga, Madrid, Cátedra, 2011.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Misericordia*, éd. Luciando García Lorenzo, Madrid, Cátedra, 2012.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Nazarín*, éd. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Castalia, 2001.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Novelas contemporáneas*, t. I., éd. Domingo Ynduráin, Madrid, Fundación José Antonio Castro/Turner, 1993.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Las novelas de Torquemada*, Madrid, Alianza, 2014.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Obra crítica*, éd. José Carlos Mainer et Juan Carlos Ara, Madrid, Espasa, 2004
- PÉREZ GALDOS, Benito, *Lo prohibido*, éd. James Whiston, Madrid, Cátedra, 2001.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Teatro completo*, éd. Rosa Amor del Olmo, Madrid, Cátedra, 2009.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Tormento*, éd. Teresa Barjau et Joaquim Parellada, Barcelone, Crítica, 2007.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Tristana*, éd. Isabel González et Gabriel Sevilla, Madrid, Cátedra, 2008.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *La vuelta al mundo en « La Numancia »*, éd. Carlos García Barrón, Madrid, Castalia, 1992.
- PLA, Josep, *Notas y dietarios*, Barcelone, BackList, 2008
- PLA Y BELTRÁN, Pascual, *Antología poética (1930-1961)*, éd. Manuel Aznar Soler, Valence, Excmo. Ayuntamiento de Valencia, 1985
- Poesía española del siglo XIX*, éd. Jorge Urrutia, Madrid, Cátedra, 2011
- Poesía española del siglo XVIII*, éd. Rogelio Reyes, Madrid, Cátedra, 2011
- Poesía modernista española*, éd. Ignacio Prat, Madrid, Cupsa, 1978.

- PONZ, Antonio, *Viaje de España*, t. 3, éd. Casto María de Rivero, Madrid, Aguilar, 1988.
- PRADOS, Emilio, *Poesías completas*, t. I, éd. Carlos Blanco Aguinaga et Antonio Carreira, Madrid, Visor, 1999.
- QUESADA, Alonso, *Obra completa* (6 volumes), éd. Lázaro Santana, Gran Canaria, Gobierno de Canarias/Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poemas escogidos*, éd. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1989
- QUEVEDO, Francisco de, *Los sueños*, éd. Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.
- RAMONEDA, Arturo (éd.), *Antología de la poesía española del siglo xx. 1890-1936*, Madrid, Alianza, 2018
- RÍO SÁINZ, José del, *Poesía*, éd. Luis Alberto de Cuenca, et José del Río Mons, Grenade, Comares, 2000
- RÍOS, Fernando de los, *El sentido humanista del socialismo*, éd. Jacobo Muñoz, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.
- RIVERO, Domingo, *Yo, a mi cuerpo y otros poemas*, Barcelone, Acantilado, 2006.
- ROBIN, ClaireNicolle (éd.), *Obras escogidas de Joaquín Dicenta*, Saragosse, Institución Fernando el Católico, 2005.
- ROS, Samuel, *Antología*, éd. Medardo Fraile, Fundación Santander Central Hispano, 2002.
- ROSALES, Luis, *Obras completas*, t. I, éd. Félix Grande, Antonio Hernández et Guadalupe Grande, Madrid, Trotta, 1996.
- RUEDA, Salvador, *Canciones y poemas*, éd. Cristóbal Cuevas, Madrid, CEURA, 1986.
- RUEDA, Salvador, *La cópula*, éd. Antonio A. Gómez Yebra, Madrid, Cátedra, 2014.
- RUEDA, Salvador, *El ritmo*, éd. Marta Palenque, Exeter, University of Exeter Press, 1993.
- SALAS Y QUIROGA, Jacinto de, *El dios del siglo*, éd. Russell P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2012.
- SALAVERRÍA, José María, *El literato y otras novelas cortas*, éd. Andreu Navarra, Séville, Renacimiento, 2013.
- SALAZAR CHAPELA, Esteban, *Reseñas, artículos y narraciones*, éd. Francisca Montiel Rayo, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2007.
- SALINAS, Pedro, *Obras completas*, t. I, éd. Enric Bou, Madrid, Cátedra, 2007
- SAMANIEGO, Félix María de, *Obras completas*, éd. Emilio Palaciones Fernández, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2001.
- SÁNCHEZ DE NEYRA, Pedro et XIMÉNEZ DE SANDOVAL, Felipe, *Orestes I*, Madrid, Prensa Moderna, 1930.
- SÁNCHEZ RIVERO, Ángel, *Correo de Venecia y otros ensayos*, éd. Enrique Selva, Valence, PreTextos, 2017.

- SÁNCHEZ RIVERO, Ángel, *Meditaciones políticas*, éd. Benjamín Jarnés, Madrid, Ediciones Literatura, 1934.
- SÁNCHEZ RIVERO, Ángel, *Papeles póstumos. Fragmentos de un diario disperso, 1925-1930*, éd. Manuel Neila, Gijón, Llibros del peixe, 1997.
- SANTILLANA, marqués de, *Poesías completas* (2 volumes), éd. Manuel Durán, Madrid, Castalia, 1987-1989.
- SAWA, Alejandro, *Crónicas de la bohemia*, éd. Emilio Chavarría, Madrid, Veintisiete Letras, 2008
- SAWA, Alejandro, *Declaración de un vencido*, éd. Francisco Gutiérrez Carbajo, Madrid, Cátedra, 2009.
- SAWA, Alejandro, *Iluminaciones en la sombra*, Madrid, Nórdica, 2009.
- SAWA, Alejandro, *La sima de Igúzquiza. Historia de una reina*, éd. Amelina Correa Ramón, Madrid, Valdemar, 2011.
- SEGURA, Pedro, *New York 1935*, Barcelone, Imprenta A. Núñez, 1935
- SENDER, Ramón J., *Imán*, éd. Nil Santiáñez, Madrid, Crítica, 2006.
- SENDER, Ramón J., *Mister Witt en el cantón*, éd. José María Jover, Madrid, Castalia, 2001.
- SENDER, Ramón J., *O. P. (Orden Público)*, Barcelone, Virus, 2007.
- SENDER, Ramón J., *Proclamación de la sonrisa. Ensayos*, éd. José Domingo Dueñas Lorente, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza/Instituto de Estudios Altoaragoneses/Instituto de Estudios Turolenses/Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, 2008
- SENDER, Ramón J., *Siete domingos rojos*, éd. José Miguel Oltra Tomás, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza/Instituto de Estudios Altoaragoneses/Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, 2004.
- SOLER, Bartolomé, *Marcos Villari*, Barcelone, Juventud, 1961.
- Teatro de agitación política, 1933-1939*, éd. Miguel Bilbatúa, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1976.
- Textos del desastre*, éd. Juan Antonio Garrido Ardila, Madrid, Castalia, 2013.
- TORRE, Claudio de la, *Obras escogidas*, éd. Adolfo Prego, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1987.
- TORRE, Guillermo de, *Literaturas europeas de vanguardia*, éd. José Luis Calvo Carilla, Pampelune, Urgoiti Editores, 2002.
- TORRE, Josefina de la, *Poemas*, éd. Alfonso González Jerez, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, 2003.
- TRIGO, Felipe, *Crisis de la civilización. La guerra europea*, Madrid, Renacimiento, 1915

- TRIGO, Felipe, *Jarrapellejos*, éd. Carlos Fortea, Madrid, Castalia, 2004.
- TRIGO, Felipe, *El médico rural*, Madrid, Turner, 1974-
- UNAMUNO, Miguel de, *En torno al casticismo*, Madrid, Alianza, 2002.
- UNAMUNO, Miguel de, *Amor y pedagogía*, éd. de Julia Barella, Madrid, Alianza, 2002.
- UNAMUNO, Miguel de, *Escritos sobre la ciencia y el cientificismo*, éd. Villar Ezcurra, Madrid, Tecnos, 2017.
- UNAMUNO, Miguel de, *Nuevo mundo*, éd. Laureano Robles Carcedo, Madrid, Trotta, 1994.
- UNAMUNO, Miguel de, *Obras completas* (9 volumes), éd. Manuel García Blanco, Madrid, Escélicer, 1966-1971.
- UNAMUNO, Miguel de, *Paz en la guerra*, éd. Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 1999.
- URABAYEN, Félix, *Bajo los robles navarros. Estampas de mi raza*, Tafalla, Txalaparta, 2017.
- URABAYEN, Félix, *El barrio maldito*, Tafalla, Txalaparta, 2015.
- URABAYEN, Félix, *Centauros del Pirineo*, Tafalla, Txalaparta, 2016.
- VALERA, Juan, *Genio y figura*, éd. Cyrus C. DeCoster, Madrid, Cátedra, 1986.
- VALERA, Juan, *Las ilusiones del doctor Faustino*, éd. Cyrus C. DeCoster, Madrid, Castalia, 1970.
- VALERA, Juan, *Juanita la Larga*, éd. Enrique Rubio Cremades, Madrid, Castalia, 1990.
- VALERA, Juan, *Morsamor*, éd. Juan Bautista Avalué Arce, Barcelone, Labor, 1970.
- VALERA, Juan, *Pepita Jiménez*, éd. Leonardo Romero, Madrid, Cátedra, 2014.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del, *Luces de bohemia*, éd. Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 2017.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del, *Obras completas* (2 volumes), Madrid, Espasa, 2002.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del, *El ruedo ibérico*, éd. Diego Martínez Torrón, Madrid, Cátedra, 2017.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del, *Tirano Banderas*, éd. Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 2017.
- VARGAS LLOSA, Mario, *Obras completas*, t. V, Barcelone, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2010
- VÁZQUEZ MONTÁLBAN, Manuel, *Los mares del Sur*, Barcelone, Planeta, 1990.
- VEGA, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, éd. Bienvenido Morros, Barcelone, Crítica, 2007.
- VEGA, Lope de, *La Arcadia*, éd. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2012..
- VELA, Fernando, *Ensayos*, éd. Eduardo Creus Visiers, Madrid, Fundación Banco Santander, 2010
- VILLAESPESA, Francisco, *Porque has sido, a la par, uno y diverso. Antología poética*, éd. Antonio Sánchez Trigueros, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2002.
- VILLAESPESA, Francisco, *Poesías completas* (2 vols), éd. Federico de Mendizábal, Madrid, Aguilar, 1954.

- VILLAESPESA, Francisco, *Novelas completas*, éd. Federico de Mendizábal, Madrid, Aguilar, 1964.
- VILLAESPESA, Francisco, *Teatro escogido*, Madrid, Aguilar, 1963.
- VILLALÓN, Fernando, *Poesías completas*, éd. Jacques Issorel, Madrid, Cátedra, 1998.
- ZAMACOIS, Eduardo, *Cortesianas, bohemios, asesinos y fantasmas*, éd. Gonzalo Santonja, Madrid, Fundación Banco Santander, 2014.
- ZAMACOIS, Eduardo, *Obras selectas*, éd. Federico Carlos Sainz de Robles, Barcelone, AHR, 1971
- ZAMBRANO, María, *Obras completas*, t. I, éd. Jesús Moreno Sanz, Barcelone, Galaxia Gutenberg, 2016.
- ZORRILLA, José, *Recuerdos del tiempo viejo*, Barcelone, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1996.

Autres littératures

- ADAMS, Henry, *L'Éducation de Henry Adams*, Paris, Imprimerie Nationale, 2007
- ALIGHIERI, Dante, *Comedia*, éd. Giorgio Petrocchi et Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra 2015
- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, *El Zarco*, éd. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2016
- ANDERSON, Sherwood, *Collected Stories*, éd. Charles Baxter, New York, The Library of America, 2012.
- Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XIX*, éd. José Miguel Oviedo, Madrid, Alianza, 2017.
- Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX*, t. I, éd. José Miguel Oviedo, Madrid, Alianza, 2017.
- AGUSTIN DE HIPONE, *Confessions*, Paris, Seuil, 1982.
- BACON, Francis, *Essays and New Atlantis*, éd. Gordon S. Haight, Toronto/New York/Londres, D. Van Nostrand Company, 1942.
- BACON, Francis, *Nueva Atlántida*, éd. Emilio García Estébanez, Madrid, Akal, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, t. I, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1997.
- BEAUMARCHAIS, *Œuvres*, éd. Pierre Larthomas, Paris, Gallimard, 2016.
- BENJAMIN, Walter, *Œuvres* (3 volumes), Paris, Gallimard, 2000.
- BENJAMIN, Walter, *Sens unique, précédé d'Enfance berlinoise*, Paris, 10/18, 2000.
- BENNET, Betty T. et Charles E. ROBINSON (éds.), *The Mary Shelley Reader*, New York, Oxford University Press, 1990.
- BOGDANOV, Alexander, *Estrella roja*, s. l., Ediciones Nevsky, 2016.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*, t. I, Barcelone, Círculo de Lectores, 1992.
- Bucólicos griegos*, éd. Máximo Briosó Sánchez, Madrid, Akal, 1986.

- BUENO GÓMEZ-TEJEDOR, Sonia et Marta PEIRANO (éds.), *El rival de Prometeo. Vidas de autómatas ilustres*, Madrid, Impedimenta, 2009.
- BULGÁKOV, Mijaíl, *Morfina*, Barcelone, Anagrama, 2002.
- BULWER-LYTTON, Edward, *The Coming Race*, Ontario, Broaview Press, 2018
- BURKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful, and Other Pre-Revolutionary Writings*, éd. David Womersley, Londres, Penguin, 1998.
- BUTLER, Samuel, *Darwin parmi les machines et autres textes néo-zélandais*, éd. Thierry Hoquet, Paris, Hermann, 2014
- BUTLER, Samuel, *Erewhon*, Paris, Gallimard, 2005
- BUTLER, Samuel, *Erewhon*, Barcelone, Minotauro, 2003.
- BUTLER, *Erewhon & Erewhon Revisited*, New York, The Modern Library, 1927.
- CABELL, James Branch, *Jurgen*, Barcelone, Gigamesh, 2017.
- ČAPEK, Karel, *La guerra de las salamandras*, Barcelone, Gigamesh, 2003.
- ČAPEK, Karel, *R. U. R.*, Paris, La Différence, 2011.
- CARLYLE, Thomas, *Sartor resartus. La civilisation du vêtement*, éd. Louis Cazamian, Paris, Aubier, 1973
- CARPENTER, Edward, *La civilisation, ses causes, et ses remèdes*, éd. Stéphane Beau, Paris, Éditions du Sandre, 2016
- CAVAFY, *Œuvres poétiques*, s. l., Imprimerie nationale, 1992.
- CHARBONNEAU, Bernard et ELLUL, Jacques, *Nous sommes des révolutionnaires malgré nous*, éd. Sébastien Morillon et Christian Roy, Paris, Seuil, 2014
- CHAUVIRE, Christiane, *L'Essayeur de Galilée*, éd. Paris, Les Belles Lettres, 1980.
- CHESNUTT, Charles W., *Stories, Novels & Essays*, éd. Werner Sollors, New York, The Library of America, 2002.
- CHESTERTON, Gilbert Keith, *Autobiografía*, Barcelone, Acantilado, 2007.
- CHESTERTON, Gilbert Keith, *Correr tras el propio sombrero*, Barcelone, Acantilado, 2005.
- CHESTERTON, Gilbert Keith, *Hérétiques*, Paris, Climats, 2010.
- CHESTERTON, Gilbert Keith, *Lo que está mal en el mundo*, Barcelone, Acantilado, 2008.
- CHESTERTON, Gilbert Keith, *Relatos del padre Brown*, Barcelone, Acantilado, 2009.
- CONRAD, Joseph, *El agente secreto*, éd. Dámaso López García, Madrid, Cátedra, 2005.
- CONRAD, Joseph, *A Heart of Darkness and other tales*, éd. Cedric Watts, Oxford/New York, Oxford University Press, 1996.
- D'ANNUNZIO, Gabriele, *L'Enfant de volupté*, Paris, Calmann-Lévy, 1971.
- DIDEROT, Denis, *Œuvres*, t. III, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1995

- DÖBLIN, Alfred, *Berlin Alexanderplatz*, éd. Miguel Sáenz, Madrid, Cátedra, 2003.
- DOS PASSOS, John, *Rocinante vuelve al camino*, Madrid, Alfaguara, 2003.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Les Démons. Carnets des Démons. Les Pauvres Gens*, Paris, Gallimard, 1997.
- DRONAMRAJU, Krishna R. (éd), *Haldane's Daedalus Revisited*, New York, Oxford University Press, 1995.
- DUHAMEL, GEORGES, *Scènes de la vie future*, Paris, Mercure de France, 1962.
- EÇA DE QUEIRÓS, José Maria, *El crimen del padre Amaro*, Barcelone, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2001.
- EÇA DE QUEIRÓS, José Maria, *El mandarín*, éd. Pilar Vázquez Cuesta, Madrid, Cátedra, 1990.
- EÇA DE QUEIRÓS, José Maria, *Obras selectas*, Madrid, Espasa, 2001.
- EMERSON, Ralph Waldo, *Essays and Lectures*, éd. Joel Porte, New York, The Library of America, 2003.
- ENGELS, Friedrich, *Ludwig Feuerbach et la fin de la philosophie classique allemande*, Paris, Éditions sociales, 1980.
- FAULKNER, William, *Œuvres romanesques*, t. 1, éd. Michel Gresset, Paris, Gallimard, 1996.
- FITZGERALD, Francis Scott, *The Great Gatsby*, Londres, Everyman's Library, 1991.
- FORSTER, Edward Morgan, *Avec vue sur l'Arno*, Paris, Robert Laffont, 2014.
- FORSTER, Edward Morgan, *Howard's End*, Londres, Everyman's Library, 2014.
- FORSTER, Edward Morgan, *Maurice*, Londres, The Folio Society, 1996.
- FORSTER, Edward Morgan, *A Passage to India*, New York/Londres/Toronto, Everyman's Library, 2011.
- FORSTER, Edward Morgan, *A Room with View. Where Angels Fear to Tread*, New York/Toronto, Everyman's Library, 2011.
- FORSTER, Edward Morgan, *Un instant d'éternité. Quelle importance ? De l'autre côté de la haie*, s. 1., Christian Bourgois, 2003.
- FREUD, Sigmund, *Œuvres complètes*, t. XIII, Paris, PUF, 1988.
- GALILÉE (GALILEO), *Diálogo sobre los dos máximos sistemas del mundo ptolemaico y copernicano*, éd. Antonio Beltrán, Barcelone, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1997.
- GALILÉE, *Le Messenger des étoiles*, Paris, Seuil, 1992.
- HALDANE, J. B. S. et RUSSELL, Bertrand, *Dédale & Icare*, Paris, Allia, 2015.
- HAMSUN, Knut, *Pan*, Barcelone, Anagrama, 2013.
- HAMSUN, Knut, *Trilogía del vagabundo*, Madrid, Alfaguara, 2005.
- HARDY, Thomas, *Loin de la foule déchaînée*, Paris, Sillage, 2011.
- HAWTHORNE, Nathaniel, *Collected Novels*, éd. Millicent Bell, New York, The Library of America,

- 1992.
- HEARN, Lafcadio, *American Writings*, éd. Christopher Benfey, New York, The Library of America, 2009.
- HEGEL, G. W. F., *La philosophie de l'histoire*, éd. Myriam Bienenstock, Paris, Librairie général française, 2009
- HEGEL, G. W. F., *Principes de la philosophie du droit*, éd. Jean-François Kervégan, Paris, PUF, 2013.
- HEIDEGGER, Martin *Chemins que ni mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 2006.
- HEIDEGGER, Martin, *Être et Temps*, Paris, Gallimard, 1996.
- HERDER, Johann Gottfried, *Obra selecta*, éd. Pedro Ribas, Madrid, Alfaguara, 1982.
- HESSE, Hermann, *Romans et nouvelles*, Paris, Le Livre de Poche, 1999.
- HORACE, *Odes et Épodes*, éd. François Villeneuve et Jean Helllegouarc'h, Paris, Le Belles lettres, 2002.
- HORACIO, *Odas y Epodos*, éd. Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra, 2007.
- HUGO, Victor, *Roman t. I*, éd. Jacques Seebacher, Paris, Robert Laffont, 2012.
- HUXLEY, Aldous, *Un mundo feliz. Nueva visita a un mundo feliz*, Barcelone, Edhasa, 2004.
- IBSEN, Henrik, *Théâtre*, éd. Régis Boyer, Paris, Gallimard, 2006.
- ILF & PETROV, *La América de una planta*, Barcelone, Acantilado, 2009.
- ILF & PETROV, *El becerro de oro*, Barcelone, Acantilado, 2002.
- ILF & PETROV, *Las doce sillas*, Barcelone, Acantilado, 1999.
- JAMES, Henry, *Collected Stories (2 volumes)*, Londres/New York/Toronto, Everyman's Library, 1999.
- JAMES, Henry, *Novels, 1881-1886*, éd. William T. Stafford, New York, The Library of America, 1985.
- JENNINGS, Humphrey, *Pandaemonium*, éd. Mary-Lou Jennings et Charles Madge, Londres, André Duetsch, 1985.
- JOHNSON, James Weldon, *Writing*, éd. William Leake Andrews, New York, The Library of America, 2004
- JÜNGER, Ernst, *Orages d'acier*, Paris, Christian Bourgois, 1989.
- JÜNGER, Ernst, *Sur la douleur*, Nantes, Le Passeur, 1994.
- JÜNGER, Ernst, *Le Travailleur*, Paris, Christian Bourgois, 1989.
- KAFKA, Franz, *Obras completas (3 volumes)*, Barcelone, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999-2003.
- KANT, Immanuel, *Œuvres*, éd. Ferdinand Alquié (3 volumes), Paris, Gallimard, 1980-2012.

- KÄSTNER, Erich, *Fabian*, Barcelone, Minúscula, 2010.
- KRAUS, Karl, « *La Antorcha* ». *Selección de artículos de « Die Fackel »*, éd. Adan Kovacsics, Barcelone, Acantilado, 2011.
- KRAUS, Karl, *Dichos y contradichos*, Barcelone, Minúscula, 2003.
- KRAUS, Karl, *Escritos*, éd. Juan Luis Arántegui, Madrid, Visor, 1990.
- LAWRENCE, D. H., *The Rainbow*, New York/Londres/Toronto, Everyman's Library, 1993.
- LAWRENCE, D. H., *Sons and Lovers*, New York/Londres/Toronto, Everyman's Library, 1991.
- LAWRENCE, D. H., *Women in Love*, New York/Londres/Toronto, Everyman's Library, 1992.
- LENS TUERO, Jesús et Javier CAMPOS DAROCA, *Utopías del mundo antiguo. Antología de textos*, Madrid, Alianza, 2000.
- LERNET-HOLENIA, Alexander, *El barón Bagge*, Madrid, Siruela, 2006.
- LOVECRAFT, Howard Phillips, *Les Mythes de Cthulhu. Légendes du mythe de Cthulhu. Premiers contes. L'Art d'écrire selon Lovecraft*, éd. Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont, 1991.
- MACHEN, Arthur, *El gran dios Pan y otros relatos de terror sobrenatural*, éd. Juan Antonio Molina Foix, Madrid, Valdemar, 2005.
- MACHEN, Arthur, *El terror*, Madrid, Alianza, 2004.
- MALAPARTE, Curzio, *Técnicas de golpe de Estado*, Barcelone, Backlist, 2009.
- MANN, Thomas, *Los Buddenbrook*, Barcelone, Círculo de Lectores, 2008.
- MANN, Thomas, *La montaña mágica*, Barcelone, Círculo de Lectores, 2005.
- MARTÍ, José, *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, éd. Ivan A. Schulman, Madrid, Cátedra, 2014.
- MARX, Karl, *Contribución a la crítica de la economía política*, México DF, Siglo XXI Editores, 2008.
- MARX, Karl, *Escritos sobre materialismo histórico*, éd. César Rendueles, Madrid, Alianza, 2012.
- MARX, Karl, *Œuvres. Économie*, t. I., éd Maximilien Rubel, Paris, Gallimard, 1965.
- MAURRAS, Charles, *L'Avenir de l'intelligence et autres textes*, éd. Martin Motte, Paris, Robert Laffont, 2018.
- MCKIBBEN, Bill (éd.), *American Earth. Environmental Writing Since Thoreau*, New York, The Library of America, 2008.
- MELVILLE, Herman, *Taipei. Omou. Mardi*, éd. Philippe Jaworski, Paris, Gallimard, 1996
- MELVILLE, Herman, *Redburn. White-Jacket. Moby-Dick*, éd. G. Thomas Tanselle, New York, The Library of America, 1983.
- MELVILLE, Herman, *Pierre. Israel Potter. The Piazza Tales. The Confidence-Man. Uncollected Prose. Billy Budd*, éd. Harrison Hayford, New York, The Library of America, 1984.

- MENCKEN, H. L., *Prejudices. The Collected Series* (2 vols.), éd. Marion Elizabeth Rodgers, New York, The Library of America, 2010
- MERA, Juan León, *Cumandá o un drama entre salvajes*, éd. Ángel Esteban, Madrid, Cátedra, 1998.
- MERCIER, Louis Sébastien, *L'An 2440*, Paris, Burozoïque, 2009.
- MONTAIGNE, Michel de, *Œuvres complètes*, éd. Maurice Rat, Paris, Gallimard, 1999.
- MORRIS, William, *L'Âge de l'ersatz*, éd. Olivier Barancy, Paris, Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances, 1999.
- MORRIS, William, *News from Nowhere and Other Writings*, Londres, Penguin, 2004.
- MUIR, John, *Un été dans la Sierra*, Paris, Hoëbeke, 1997.
- MUIR, John, *Nature Writings*, éd. William Cronon, New York, The Library of America, 1984.
- MUSIL, Robert, *L'Homme sans qualités* (2 volumes), Paris, Seuil, 2004.
- NIETZSCHE, Frierich, *Œuvres* (2 vols.), éd. Jean Lacoste et Jacques Le Rider, Paris, Robert Laffont, 1993.
- OLIVIO JIMÉNEZ, José et Carlos Javier MORALES (éd.), *La prosa modernista hispanoamericana. Introducción crítica y antología*, Madrid, Alianza, 1998.
- ORWELL, George, *Essais, articles, lettres* (4 volumes), éd. Sonia Orwell et Ian Angus, Paris, Ivrea/Encyclopédie des Nuisances, 1995-2001
- ORWELL, George, *Le Quai de Wigan*, Paris, Champ libre, 1982
- OVIDIO, *Metamorfosis*, éd. Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Alianza, 1999.
- PAPINI, Giovanni, *Obras*, t. I, Madrid, Aguilar, 1957.
- PLATÓNOV, Andréi, *Chevengur*, éd. Vicente Cazcarra et Helena S. Kriúkova, Madrid, Cátedra, 2009.
- PLATÓNOV, Andréi, *La patria de la electricidad y otros relatos*, Barcelone, Círculo de Lectores, 1999.
- PLUTARQUE, *Dialogues pythiques*, éd. Frédérique Ildefonse, Paris, Flammarion, 2006.
- POE, Edgar Allan, *Histoires, essais et poèmes*, éd. Jean-Pierre Naugrette, Paris, Le Livre de Poche, 2006.
- QUENTAL, Antero de, *Poesías y prosas selectas*, Madrid, Alfaguara, 1986.
- RILKE, Rainer Maria, *Œuvres poétiques et théâtrales*, éd. Gerald Stieg, Paris, Gallimard, 1997.
- RIVERA, José Eustasio, *La vorágine*, éd. Montserrat Ordóñez, Madrid, Cátedra, 2012.
- RIZAL, José, *Noli me tangere*, Madrid, Ediciones del Viento, 2013.
- RIZAL, José, *Poesía completa. Ensayos escogidos*, éd. José Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 2014.
- RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, éd. Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, Paris, Flammarion, 1998.

- RODÓ, José Enrique, *Ariel*, éd. Belén Castro, Madrid, Cátedra, 2009.
- ROTH, Henry, *Llámalo sueño*, Madrid, Alfaguara, 2004.
- ROTH, Joseph, *La Cripta de los Capuchinos*, Barcelone, Acantilado, 2010
- ROTH, Joseph, *Job*, Barcelone, Acantilado, 2014
- ROTH, Joseph, *La leyenda del Santo Bebedor*, Barcelone, Anagrama, 2009
- ROTH, Joseph, *La marcha Radetzky*, Barcelone, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2003
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Œuvres complètes* (5 volumes), éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 2002-2012.
- RUSKIN, John, *The Stones of Venice*, t. I., Londres, New York, Dover Phoenix, 2007.
- RUSSELL, Bertrand, *Freedom versus Organization*, New York, The Norton Library, 1962.
- RUSSELL, Bertrand, *Icarus, or The Future of Science*, Nottingham, Spokesman Books, 2005.
- RUSSELL, Bertrand, *The Scientific Outlook*, New York, The Norton Library, 1962.
- SANNAZARO, Jacopo, *Arcadia*, éd. Francesco Tateo, Madrid, Cátedra, 1993
- SAVINKOV, Boris, *Souvenirs d'un terroriste*, Paris, Champ libre, 1982.
- SCHNITZLER, Arthur, *El regreso de Casanova*, Barcelone, Acantilado, 2004.
- SCHNITZLER, Arthur, *Relato soñado*, Barcelone, Acantilado, 2008.
- SCHNITZLER, Arthur, *El teniente Gustl*, Barcelone, Acantilado, 2006.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación* (2 volumes), éd. Pilar López de Santa María, Madrid, Trotta, 2009.
- SCHWOB, Marcel, *Vies imaginaires*, Paris, Gérard Lebovici, 1986.
- SÉNANCOUR, *Obermann*, éd. Jean-Maurice Monnoyer, Paris, Gallimard, 1999.
- SERGE, Victor, *Mémoires d'un révolutionnaire et autres écrits politiques, 1908-1947*, éd. Jean Rièrre et Jil Silberstein, Paris, Robert Laffont, 2001.
- SHELLEY, Mary, *Frankenstein*, Paris, Gallimard, 2000
- SHELLEY, Mary, *Frankenstein or; The Modern Prometheus*, éd. Wendy Lesser, New York/Londres/Toronto, Everyman's Classics, 1993.
- SHELLEY, Mary, *El último hombre*, Barcelone, El Cobre Ediciones, 2007.
- SHÓLOJOV, Mijaíl, *El Don apacible* (4 volumes), Barcelone, RBA, 2009-2010.
- SMITH, Adam, *La Riquesse des nations* (2 volumes), éd. Daniel Diatkine, Paris, Flammarion, 1991
- SPENGLER, Oswald, *L'Homme et la technique*, s. l., RN Éditions, 2016.
- STAPLEDON, Olaf, *Hacedor de estrellas*, Barcelone, Minotauro, 2004.
- STAPLEDON, Olaf, *Les Derniers et les Premiers*, Paris, Denoël, 1972.
- STAPLEDON, Olaf, *La última y la primera humanidad*, Barcelone, Minotauro, 2003.
- STRINDBERG, August, *Inferno*, Paris, Gallimard, 2017.

- SWIFT, Jonathan, *Gulliver's Travels*, éd. Paul Turner, Oxford, Oxford University Press, 1994.
- TARKINGTON, Booth, *El cuarto mandamiento*, Madrid, Alfaguara, 2005.
- TARKINGTON, Booth, *La Splendeur des Amberson*, Paris, Phébus, 2001.
- THOREAU, Henry David, *Collected Essays and Poems*, éd. Elizabeth Hall Witherell, New York, The Library of America, 1984.
- THOREAU, Henry David, *A Week on the Concord and Merrimack Rivers. Walden. The Maine Woods. Cape Cod*, éd. Robert F. Sayre, New York, The Library of America, 1984.
- TOLSTOÏ, Lev, *Guerra y paz* (2 volumes), Barcelone, Círculo de Lectores, 2004.
- TRAKL, Georg, *Poesía completa*, éd. José Luis Reina Palazón, Madrid, Trotta, 2010.
- TUCHOLSKY, Kurt, *El castillo de Gripsholm. Una historia veraniega*, Barcelone, Acantilado, 2016.
- TUCHOLSKY, Kurt, *Entre el ayer y el mañana*, éd. Mary Gerold-Tucholsky, Barcelone, Acantilado, 2003.
- TWAIN, Mark, *The Gilded Age and Later Novels*, éd. Hamlin L. Hill, New York, The Library of America, 2002.
- TWAIN, Mark, *Historical Romances*, éd. Susan K. Harris, New York, The Library of America, 1994.
- TWAIN, Mark, *Mississippi Writings*, éd. Guy Cardwell, New York, The Library of America, 1994.
- TWAIN, Mark, *Tales, Sketches, Speeches, & Essays* (2 volumes), éd. Louis J. Budd, New York, The Library of America, 1992.
- VALLÈS, Jules, *Œuvres*, t. II, éd. Roger Bellet, Paris, Gallimard, 1989.
- Vampiros*, éd. Jacobo Siruela, Madrid, Siruela, 1992.
- VASCONCELOS, José, *Ulises criollo*, éd. Claude Fell, Barcelone, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2000.
- VEBLEN, Thorstein, *Teoría de la clase ociosa*, Madrid, Alianza, 2008.
- VERGA, Giovanni, *Los Malavoglia*, Barcelone, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999.
- VERHAEREN, Émile, *Les Campagnes hallucinées. Les Villes tentaculaires*, éd. Maurice Piron, Paris, Gallimard, 2008.
- VERNE, Jules, *Paris au xxe siècle*, éd. Piero Gondolo della Riva, Paris, Hachette/Le Cherche Midi, 2015.
- VERNE, Jules, *Viaje al centro de la mente. Ensayos literarios y científicos*, éd. Mauro Armiño, Madrid, Páginas de espuma, 2018.
- VILLAVERDE, Cirilo, *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*, éd. Jean Lamoire, Madrid, Cátedra, 1993.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAMS, Auguste de, *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, 2012.
- VIRGILIO, *Bucólicas. Geórgicas*, éd. José Luis Vidal, Madrid, Gredos, 2000.
- VOLTAIRE, *Romans et Contes*, Paris, éd. René Pomeau, Garnier-Flammarion, 1974.

- WEBER, Max, *Le savant et le politique*, Paris, 10/18, 2002.
- WELLS, H. G., *When the Sleeper Wakes*, Londres, Phoenix, 2004.
- WHITEHEAD, Alfred North, *Science and the Modern World*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- WHITMAN, Walt, *Complete Poetry and Collected Prose*, éd. Justin Kaplan, New York, The Library of America, 1982.
- WHITMAN, Walt, *Feuilles d'herbe*, éd. Jacques Darras, Paris, Gallimard, 2015.
- WILDE, Oscar, *Plays, Prose Writings and Poems*, New York/Londres/Toronto, Everyman's Library, 1991.
- WILSON, Edmund, *Literary Essays and Reviews of the 1920s & 30s*, éd. Lewis M. Dabney, New York, The Library of America, 1984
- WILSON, Edmund, *Literary Essays and Reviews of the 1930s & 40s*, éd. Lewis M. Dabney, New York, The Library of America, 1984
- WORDSWORTH, William et COLERIDGE, Samuel Taylor, *Baladas líricas*, éd. Santiago Corugedo et José Luis Chamosa, Madrid, Cátedra, 2005.
- ZAMIATINE, Eugène, *Nous autres*, Paris, Gallimard, 2005.
- ZOLA, Émile, *Les Rougon-Macquart*, t. III, éd. Armand Lanoux, Paris, Gallimard, 2017.

Sources secondaires

- ABELLÁN, JOSÉ LUIS, *Historia del pensamiento español*, t. 5-8, Barcelone, Círculo de Lectores, 1993.
- ADORNO, Theodor W., *Minima moralia*, Madrid, Akal, 2004.
- ALLONES, Carlos, "Las crónicas norteamericanas de Julio Camba. Una nueva lectura", *Foro interno*, nº 12, Madrid, 2012, p. 159-180.
- ALONSO, Andoni et Iñaki ARZOZ, *La nueva ciudad de Dios*, Barcelone, Siruela, 2002.
- ANDERS, GÜNTHER, *La obsolescencia del hombre* (2 vols.), Valencia, Pre-Textos, 2010.
- ANDRÉS, Ramón, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, Barcelone, Acantilado, 2012.
- ARDILLO, JOSÉ, *Ensayos sobre la libertad en un planeta frágil*, s. l., Ediciones El Salmón, 2014.
- BADAL, Marc, *Vidas a la intemperie. Nostalgias y prejuicios sobre el mundo campesino, seguido de Mundo clausurado. Monocultivo y artificialización*, Logroño/Oviedo, Pepitas de calabaza/Cambalache, 2017.
- BARCELÓ, Miguel, *Ciencia ficción. Nueva guía de lectura*, Barcelone, Ediciones B, 2015.
- BEHIELS, Lieve, *La cuarta serie de los « Episodios Nacionales » de Benito Pérez Galdós. Una aproximación temática y narratológica*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2001.

- BEL, GERMÀ, *España, capital París*, Barcelone, Destino, 2011.
- BENÍTEZ, Rubén, *Cervantes en Galdós*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990.
- Berlan, Aurélien, *La Fabrique des derniers hommes*, Paris, La Découverte, 2012
- BERUETE, SANTIAGO, *Jardinosofía. Una historia filosófica de los jardines*, Madrid, Turner, 2016
- BLANCO, José Ramón, *Ramón de Bastera. El resplandor de la locura*, Bilbao, Editores Muelle de Uribitarte, 2012.
- BOURG, Dominique et FRAGNIÈRE, Augustin (éd), *La Pensée écologique. Une anthologie*, Paris, Presses Universitaire de France, 2014.
- BURROW, John W., *La crisis de la razón. El pensamiento europeo, 1848-1914*, Barcelone, Crítica, 2001.
- BURY, John, *La idea del progreso*, Madrid, Alianza, 2009.
- CANO BALLESTA, Juan, *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1890-1940)*, Valencia, Pre-Textos, 1999.
- CASTILLO CÁCERES, Fernando, *Capital aborrecida*, Madrid, Polifemo, 2010.
- CHANDLER, Alice, *A Dream of Order. The Medieval Idea in Nineteenth-Century English Literature*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1970.
- CHARBONNEAU, Bernard, *L'État*, Paris, Economica, 1987.
- CHARBONNEAU, Bernard, *Le Jardin de Babylone*, Paris, Édition de l'Encyclopédie des Nuisances, 2002.
- CLAEYS, Gregory, *Utopía. Historia de una idea*, Madrid, Siruela, 2011.
- CLUTE, John et NICHOLLS, Peter, *The Encyclopedia of Science Fiction*, Londres, Orbit, 1999.
- COLLINI, Stefan, *English Past*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- DANVILLE, Roger, « Lettres de Marx à Vera Zassoulitch », *L'Homme et la société*, n° 5, 1967.
- DELMIRO COTO, Benigno, *La voz en el pozo*, Madrid, Akal, 1993.
- DELMIRO COTO, Benigno, *Literatura y minas en la España de los siglos XIX y XX*, Oviedo, Trea/Fundación Juan Muñoz Zapico, 2003.
- DEVRIES, Scott M., *A History of Ecology and Environmentalism in Spanish American Literature*, Plymouth, Buckell University Press, 2013.
- DURÁN LÓPEZ, Fernando, « *El pedigree de Ricardo Baroja : teatro de ciencia ficción en España* », Cádiz, revue *Draco*, n° 5-6, 1993-1994.
- ELLUL, Jacques, *La edad de la técnica*, Barcelone, Octaedro, 2003.
- ELLUL, Jacques, *Le Système technicien*, Paris, Le Cherche midi, 2004.
- ESCALANTE GONZALBO, Fernando, *Historia mínima del neoliberalismo*, Madrid, Turner, 2016.
- FRIEDEN, Jeffrey A., *Capitalismo global*, Barcelone, Crítica, 2007.

- FUSSEL, Paul, *La Gran Guerra y la memoria moderna*, Madrid, Turner, 2016.
- GALBRAITH, John Kenneth, *The Affluent Society and Other Writings, 1952-1967*, New York, The Library of America, 2010.
- GENTILE, Emilio, *L'Apocalypse de la modernité*, Paris, Flammarion, 2011.
- GIBSON, Ian, *Federico García Lorca*, Barcelone, Crítica, 2011.
- GIEDION, Siegfried, *Mechanization Takes Command*, New York, W. W. Norton, 1969.
- GILLE, Bertrand (éd.), *Histoire des techniques*, Paris, Gallimard, 1979.
- GIOCANTI, Stéphane, *Charles Maurras. El caos y el orden*, Barcelone, Acantilado, 2010.
- GRACIA, Jordi, *José Ortega y Gasset*, Madrid, Taurus, 2014.
- GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, Madrid, Gredos, 2005.
- GRIFFIN, Roger, *Modernismo y fascismo. La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*, Madrid, Akal, 2010.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelone, Tusquets, 2014.
- GULLÓN, Ricardo, *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Alianza, 1990.
- HEREF, Jeffrey, *Le Modernisme réactionnaire. Haine de la raison et culte de la technologie aux sources du nazisme*, Paris, L'Échappée, 2018.
- HERRERO, Javier, *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*, Madrid, Alianza, 1994.
- HOCHSCHILD, Adam, *El fantasma del rey Leopoldo*, Barcelone, Malpaso Ediciones, 2017.
- JOSIPOVICI, Gabriel, *¿Qué fue de la modernidad?*, Madrid, Turner, 2012.
- JUARISTI, Jon, *El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca*, Madrid, Taurus, 1998.
- JUARISTI, Jon, *Miguel de Unamuno*, Madrid, Taurus, 2012.
- LASCH, Christopher, *Le Vrai et Seul Paradis. Le Seul et Vrai Paradis. Une histoire de l'idéologie du progrès et de ses critiques*, Castelnau-le-Lez, Éditions Climats, 2002.
- LEOPOLD, Aldo, *Una ética de la tierra*, éd. Jorge Riechmann, Madrid, La Catarata, 2005.
- LINDQVIST, Sven, *Historia de los bombardeos*, Madrid, Turner, 2002.
- LITVAK, Lily, *A Dream of Arcadia*, Austin, University of Texas Press, 1975.
- LÓPEZ GARCÍA, Pedro Ignacio, *Julio Camba. El solitario del Palace*, Madrid, Espasa, 2003.
- LÓPEZ-PELLISA, Teresa (éd.), *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Veruert, 2018.
- MAINER, José-Carlos, *Análisis de una insatisfacción. Las novelas de Wenceslao Fernández Flórez*, Madrid, Castalia, 1976.
- MAINER, José-Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 2009.
- MAINER, José-Carlos (éd.), *Falange y literatura*, Barcelone, RBA, 2014.

- MAINER, José-Carlos, *Historia de la literatura española*, t. 6., *Modernidad y nacionalismo*, Barcelone, Crítica, 2010.
- MAINER, José-Carlos, *Literatura y pequeña burguesía en España*, Barcelone, Edicusa, 1972.
- MARAVALL, José Antonio, *Utopía y contrautopía en el « Quijote »*, Saint-Jacques-de-Compostelle, Pico Sacro, 1976.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano, « Science Fiction as Mainstream Literature : The Spanish Scientific Romance and Its Reception Before the 1939 Spanish Civil War », revue *Foundation*, Dagenham, t. 39, n° 110, hiver 2010, p. 38-59.
- MARX, Leo, *The Machine in the Garden*, New York, Oxford University Press, 2000.
- MEADOWS, Donella, RANDERS, Jorgen et MEADOWS, Dennis, *Los límites del crecimiento 30 años después*, Barcelone, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006.
- MERIVALE, Patricia, *Pan the Goat-God: His Myth in Modern Times*, Cambridge, Harvard University Press, 1969
- MITCHAM, Carl et MACKEY, Robert (éds.), *Filosofía y tecnología*, Madrid, Encuentro, 2004.
- MOLINO, Sergio del, *La España vacía*, Madrid, Turner, 2016.
- MONTESINOS, José F., *Galdós* (3 volumes), Madrid, Castalia, 2003.
- MOSSE, George L., *The Culture of Western Europe*, Boulder, Westview Press, 1988.
- MUMFORD, Lewis, *Herman Melville*, Londres, Martin, Secker & Warburg, 1963.
- MUMFORD, Lewis, *The Myth of the Machine* (2 volumes), New York, Harcourt Brace, 1967-1970.
- MUMFORD, Lewis, *Technique et Civilisation*, s. 1. Parenthèses, 2016.
- OVIEDO, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. 2, Madrid, Alianza, 2012.
- PAPAÏOANNOU, Kostas, *La Consécration de l'histoire*, Paris, Ivrea, 1996.
- PAPAÏOANNOU, Kostas, *Hegel*, Paris, Seghers, 1987.
- PARRA, Fernando, *Diccionario de ecología, ecologismo y medio ambiente*, Madrid, Alianza/Ediciones del Prado, 1994.
- PLATON, *Œuvres complètes*, éd. Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2008.
- PRAZ, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelone, El Acantilado, 1999.
- RIBAS, Pedro, *Para leer a Unamuno*, Madrid, Alianza, 2016.
- RIESMAN, David, *Le Foule solitaire*, Paris, Arthaud, 1966.
- RODRÍGUEZ HIDALGO, Javier, « Sobre “El cuarto mandamiento” », *Resquicios*, n° 3, 2007
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, *Historia de la literatura fascista española* (2 vols.), Madrid, Akal, 2008.
- SAFRANSKI, Rüdiger, *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*, Madrid, Alianza, 2001.

- SALE, Kirkpatrick, *Rebels against the Future : The Luddites and their War on the Industrial Revolution*, Cambridge (États-unis), Perseus Publishings, 1996.
- SARRIONANDIA, Joseba, *Moroak gara behelaino artean ?*, Pampelune, Pamiela, 2012.
- SCHMITZ, Sabine, et BERNAL SALGADO, José Luis (éd), *Poesía lírica y progreso tecnológico (1890-1939)*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2003
- SCHORSKE, Carl E., *Fin-de-siècle Vienna*, New York, Vintage, 1981.
- SCHORSKE, Carl E., *Pensar con la historia*, Madrid, Taurus, 2001.
- SHANIN, Teodor, *Late Marx and the Russian Road*, Londres/New York, Verso, 2018.
- SOBEJANO, Gonzalo, *Nietzsche en España, 1890-1970*, Madrid, Gredos, 2004.
- SPRAGUE DE CAMP, Lyon, *Lovecraft. Una biografía*, Madrid, Valdemar, 2002.
- STERN, Fritz, *The Politics of Cultural Despair*, Berkeley, University of California Press, 1974.
- STORM, Eric, *La perspectiva del progreso. Pensamiento político en la España del cambio de siglo (1890-1914)*, Madrid, Biblioteca Nueva/Sociedad Menéndez Pelayo, 2001.
- SUBIRATS, Eduardo, *Proceso a la civilización. La crítica de la modernidad en la historia del cine*, s. l., Montesinos, 2011.
- TOFFLER, Alvin, *Le Choc du futur*, Paris, Denoël, 1971.
- VAN DOREN, Charles, *The Idea of Progress*, New York, Frederick A. Praeger, 1967.
- VILLARES, Ramón et MORENO LUZÓN, Javier, *Historia de España*, t. VII, Barcelone, Crítica, 2009.
- WATSON, David, *Contra la megamáquina*, Barcelone, Alikornio, 2002.
- WINNER, Langdon, *Autonomous Technology. Technics-out-of-Control as a Theme in Political Thought*, Cambridge/Londres, The Massachusetts Institut of Technology Press, 1978.
- WINNER, Langdon, *The Whale and the Reactor. A Search for Limits in an Age of High Technology*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1992.
- WOOD, Christopher, *The Pre-Raphaelites*, Londres, Phoenix Illustrated, 1997.
- WORSTER, Donald, *Dust Bowl. The Southern Plains In the 1930s*, New York, Oxford University Press, 1982.
- WORSTER, Donald, *Nature's Economy*, New York, Cambridge University Press, 1998.
- WRIGHT, RONALD, *Breve historia del progreso*, Barcelone, Ediciones Urano, 2006.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, *Vida y obra de Ramón del Valle-Inclán*, Barcelone, Círculo de Lectores, 1990.

Index des noms

Les noms des éditeurs d'ouvrages ne sont pas indexés lorsqu'ils apparaissent dans cette fonction.

A

ADAMS, Henry 55
ADORNO, Theodor W. 9, 290
ALARCÓN, Pedro Antonio de 156-159, 161, 163
ALAS, Leopoldo, voir *CLARÍN*
ALBERTI, Rafael 108, 146, 274-275
ALCÁZAR, Baltasar del 141, 153, 184, 186-187
ALEMBERT, Jean le Rond d' 65
ALIGHIERI, Dante 217, 223, 273
ALOMAR, Gabriel 198
ALONSO, Cecilio 239
ALTOLAGUIRRE, Manuel 229
ÁLVAREZ QUINTERO, Agustín 103
ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín 103
ANACRÉONTE 197
ANDERS, Günther 11, 13, 247
ARBUCKLE, *Fatty* 212-213
ARCONADA, César M., 129-133
AREILZA, José María de 216
ARGENSOLA, Bartolomé Leonardo 186-188, 221
ARISTOTE 126
ASSISE, François d' 16
AYALA, Francisco 245, 255
AZORÍN 15, 117, 164, 167-168, 170, 172, 186-188, 302-303, 306

B

BACARISSE, Mauricio 106-107
BACON, Francis 16
BADAL, Marc 127
BADGER, Clarence G. 251
BALZAC, Honoré de 150
BANVILLE, Théodore de 197
BARCELÓ, Miquel 51
BARCIA, Roque 110
BAROJA, Pío 15, 102-104, 106, 108, 115-117, 168-173, 178, 188-189, 210, 211, 216, 268, 269, 309
BAROJA, Ricardo 308-312
BARTRINA, Joaquín María 82-85, 93
BASTERRA, Ramón de 252-255
BAUDELAIRE, Charles, 13, 22, 43, 46-47, 190-191
BAUMAN, Zygmunt 297
BAYO, Ciro 182-183
BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin de 22
BÉCQUER, Gustavo Adolfo 70-71, 86, 97, 141, 163, 239
BELLAMY, Edward 52
BELLINI, Vincenzo 73
BELLOC, Hilaire 345
BENJAMIN, Walter 43, 81
BERCEO, Gonzalo de 1 77
BERL, Emmanuel 59-60
BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, Henri 33, 155, 161

BERTHELOT, Daniel 340
BERTHELOT, Marcelin 340
BLASCO, Javier 275
BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, 216-220, 228-229,
232-3, 243, 266
BOBADILLA, Emilio 81
Bow, Clara 251
BOYER, Régis 38
BÜHLER, Karl 344
BULWER-LYTTON, Edward George 48
BURGOS, Carmen de 249
“BURGÉS, M.” 301
BURKE, Edmund 149, 279
BURROW, George 268
BUTLER, Samuel 12-13, 53, 57, 62, 250, 303-
304, 349

C

CABRERA, Ramón 164
CAMBA, Julio 182-184, 269-271, 280-288, 292,
348, 349
CAMPOAMOR, Ramón de 63, 93, 145, 241
CABALLERO, Fernán 64-68
CABET, Étienne 52
CANO BALLESTA, Juan 15, 130, 251
CANSINOS ASSENS, Rafael 174, 188, 190-191,
347
ČAPEK, Karel 51
CAPRA, Frank 175
CARLYLE, Thomas 25-26
CARO BAROJA, Pío 310
CARPENTER, Edward 31
CARRERE, Emilio 14, 100
CASALDUERO, Joaquín 91

CASTRO, Rosalía de 74, 209
CAVAFY, Constantin 167, 176
CERNUDA, Luis 190
CERVANTÈS, Miguel de 7, 22, 87, 139-141
CETINA, Gutierre de 141, 221
CHABÁS, Juan 244
CHACEL, Rosa 255
CHANDLER, Alice 55
CHARBONNEAU, Bernard 153
CHARLEMAGNE, 164
CHARLES II 185
CHARLES QUINT 80
CHATEAUBRIAND, François-René de 34
CHAVARRI, Eduardo L. 192
CHÁVARRI, Victor 232
CHAVES NOGALES, Manuel 104
CHESTERTON, Gilbert Keith 45, 259
CID, le 177
CIGES APARICIO, Manuel 219-227, 239, 251,
272
CLARÍN 73, 76, 86, 118, 144, 212, 297, 347
CLARIS DE FLORIAN, Jean-Pierre 181
COLOMA, Luis 111, 214
COLOMBINE voir BURGOS, Carmen de
COLÓN, Cristóbal 195
CONRAD, Joseph 35, 150
CORDOUE, Gonzalve de 316
CORTÉS, Hernán 316
COURIER, Paul-Louis 49
CRISTÓBAL, Vicente 32, 138
CUAUHTÉMOC 195

D

D'ANNUNZIO, Gabriele, 200-201

DARÍO, Rubén 96, 190, 192-198, 206
DARWIN, Charles 53, 81, 308
DESCARTES, René 26, 37, 77
DÍAZ FERNÁNDEZ, José 267
DICENTA, Joaquín, 212, 214
DICKINSON, Emily 280
DIDEROT, Denis 24, 33, 66, 96, 161
DIESTE, Rafael 306
DÍEZ-CANEDO, Enrique 209
DIOCLÉTIEN, 65
DOS PASSOS, John 48, 268, 286
DOSTOÏEVSKI, Fédor 26-27, 150
DRESIER, Theodore 286
DRIEU LA ROCHELLE, Pierre 59-60
DUHAMEL, Georges 46-48, 288
DUNSANY, lord 37
DURÁN LÓPEZ, Fernando 311

E

EDISON, Thomas Alva 295
EMERSON, Ralph Waldo 19, 221
ENGELS, Friedrich 43, 78, 136
ESPINA, Concha 212, 225-227, 272

F

FAULKNER, William, 29, 286
FEJOS, Paul 292
FELIPE, León 103, 274
FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao, 246-247
FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Manuel 169
FERRARI, Emilio 81
FEUERBACH, Ludwig 136
FITZGERALD, Francis Scott 286
FLAUBERT, Gustave 150

FORSTER, Edward Morgan 27-28, 32, 35, 51,
270, 349
FRANCE, Anatole 223
FREUD, Sigmund 191

G

GABRIEL Y GALÁN, José María 120
GALBRAITH, John Kenneth 48
GALILÉE 24, 26, 332, 338
GÁLVEZ, Pedro 14
GANIVET, Ángel 315-320, 323-324, 344
GÁRATE, Justo 350
GARCÍA LORCA, Federico 100, 244, 288-295,
341
GASPAR, Enrique 302
GAUTIER, Théophile 268
GEORGE, Lloyd 341
GIL, Ricardo 82
GIL-ALBERT, Juan 248
GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto 250
GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón 236-238, 244,
246, 251
GONZÁLEZ-BLANCO, Andrés 240
GONZÁLEZ RÓDENAS, Soledad 225
GOYA, Francisco de 273
GRACIA, Jordi 14
GRAU, Jacinto 273, 308
GUEVARA, Antonio de 139-140, 162, 323
GULLÓN, Ricardo 15, 192-193

H

HALDANE, J. B. S. 57-58, 342
HARDY, Thomas 29-30, 43
HAWTHORNE, Nathaniel 19, 35

HEGEL, G. W. F., 136, 166, 232, 275, 300
HEIDEGGER, Martin 56, 134, 335-336
HÉLIOGABALE 195
HELVÉTIUS, Claude Adrien 66
HERF, Jeffrey 55
HERNÁNDEZ, Miguel 154-157
HERRERO, Javier 64
HÉSIODE 22, 183
HESSE, Herman 24, 42
HILTON, James 8, 175
HITA, archiprêtre de 141, 182, 191
HOLBACH, Paul-Henri Dietrich d' 24
HOLZ, Margaret 289
HOMÈRE 22
HORACE 32-33, 138, 145, 154, 183
HORKHEIMER, Max 9
HUGO, Victor 31, 71
HUIDOBRO, Vicente 251, 267, 301
HUXLEY, Aldous 43, 51, 287, 310-311
HUXLEY, Julian 311

I

IBSEN, Henrik 215
INSÚA, Alberto 268
ISABELLE II 163
ISLA, José Francisco de 63-64

J

JARDIEL PONCELA, Enrique 105, 185-186, 269
JEAN II de Castille 177
JEAN-DE-LA-CROIX, saint 124, 178
JÉSUS-CHRIST 80, 100, 149

JIMÉNEZ, Juan Ramón 20, 171, 175, 193, 206,
225, 275-279
JOVELLANOS, Gaspar Melchor 153-155, 173,
179
JUARISTI, Jon 16
JULIEN l'Apostate 79
JÜNGER, Ernst 39, 42, 44, 56, 245

K

KAFKA, Franz 43, 247, 254
KANT, Immanuel 135-136, 149, 199
KEATON, Buster 282
KEMPIS, Thomas de 175
KEPLER, Johannes 24
KRAUS, Karl 60-61

L

LANG, Fritz 14, 285, 292
LARRA, Mariano José 68-71, 93
LAWRENCE, David Herbert 39
LEÓN, Fray Luis de 92, 129, 137-139, 144-145,
149, 162, 178, 272, 296
LEOPARDI, Giacomo 323
LEOPOLD, Aldo 19
Lesser, Wendy 12
LEWIS, Sinclair 286, 343
LITVAK, Lily 200
LLANO, Manuel 63, 113, 123-129, 144, 347
LOVECRAFT, Herbert Phillips 37
LUGONES, Leopoldo 198
LUNA, Álvaro de 177
LUNA, Carmen 160-161

M

MACHADO, Antonio 105, 180-181, 191, 220,
268, 273, 347, 350
MACHADO, Manuel 181-182, 273, 347
MACHEN, Arthur 101
MAETERLINCK, Maurice 175
MAEZTU, Ramiro de 212-213
MAINER, José-Carlos 18, 252
MALAPARTE, Curzio 339
MAL-lara, Juan de 140
MANRIQUE, Jorge 110
MARAGALL, Joan 100
MARICHALAR, Antonio de 143
MARIE, impératrice 187
MARTÍ, José 32
MARTÍNEZ RUIZ, José voir AZORÍN
MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano 302
MARX, Karl 21, 30-31, 43-44, 78, 238, 313
MARX, Leo 8-9, 241
MATA, Pedro 207
MELÉNDEZ VALDÉS, Juan 154, 175-176
MELVILLE, Herman 19, 34-5
MENCKEN, H. L. 150
MENDAÑA, Álvaro 34
MÉRIMÉE, Prosper 268
MESA, Enrique de 176-179, 191
METCHNIKOV, Ilya 309
MILESTONE, Lewis 285
MILLÁN, Clementa 291
MILTON, John 9-10
MOCTEZUMA 195
MOLANO, Manuel 174-175
MOLIÈRE 69
MONTAIGNE, Michel de 33, 161

MONTEMAYOR, Jorge de 139-140
MONTERROSO, Augusto 20
MONTESINOS, José F., 162
MORALES, Tomás 235-236
MORE, Thomas 8, 49
MORRIS, William 16-17, 31-32, 71, 143, 233,
340-342, 344-345
MUIR, John 35-36, 54
MUMFORD, Lewis 14-15, 39
MUSIL, Robert 38, 42, 45
MUSSOLINI, Benito 294

N

NETZAHUALCOYOTL 194-195, 224
NEVILLE, Edgar 108, 239
NERON 65
NERVO, Amado 47
NIETZSCHE, Friedrich 45, 54, 100-102, 172,
213, 309, 318
NOCEDAL, Cándido 201
NÚÑEZ DE ARCE, Gaspar 75-86, 98, 102

O

OBREGÓN, Antonio de 255, 268-269
OCTAVIO PICÓN, Jacinto 72, 107
OLLER, Narcís 228-232, 300
O'NEILL, Eugene 286
ORS, Eugenio d' 269, 339-346, 347
ORTEGA Y MÚNILLA, José 111, 144
ORTEGA Y GASSET, José 63, 243, 269, 326-339,
340, 343-344, 348
ORWELL, George 39, 50, 62, 349-350
OSUNA, comte de 140
OTEYZA, Luis de 250, 295-300

OVIDE 197

P

PABST, Georg Wilhelm 285
PACHECO, José Emilio 191, 194
PAJARES, Nicasio 243
PALACIO VALDÉS, Armando 72, 104, 111, 113,
117-119, 128, 214-215, 222, 251
PALAU, Melchor 85, 98
PAPAÏOANNOU, Kostas 22, 47, 275
PARDO BAZÁN, Emilia 152, 248-251
PARKER, Geoffrey 7
PASCAL, Blaise 45
PAUL de Tarse 29
PEREDA, José María 145-153, 158-160
PÉREZ DE AYALA, Ramón 212, 266, 302, 304-
306
PÉREZ GALDÓS, Benito 20, 155, 159-163, 172,
238, 248
PLA, Josep 346
PLATON 22, 140, 314
PLUTARQUE 27, 102
POE, Edgar Allan 26, 43, 189, 280, 306
PONZ, Antonio 179, 189
POSTMAN, Neil 314
POUSSIN, Nicolas 118, 179
PRIMO DE RIVERA, Miguel 243

Q

QUESADA, Alonso 234-235
QUEVEDO, Francisco de 138, 197, 228

R

RALLO, Asunción 139

RAMONEDA, Arturo 291

RENOIR, Jean 287

RIECHMANN, Jorge 19

RIESMAN, David 292

RILKE, Rainer Maria 36

RIOJA, Francisco de 145

RÍO SÁINZ, José del 110, 238, 272

RIVAS, duc de 65

RIVERO, Domingo 109

RÓDENAS, Domingo 260

RODÓ, José Enrique 199

ROMERO, Leonardo 77

ROOSEVELT, Theodore, 194-196, 198

ROUSSEAU, Jean-Jacques 11, 20, 34, 58, 65-66,
161, 175

ROYCE, Josiah 93

RUSKIN, John 55, 201, 223, 340-341, 345

RUSSELL, Bertrand 57-59, 61, 342-343

RUTTMANN, Walter 292

S

SALAS Y QUIROGA, Jacinto 228

SALAVERRÍA, José María 139, 212

SALINAS, Pedro 269

SÁNCHEZ RIVERO, Ángel 312

SANTILLANA, marquis de 138, 141

SANTOS FONTENLA, Fernando 40

SCHMITT, Carl 345

SCHOPENHAUER, Arthur 171-172

SCHWARZENEGGER, Arnold 12

SEBOLD, Russell P. 175-176

SÉNANCOUR 153

SENDER, Ramón J. 133, 242, 312-314

SÉNÈQUE 186, 317

- SERGE, Victor 39
- SHELLEY, Mary 9-12
- SILKWOOD, Karen 38
- SINCLAIR, Upton 286
- SMITH, Adam 54
- SOBEJANO, Gonzalo 100, 102, 224
- SOLER, Bartolomé 120-122
- SOUTO Alabarce, Arturo 76
- SPENCER, Herbert 319
- SPENGLER, Orswal 39, 53, 61, 312-314, 349
- STALINE 129
- STAPLEDON, Olaf 52, 57
- STEIN, Gertrude 286
- STROHEIM, Erich von 285
- T**
- TARKINGTON, Booth 40-41
- THOREAU, Henry David 19, 54, 350
- TOFFLER, Alvin 23, 272, 298
- TRIGO, Felipe 120
- U**
- UNAMUNO, Miguel de 15-17, 93-96, 104, 153, 164-166, 178, 303-304, 315, 319-326, 344, 350
- URABAYEN, Félix 202-211
- V**
- VACHER DE LAPOUGE, Georges 309
- VALERA, Juan 72, 77, 96, 160
- VALLE-INCLÁN, Ramón del 15, 200-206, 309
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel 161
- VARGAS LLOSA, Mario 161
- VEGA, Garcilaso de la 124, 138
- VEGA, Lope de 138
- VELA, Fernando 120, 285
- VERHAEREN, Émile 28
- VERNE, Jules 14, 49, 266
- VEUILLOT, Louis 167
- VIDOR, King 285, 292
- VILLAESPESA, Francisco de 96-100, 103, 190, 193, 208
- VILLALÓN, Fernando 120, 239, 248
- VIRGILE 183
- VOLTAIRE 8, 20, 33, 64-65, 79-80
- W**
- WEBER, Max 25, 104
- WELLES, Orson 40
- WELLS, Herbert George 14, 46, 49-50, 266, 302, 306
- WHITMAN, Walt 195-196, 199, 280
- WILDE, Oscar 235
- Y**
- YEATS, William Butler 37
- YOUNG, Edward T., 225
- Z**
- ZAMACOIS, Eduardo 238, 273
- ZAMIATINE, Evgueni 51
- ZASSOULITCH, Vera 30
- ZOLA, Émile 39, 217
- ZORRILLA, José 86
- ZWEIG, Stefan 30

Table des matières

REMERCIEMENTS.....	P. 3
SOMMAIRE.....	P. 5
INTRODUCTION.....	P. 7
LA RÉACTION AU MONDE MODERNE : UN PHÉNOMÈNE UNIVERSEL.....	P. 22
Pertes	p. 24
Évasions	p. 32
Dégâts	p. 37
Avenir	p. 46
Technologie	p. 52
FIN D'UN MONDE	P. 63
Le désenchantement du monde : ni dieu ni mythe.....	p. 63
« L'âme d'un monde sans âme » : la religion menacée.....	p. 71
Núñez de Arce et le doute cartésien. Ses successeurs.....	p. 75
Le contre-point sarcastique de Bartrina.....	p. 82
Humiliés et offensés du progrès : Galdós et Pereda.....	p. 86
Unamuno et la résistance riffaine à la modernité.....	p. 93
« Le grand dieu Pan est mort » : la fin du paganisme dans le monde moderne.....	p. 96
Un monde enfin désenchanté ?.....	p. 103
Les derniers vestiges du monde d'avant	p. 106
Les prémices de la grande transformation.....	p. 111
Élégies paysannes : les « églogues en crépuscule » de Bartolomé Soler et de Manuel Llano	p. 119
Conflits autour du progrès : <i>La turbina</i> de César M. Arconada et <i>Imán</i> de Ramón J. Sender	p. 129
Le « triste anachronisme » délibéré de Miguel Hernández.....	p. 134
TENTATIVES D'ÉVASION	P. 138
Hors du monde industriel : la fuite.....	p. 144
L'Arcadie national-catholique de <i>Peñas arriba</i>	p. 145
Prolégomènes d'une obsession.....	p. 153
Paul et Virginie en Espagne.....	p. 155
La fuite hors de la civilisation dans le tournant du siècle : Unamuno, Azorín, Baroja. .	p. 164
« Une étrange inquiétude » : El Paular, encore.....	p. 174
Le choc avec la réalité chez les frères Machado.....	p. 180
De la frustration à l'humour : Ciro Bayo, Julio Camba et Jardiel Poncela.....	p. 182
L'« élan » nécessaire : Azorín explique un poème d'Argensola.....	p. 186
Hors du monde industriel : la rêverie	p. 188
« Oh Halagabal » : l'hymne de Rubén Darío à une fiction supérieure.....	p. 193
La réalité anachronique de Valle-Inclán.....	p. 200
L'impasse	p. 206
LES DÉGÂTS COLLATÉRAUX DU PROGRÈS.....	P. 208
La déshumanisation du milieu humain.....	p. 208
La « littérature de mines » : une prémice de la critique environnementale?.....	p. 211

Un capitalisme de casino.....	p. 227
Hérauts de la modernisation : du train de Bécquer à l'automobile de Fernández Flórez	p. 238
« ¿Qué pondremos en el sitio vacío ? » : Nécessité d'une humanité nouvelle.....	p. 247
Les défis d'un univers en mutation chez Ramón de Basterra.....	p. 252
Du boxeur de Francisco Ayala au héros fasciste d'Antonio de Obregón : la lutte contre l'ennui	p. 255
Une odysée de « Personne » chez Benjamín Jarnés.....	p. 260
VISIONS D'AVENIR.....	P. 266
Le futur qui est et qui sera : vues de l'étranger (avec un mot sur le tourisme).....	p. 267
New York, paradigme des « choses à venir ».....	p. 271
Julio Camba à New York : de l'admiration à l'épouvante.....	p. 280
« New York dans un poète » : la métropole déshumanisée d'après García Lorca.....	p. 288
« Lo que habrá de venir » : Luis de Oteyza et les victimes de la modernisations.....	p. 294
Aperçus d'un futur sombre.....	p. 301
Avenirs apocalyptiques.....	p. 302
Dépassement de l'humanité ? Deux pièces de Jacinto Grau et Ricardo Baroja.....	p. 307
UNE PENSÉE CRITIQUE DE LA TECHNIQUE ?.....	P. 312
Ángel Ganivet et Miguel de Unamuno, ou l'esprit sur la matière.....	p. 315
Ortega y Gasset, ou la vie au-dessus de la technique.....	p. 325
Eugenio d'Ors, ou la frivolité.....	p. 339
CONCLUSION.....	P. 347
BIBLIOGRAPHIE.....	P. 352
INDEX DES NOMS PROPRES.....	P. 383
TABLE DES MATIÈRES.....	P. 389

Titre : « Adieux à une époque qui meurt sans paix ». La critique du monde moderne dans la littérature espagnole, 1874-1936

Mots clés : Critique du monde moderne – Industrialisme – Fuite hors de la civilisation – Critique de la technique – Littérature espagnole

Résumé : La période 1874-1936 a connu, en Espagne comme ailleurs, un bouleversement généralisé causé par la mise en place de la société industrielle moderne. Les changements que cette dernière a entraînés ont été parfois abordés d'une manière critique par la littérature de la période, et la littérature espagnole ne fait pas exception. Plusieurs thèmes se répètent : le regret exprimé de la disparition du monde pré-moderne ; le désir de quitter la société industrielle pour retrouver une vie plus simple ; les nuisances provoquées par les nouvelles conditions d'existence ; l'anticipation d'un avenir pas toujours riant ; et l'apparition d'une pensée sur la technique comme sujet d'inquiétude.

Contrairement à ce que certaines interprétations hâtives pourraient laisser penser, cette critique littéraire du monde moderne n'a presque jamais pris la forme d'un rejet, mais d'une acceptation fataliste du nouvel état des choses. C'est ce que cette thèse se propose d'étudier en prenant appui sur des textes d'écrivains et de philosophes espagnols connus (Pérez Galdós, Unamuno, Ortega y Gasset, García Lorca), mais aussi des ouvrages d'auteurs oubliés ou considérés comme secondaires (Núñez de Arce, Julio Camba, Manuel Llano, Luis de Oteyza). Elle ne s'interdit pas, par ailleurs, d'effectuer des comparaisons avec des œuvres d'autres langues afin de mieux juger la spécificité de la littérature espagnole sur ces questions.

Title : « Farewell to a time that dies without peace ». The critique of modern world in Spanish literature, 1874-1936.....

Keywords : Critique of modern world – Industrialism – Scape from civilisation – Criticism of technology – Spanish literature

Abstract : The period between the years 1874 and 1936 has known, in Spain as everywhere else, a wide disruption caused by the implementation of modern industrialism. Sometimes, the changes carried out by this transformation have been dealt critically by literary works – and Spanish literature is no exception. Several themes are frequently found : the complaint for a pre-modern world ; the wish to leave industrial society in order to find a more simple life ; the annoyances of new life conditions ; the anticipation of a sometimes gloomy future ; and the rise of a technology-centered thought.

Contrary to some hasty analysis, this criticism of modern world has almost never taken the form of a reject, but that of a fatalistic acceptance of the new order. This is the subject of these thesis, based on texts of well-known Spanish writers and philosophers (Pérez Galdós, Unamuno, Ortega y Gasset, García Lorca), as well as those of forgotten or supposedly lesser ones (Núñez de Arce, Julio Camba, Manuel Llano). This does not prevent, nevertheless, comparing these works with those from other languages in order to acknowledge the specific traits of Spanish literature in these topics.