



**HAL**  
open science

“ Henri Bergson et les avant-gardes espagnoles  
(1909-début des années 1920) ”,

Camille Lacau St Guily

► To cite this version:

Camille Lacau St Guily. “ Henri Bergson et les avant-gardes espagnoles (1909-début des années 1920) ”, *Arena Romanistica - Journal of Romance studies*, 2010, Professional communication and terminology, 7, pp.116-142. hal-03537439

**HAL Id: hal-03537439**

**<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03537439>**

Submitted on 20 Jan 2022

**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.

Camille Lacau St Guily, « Henri Bergson et les avant-gardes espagnoles (1909-début des années 1920) », *Professional communication and terminology*, in *Arena Romanistica*, University of Bergen, n° 7, 2010, ISSN 1890-4580, p. 116-142.

« Henri Bergson et les avant-gardes espagnoles, 1909-début des années 1920 »

Camille Lacau St Guily, Université de Paris III, CREC

Il a déjà maintes fois été prouvé que le philosophe Henri Bergson (1859-1941) avait constitué un référent philosophique pour le mouvement des symbolistes français. Dès 1892, Jean Jaurès (1859-1914), en 1897, Frédéric Rauh (1861-1909), en 1900, Louis Weber ou encore, dès 1904, le poète néosymboliste Tancrède de Visan (1878-1945), « bergsonisent » la sensibilité lyrique contemporaine. Dans les années 1900-1910, Bergson devient également, pour les poètes « modernistes » espagnols Antonio Machado (1875-1939), Miguel de Unamuno (1864-1936), Juan Ramón Jiménez (1881-1958) ou Victoriano García Martí (1881-1966), un philosophe déterminant pour leur esthétique introspective et immanentiste. Les « philosophèmes » vitalistes et intuitionnistes bergsoniens participent à modeler, en Espagne, en ce moment 1900-1910, la prose intimiste des modernistes. On appelle « modernisme » (*modernismo*), en Espagne, le courant qui naît avec le poète nicaraguayen Rubén Darío (1867-1916) et son recueil de poèmes *Azul* (1888) et qui prend une nouvelle naissance, dans la péninsule ibérique, lorsque les poètes espagnols de la fin du siècle découvrent les grands symbolistes français tels que Paul Verlaine (1844-1896), Stéphane Mallarmé (1842-1898) ou encore le belge Maurice Maeterlinck (1862-1949).<sup>1</sup>

Vers 1907, avant même que le modernisme espagnol (« *modernismo* ») ne décline, des soubresauts « avant-gardistes » se font sentir, en Espagne.<sup>2</sup> Le mouvement d'avant-garde

---

<sup>1</sup> On appelle « modernismo », en Espagne, l'esthétique qui naît à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle et qui est une sorte d'équivalent de l'attitude symboliste française, une réaction contre l'esthétique naturaliste et contre le positivisme et l'intellectualisme. Toute l'historiographie espagnole s'accorde sur le sens donné à ce terme. Et l'on utilisera toujours, dans cet article, ce terme dans ce sens. Il se distingue de ce que l'on nomme, au début du siècle, la crise moderniste, qui est théologique et religieuse. Le Pape Pie X dénonce les erreurs du « modernisme », en 1907, dans son encyclique *Pascendi dominici gregis*. Les modernistes, dont Alfred Loisy est un représentant, chercheront à réformer le catholicisme de l'intérieur, en le libéralisant.

<sup>2</sup> On emploie ici le terme d'« avant-garde » (« vanguardia ») dans le sens reconnu par l'historiographie hispaniste, une esthétique qui consiste à vouloir dépasser le « modernismo » – sorte d'équivalent hispanique du symbolisme français ou belge – par une intensification de la vie, dans un grand désir de changement. L'avant-garde espagnole est annoncée initialement par la contestation du « futurisme » – ce mouvement de protestation qui naît, en 1907, sous la plume du

européen, qui émerge au début du XX<sup>e</sup> siècle, qui veut rompre avec toute tradition académique, se cherche de nouveaux référents théoriques. Comme Nietzsche, Bergson devient une sorte d'icône contradictoire, capable d'alimenter le vitalisme intérieur de l'esthétique moderniste (et symboliste) et ce que l'on appellera « l'hypervitalisme » de l'avant-garde. En effet, comme le souligne (Vladimir Jankélévitch 2008 : 198-199), « le culte de la vie intérieure qui remplissait l'*Essai* fait place à l'héroïsme. Le progressisme activiste et futuriste de 1930 a supplanté le solipsisme passéiste et l'introspection intimiste de 1890. Dans la *Perception du changement* (1911), Bergson nous invite encore à nous laisser “bercer” par la mélodie de la vie intérieure ». Bergson nourrit ainsi le mouvement esthétique symboliste, appelé « moderniste », en Espagne, un courant anti-positiviste, anti-intellectualiste, mû par un vitalisme intérieur. Mais il est également l'une des bases de propulsion d'une rébellion esthétique comme le futurisme. Toutefois, on peut corriger la chronologie que propose ici Jankélévitch. Car, c'est dès la parution de son ouvrage pragmatiste et hypervitaliste, *L'Évolution créatrice*, en 1907, que Bergson peut intéresser le nouvel esprit avant-gardiste. Il affiche donc, bien avant 1930, une forme de « progressisme activiste et futuriste ». Et, au contraire, en 1930, Bergson n'apparaît plus comme une source d'inspiration pour la jeune garde frondeuse, puisqu'il devient une figure « académique », dès la fin de la Grande Guerre. Bergson se révèle ainsi, dès 1907, comme une icône paradoxale, aussi bien celle, notamment, des immanentistes modernistes espagnols que celle des avant-gardes (« vanguardia »), soulevées par une énergie et un dynamisme vital. En Espagne, dès 1907, puis précisément vers la fin de la Grande Guerre, Bergson est érigé comme l'un des emblèmes des valeurs « ultra-romantiques » (Cansinos Assens (1883-1964)), humaines, hypervitalistes, héroïques de l'épopée esthétique des avant-gardes espagnoles.

Plusieurs facteurs expliquent les raisons pour lesquelles Bergson n'a jamais encore été cité par l'historiographie récente ou actuelle comme ayant pu constituer une source d'inspiration pour les avant-gardes espagnoles dont la préhistoire commence, vers 1907, avec le futurisme. Le journaliste et philosophe José Ortega y Gasset (1883-1955) a sans doute constitué l'un des grands « empêcheurs » de cette association de Bergson avec les avant-gardes espagnoles (« *el*

---

Catalan Gabriel Alomar (1873-1941) contre l'esthétique « moderniste », alors prédominante. Puis, dès 1909, Ramón Gómez de la Serna devient le protestataire futuriste et la première grande figure (préhistorique) de l'avant-garde espagnole. L'ultraïsme naît à peine une décennie plus tard et correspond à la montée en France des mouvements cubistes et dadaïstes. Il émerge, en 1918-1919, en Espagne, « sous la férule dynamique et quelque peu illuminée de Rafael Cansinos Assens ». Il se veut « le réceptacle de toutes les manifestations nationales de la modernité » ; il « n'est ni une école, ni un dogme, surtout pas une théorie fermée » (Serge Salaün 2010 : 486). De même, en 1918, le poète chilien, Vicente Huidobro (1893-1948), débarque à Madrid et tente d'y implanter les germes d'« une théorie esthétique générale » » (id., p. 487) les fondations d'une école, celle du Créationnisme, autre proposition avant-gardiste, en Espagne.

Enfin, lorsque Ortega y Gasset emploie, en 1925, dans son essai *La deshumanización del arte*, le terme d'« art nouveau », c'est une nouvelle façon de parler de la rénovation esthétique avant-gardiste (« vanguardia »).

*arte nuevo* »), par la définition qu'il en a données. Toutefois, certaines figures ont été des passeurs indirects d'un bergsonisme réutilisable par les hommes qui cherchaient le renouveau esthétique. À cette époque, d'autres ont, tout de même, clairement révélé à leur pays, l'importance du bergsonisme dans la constitution de l'identité des avant-gardes européennes et espagnoles.

## **1 Une contradiction historiographique : l'avant-garde littéraire, hyper-vitaliste, néoromantique ou déshumanisée ?**

### 1.1 L'art nouveau, anti-vitaliste et déshumanisé ?

José Ortega y Gasset a pendant trop longtemps occupé de manière presque exclusive la scène en matière d'historiographie de l'avant-garde espagnole, notamment par son essai, publié en 1925, intitulé *La deshumanización del arte*.<sup>3</sup> Cet essai s'est imposé et s'impose encore aujourd'hui comme la grande référence historiographique sur l'art nouveau ou avant-garde. Cependant, on ne peut que critiquer le schématisme auquel nous conduit la conception qu'en propose Ortega, privant le bergsonisme de visibilité quant à son incidence sur les avant-gardes, entre autres, espagnoles.

Tout d'abord, celui-ci démontre la solution de continuité qui sépare l'art naturaliste, réaliste ou romantique de l'art d'avant-garde, nouveau, dû à leur traitement de la thématique vitaliste. On passe d'une conception mimétique, où la vie, la nature et l'humain sont objet et sujet de l'œuvre, à une conception avant-gardiste, selon Ortega, qualifiable de déshumanisante, inhumaine, formaliste, pure. L'art nouveau ne serait donc pas le dépassement dialectique de l'art « mimétique », mais en rupture totale avec lui.

Bien qu'un art pur soit impossible, il n'y a aucun doute qu'il existe une tendance à la purification de l'art. Cette tendance mènera à l'élimination progressive des éléments humains, trop humains, qui dominaient la production romantique et naturaliste (Ortega y Gasset 2005: 857).<sup>4</sup>

Après avoir montré que le peintre de 1860 reproduit mimétiquement le réel, Ortega souligne, avec un certain manichéisme, le lien archétypique de l'« artiste nouveau » au monde : « On voit que, loin d'aller plus ou moins maladroitement vers la réalité, le peintre est allé contre elle. Il s'est proposé de la déformer avec fougue, de briser son aspect humain, de la déshumaniser. »

---

<sup>3</sup> Il publie son essai *La deshumanización del arte*, en 1925, à un moment où le « *modernismo* » littéraire – comme esthétique d'une forme de vitalisme intérieur –, rime avec une forme d'arrière-garde, où le futurisme est un mouvement dépassé en Espagne, où les avant-gardes espagnoles *stricto sensu* n'existent presque plus (elles ne durent pas plus de quatre ou cinq ans), même si les Ultras du mouvement ultraïste continuent de publier leurs œuvres jusqu'au début des années 1930.

<sup>4</sup> Toutes les traductions d'ouvrages espagnols sont de nous.

(Ortega y Gasset 2005: 857) De même, il ajoute plus loin, concernant cet art nouveau, que « il n'est pas seulement inhumain parce qu'il ne contient pas de choses humaines, mais surtout parce qu'il consiste en une opération active de déshumanisation » (*id.*, p. 859). Cet essai a pour but d'illustrer la tendance anti-vitaliste et anti-nietzschéenne de l'avant-garde. La vision binaire d'Ortega d'une esthétique extemporaine vitale et humaine et de l'art contemporain, nouveau, inhumain, ne me semble pas rendre compte de la réalité esthétique de l'époque.

La vie, l'énergie humaine, son dynamisme, en bref tout ce qui est « humain trop humain » sont, au contraire, au cœur des préoccupations de l'avant-garde, notamment littéraire, européenne et espagnole. En effet, il suffit de lire les métadiscours de l'art nouveau, ses manifestes, pour comprendre qu'il n'y a pas, d'une part, l'art humain trop humain, l'art réaliste outrepassé, extemporain, et d'autre part, l'art pur, coupé de l'objet naturel et réel, « anti-vital ». Certains historiographes, contemporains au mouvement de l'art nouveau, parlent plutôt de la tendance de l'avant-garde à l'« hyper-vitalisme », comme Guillermo de Torre (1900-1971),<sup>5</sup> et évoquent l'élan « ultra-romantique » (Cansinos Assens), qui lui serait caractéristique. Si les poètes avant-gardistes rêvent d'une radicale et absolue nouveauté esthétique, s'ils fantasment l'invention d'un microcosme esthétique presque intemporel, sans filiation avec le passé, et donc sa création *ex nihilo*, l'impulsion qui les pousse à « créer » est vitale, vitaliste, voire « hyper-vitaliste ». Ce terme d'« hypervitalisme » marque ainsi l'intensification, chez les avant-gardes, du vitalisme qui était déjà l'un des traits caractéristiques du mouvement moderniste espagnol, expliquant ainsi pourquoi on parle du mouvement des avant-gardes comme d'un dépassement dialectique du modernisme – sorte d'attitude symboliste – plutôt que d'une rupture totale avec lui.

Or, la philosophie bergsonienne apparaît, parfois sous-jacente, parfois littéralement exprimée, comme le substrat philosophique de l'art nouveau, de l'avant-garde esthétique naissante, celle qui naît dans la France d'avant-guerre et qui explose, en Espagne, à la fin des années 1910. On ne peut donc pas parler légitimement de l'avant-garde comme d'un art déshumanisé, si l'on évalue et considère l'impact qu'ont eu les philosophèmes bergsoniens, hyper-vitalistes, sur l'esthétique « nouvelle ».<sup>6</sup>

Il faut donc lever les *a priori* et fluidifier la conception sclérosée, construite par l'historiographie affiliée à Ortega, d'une avant-garde, notamment espagnole, « inhumaine, trop

---

<sup>5</sup> Guillermo de Torre est un des membres fondateurs de l'Ultraïsme. Il signe, en effet, le manifeste de l'Ultraïsme, en 1919. Il élabore, en 1920, un « manifeste vertical » ultraïste. Tristan Tzara (1889-1963), l'un des grands fondateurs du mouvement Dada, le considère comme l'un des « Présidents » Dada.

<sup>6</sup> Le bergsonisme n'est pas le seul courant philosophique dont se nourrissent les avant-gardes. Le nietzschéisme alimente aussi beaucoup leur tendance hypervitaliste.

inhumaine ». Les philosophèmes vitalistes fondent l'art nouveau et en constituent le ressort, ils participent et encouragent l'impulsion de ce mouvement de régénération esthétique. Alors, comment ne pas aussi critiquer la vision réductrice et souvent injuste qu'en a donnée le moderniste Antonio Machado, dans son carnet de notes, *Los Complementarios*, et qui a fait autorité en Espagne, pendant des années, celle qui fait de Bergson et du bergsonisme l'épigone bien terne du XIX<sup>e</sup> siècle ? Henri Bergson n'est-il pas *a contrario* l'un des référents philosophiques de la modernité littéraire du début du XX<sup>e</sup> siècle, en France et en Europe, malgré les contradictions apparentes que cela renferme ?<sup>7</sup>

1.2 « Henri Bergson [...] philosophe du XIX<sup>ème</sup> siècle » (A. Machado)

L'association systématique à laquelle on procède en Espagne, encore aujourd'hui, d'accoler le nom d'Henri Bergson à celui d'Antonio Machado, empêche aussi la lisibilité de Bergson, qui n'a pas qu'influencer le modernisme littéraire espagnol. S'il constitue le référent théorique, très souvent latent, du « modernisme » espagnol, notamment dans la prose et la poésie de M. de Unamuno, dès le « moment 1900 », d'Antonio Machado lui-même, sans doute dès ses *Soledades* en 1907, du trop injustement oublié Victoriano García Martí – élève de Bergson au Collège de France en 1912, et grand ami de Valle-Inclán –, il est aussi le référent et le moteur de la rénovation ou révolution littéraire que constitue l'avant-garde. Toutefois, on ne semble retenir aujourd'hui que cette phrase d'Antonio Machado, extraite de ses *Complementarios* : « Henri Bergson est définitivement le philosophe du XIX<sup>ème</sup> siècle » (p. 117). Le poète ajoute quelques lignes plus loin :

La caractéristique de son œuvre est son anti-éléatisme, le motif héraclitéen de sa pensée. Le pendule de la pensée philosophique marque Bergson comme l'extrême position héraclitéenne. Ainsi, se termine en philosophie le XIX<sup>ème</sup> siècle, qui a été, dans sa globalité, une réaction devant l'éléatisme cartésien. [...] Non romantiques : Nietzsche, James. Bergson  
Cogito ergo non sum (XIX<sup>ème</sup> siècle). XX<sup>ème</sup> siècle. Le pendule philosophique revient à Parménide d'Elée (Baeza, 1914) (A. Machado 1987: 117-118).<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> La modernité esthétique du début du siècle a, en effet, des physionomies très différentes, voire parfois antithétiques, l'avant-garde se voulut, en effet, sans lien avec le passé. Pour autant, Bergson constitua l'un des référents d'esthétiques très différentes. Sur la thématique vitaliste, l'avant-garde espagnole n'a été qu'en rupture apparente avec le modernisme littéraire espagnol.

<sup>8</sup> Pour Antonio Machado, le XIX<sup>ème</sup> siècle est donc un siècle, représenté notamment par le philosophe de la durée, Bergson, sur lequel règne la conception d'un micro et macrocosme en devenir – le devenir et la durée étant deux éléments centraux de la philosophie présocratique d'Héraclite, qui percevait le mobilisme universel du monde. Au contraire, le XX<sup>ème</sup> siècle est, pour lui, un siècle essentialiste et immobiliste, puisqu'il privilégie l'éléatisme.

Toutefois, le mobilisme de Bergson, son anti-essentialisme, selon le poète symboliste Antonio Machado, n'est pas le motif qui explique sa mise au banc des philosophes du siècle passé. C'est principalement comme philosophe de l'intuition qu'Antonio Machado exclut Bergson de la modernité, philosophique, littéraire ou plus globalement esthétique. En effet, dans un court paragraphe de son cahier de notes, il associe l'intuition aux « puissances mystiques du XIX<sup>ème</sup> siècle », derrière lesquelles se cachent tout le courant espagnol moderniste, toute l'attitude symboliste :

*L'intuition.* Avec l'intuition bergsonienne on ne cesse de rendre hommage aux puissances ténébreuses et mystiques du XIX<sup>ème</sup> siècle. C'est d'elle qu'on prétend extraire la lumière qui éclaire l'essentiel. (*id.*, p. 120)

Puis, le poète exclut définitivement le philosophe de la durée de la modernité métaphysique et littéraire, en faisant de lui la fleur desséchée, l'« herbier » du symbolisme et de la littérature de fin de siècle. « La philosophie de Bergson sera l'herbier de la fleur symboliste. *De la musique avant toute chose...* Cela sonne comme de la vieille musique. Verlaine fut le poète bergsonien. (Baeza, 20 septembre 1917) » (*id.*, p. 121). Faire en 1917 de Bergson un « herbier » de quelque philosophique ou quelque mouvement que ce soit, surtout en Espagne, qui souvent ne reçoit pas synchrones les tendances françaises, c'est être sans doute trop aveuglé par une rancœur mal placée – celle que Bergson réveille chez Antonio Machado, que ce dernier juge, de façon assez cyclothymique, comme anti-intellectualiste, instinctif et obscur. Antonio Machado n'est donc pas celui que l'on devrait systématiquement penser comme l'antonomase du poète espagnol bergsonien.

Enfin, soulignons que Juan Ramón Jiménez, dans ses cours donnés en 1953 sur le « *modernismo* », participe aussi à faire de Bergson le référent d'un moment littéraire circonscrit, même s'il étend de façon excessive le modernisme à tout le XX<sup>ème</sup> siècle : le moment « moderniste », appelé également « symbolisme » par l'historiographie européenne de la période 1880-1914. C'est ainsi qu'il écrit dans ses notes de cours sur le XX<sup>ème</sup> siècle, le siècle, selon lui, moderniste : « Le terme de « modernisme » commence [...] à se propager à d'autres disciples scientifiques et artistiques. Quand j'avais 19 ans, je lus le terme appliqué à Nietzsche, Ibsen, Bergson. » (Juan Ramón Jiménez 1962 : 53) Il répète de très nombreuses fois cette isotopie d'un « Bergson moderniste », tout en définissant le modernisme, comme « la forme hispanique de la crise universelle des lettres et de l'esprit qui commence vers 1885 la dissolution du XIX<sup>ème</sup> siècle » (*id.*, p. 273). Il propose d'ailleurs une chronologie, considérant la période triomphale du modernisme, comme s'étendant de 1896 à 1905 (*id.*, p. 275). Il participe donc lui aussi à la

stigmatisation du bergsonisme comme référent philosophique de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle-début du XX<sup>ème</sup>, relayant ainsi le vitalisme bergsonien à la mouvance d'un siècle passé. Il empêche lui aussi, à sa façon, de faire le lien de Bergson, non plus seulement au modernisme littéraire espagnol, mais aussi à l'avant-garde.

Lorsque José Ortega y Gasset, considéré encore aujourd'hui, nous le disions, comme l'autorité suprême en matière d'historiographie de l'avant-garde espagnole, Antonio Machado et Juan Ramón Jiménez excluent le grand philosophe de la III<sup>ème</sup> République française de la modernité philosophique et littéraire, quelle lisibilité reste-t-il pour entrevoir en Bergson le substrat théorique de l'art nouveau ? Comment après avoir lu *La deshumanización del arte*, peut-on penser que la philosophie du pragmatisme, de l'élan vital et de l'évolution créatrice pourrait constituer le référent absolu dont se réclament les avant-gardes littéraires ? Ortega y Gasset ne perd-t-il pas de vue que l'art nouveau cherche aussi un « corps à corps furieux » (Giovanni Lista 1973 : 417) avec le réel, qu'il veut le tordre, l'enfoncer, l'outrager, le vivre ? Si Bergson est « définitivement le philosophe du XIX<sup>ème</sup> siècle », et connaissant le versant monomaniacal des avant-gardes à la nouveauté, la répulsion dont elles témoignent à l'égard du passé, comment pourrait-il, de façon cohérente, être récupéré par l'art pur, nouveau, inhumain et anti-vital ?

## **2 « L'injonction du retour à la vie. Pas de mot d'ordre plus répandu que celui-là, autour de 1910 » (F. Azouvi 2007 : 230)**

### 2.1 Bergson et le futurisme

#### 2.1.1 *Le premier manifeste futuriste : Gabriel Alomar, « Futurismo », in Renacimiento*

Dès 1907, alors que le grand paradigme littéraire en Espagne est encore le modernisme, incarné par la poésie de Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Unamuno et bien d'autres encore, un désir de régénération esthétique commence à se faire sentir, notamment par le biais des revues. L'Espagne se synchronise ainsi sur le bouillonnement européen et expérimente aussi la soif de plus en plus insupportable de renouveau.

C'est en septembre 1907 que le catalan Gabriel Alomar publie dans la revue *Renacimiento* le premier manifeste futuriste, intitulé « Futurismo ». Le terme même de « futurisme » marque le besoin vital d'une génération de renouveler les canons et modèles actuels, le besoin de régénérer l'époque dans laquelle elle vit, son présent ; G. Alomar en appelle ainsi au futur. *L'Évolution Créatrice* de Bergson est publiée la même année et connaît un succès absolument fracassant en France, en Europe et à l'échelle mondiale. Les premières lignes de ce manifeste rappellent immédiatement l'emphase, aux accents néoromantiques, parfois nietzschéens, de certaines grandes pages de *L'Évolution Créatrice*. Comment, en effet, ne pas penser aux sublimes et



épiques incitations bergsoniennes à l'action et à la plongée au cœur d'un moi qui vit et qui dure,<sup>9</sup> à la lecture de ce premier manifeste espagnol futuriste?

D'abord, G. Alomar, s'il promeut la régénération polymorphe par ce mot d'ordre « Futurismo », incite au retour sur soi : « Mais voici que l'homme sent subitement se réveiller en lui une nouvelle force dans le fond de son être jamais scruté. Son cœur bat avec une vigueur nouvelle, son esprit s'ouvre, comme un bouton, sur une lumière jusque là jamais contemplée. » (G. Alomar 1907: 258) C'est toutefois un autre moi qu'Alomar dépeint : non plus le moi symboliste (« *modernista* »), qui s'épanche apathique sur ses états d'âme, mais un moi bergsonien, agissant, pragmatiste, presque belliqueux : « L'homme aussi, comme Zeus, qui l'engendra, sent battre dans son crâne l'éclosion de Pallas. Un instinct puissant se réveille en son sein et le pousse à l'action. » (*ibid.*) Puis en décrivant le devenir dans lequel s'inscrit la vie humaine, Alomar paraphrase presque l'évolution créatrice bergsonienne :

Je crois que dans le *devenir* continu et mystérieux de toute la nature, [...] palpité un élan souverain, primordial, base et point de départ de tout le mouvement, cet élan est celui de la personnalisation, celui de l'individualisation, celui de la diversification. Qui n'a jamais senti, beaucoup ou peu, selon l'énergie immanente à chaque nature, cet élan propre qui réagit contre l'élan reçu, se soulève contre l'éducation, dément avec courage l'enseignement appris, proclame avec audace l'indépendance de son propre esprit, [...] et dit d'une voix puissante [...] *Fiat ! Sois toi-même ! Sois unique ! Contredis ! Cesse d'être les autres ! Crie [...]* ! Et voilà la seconde naissance de la personne. Mais ah ! En vérité, tout le monde ne parvient pas à cette seconde naissance. Combien restent prisonniers dans les mailles inextricables des préjugés, des a priori, des dogmes, des vérités infuses, des principes inébranlables [...] ! [...] Et quel est le secret pour atteindre cette éclosion ou ce réveil de l'âme à cette seconde vie ? C'est la découverte du verbe propre, de la parole que nous portons tous en nous, comme un don ou présent de l'inconnu dont nous provenons et où nous nous sommes réveillés. C'est la réussite d'avoir distingué au fond de notre âme la coloration personnelle de chacun, et de l'avoir apportée comme un nouvel élément à l'iris de l'humanité. C'est une note de plus, jamais entonnée, qui rejoint l'immense échelle. C'est une modalité inconnue dans l'évolution de l'esprit universel (Alomar 1907: 258-259).

Nous retrouvons dans ce texte l'impulsion, l'évolution, l'élan créateurs et bergsoniens qui traversent l'homme et le monde, cette incitation de Bergson « à nous saisir du dedans » (Bergson 2007 : 240) pour vivre cette seconde naissance dont Alomar parle. Bergson est utilisé ici, dans ce manifeste, pour vaincre l'avant et se projeter vers l'après. Beaucoup ne parviendront pas à se

---

<sup>9</sup> « Plus nous prenons conscience de notre progrès dans la pure durée, plus nous sentons les diverses parties de notre être entrer les unes dans les autres et notre personnalité toute entière se concentrer en un point, ou mieux en une pointe qui s'insère dans l'avenir en l'entamant sans cesse. En cela consistent la vie et l'action libres. Laissons-nous aller, au contraire ; au lieu d'agir, rêvons. Du même coup, notre moi s'éparpille ; notre passé, qui jusque-là, se ramassait sur lui-même dans l'impulsion indivisible qu'il nous communiquait, se décompose en mille et mille souvenirs qui s'extériorisent les uns par rapport aux autres. Ils renoncent à s'entrepénétrer à mesure qu'ils se figent davantage. Notre personnalité redescend ainsi dans la direction de l'espace. Elle le côtoie sans cesse, d'ailleurs dans la sensation » (Henri Bergson 2007 : 202).

saisir dans leur unicité, beaucoup resteront dans un état d'hétérodoxie profond, incapables de se vivre et de vivre le monde comme

Ce centre d'action d'où les mondes jailliraient comme les fusées d'un immense bouquet – pourvu toutefois que je ne donne pas ce centre pour une *chose*, mais pour une continuité de jaillissement. Dieu, ainsi défini, n'a rien de tout fait ; il est vie incessante, action, liberté. La création, ainsi conçue, n'est pas un mystère, nous l'expérimentons en nous dès que nous agissons librement (Bergson 2007 : 249).

Puis Alomar évoque la résistance que l'homme doit combattre et dépasser pour exister. Et cela rappelle encore le passage sans doute le plus paradigmatiste de ce qu'est la véritable évolution, créatrice, victorieuse de l'opaque résistance de la matière.

Toute la geste épique de l'homme, depuis les premiers agriculteurs et les premiers navigateurs, est un effort pour vaincre l'adversité, pour dompter et profiter de ses forces mêmes, en affrontant le sempiternel danger de les voir se rebeller subitement, et de se venger cruellement du dominateur. Dans ce dualisme cosmique de l'homme et de la nature, du contemplateur et du contemplé, l'homme commença par s'admirer [...]. Mais après la lutte commence, et alors que les multitudes fragiles divinisent et adorent, les héros [...] livrent leurs premiers combats.<sup>10</sup> (Alomar 1907 : 260)

D'autre part, il montre que, dans une époque « futuriste », l'homme ne doit plus se cacher derrière l'érudition, le tout fait : « l'heure est arrivée [...] des grandes synthèses ; [...] l'heure à laquelle l'érudition doit se résoudre en intuition, et le regard, encore blessé par la myopie des microscopes ou la presbytie des télescopes, [...] doit aussi sonder [...] les fins recoins de la vie. » (Alomar 1907 : 263). Il finit enfin par souligner l'appétit futuriste pour l'au-delà de ce qui est actuellement : la « grande impulsion pour l'au-delà, pour le suprasensible, pour l'ultra-spirituel. » (*id.* : 220)

On est donc loin, voire aux antipodes de ce qu'Ortega y Gasset définit, en 1925, comme l'art nouveau. Certes, nous sommes en 1907 et donc aux prémisses de la régénération esthétique. Toutefois, le futurisme des années 1910 donne l'impulsion aux mouvements, espagnols notamment, d'avant-garde. C'est dans cette dynamique, à travers cette pâte philosophique pragmatiste, vitaliste, intuitionniste et donc bergsonienne, que l'ultraïsme espagnol se forme quelques années plus tard. Il est utopique de penser l'art nouveau comme radicalement hermétique aux courants précédents. C'est de ces courants que l'avant-garde naît, même si elle veut les dépasser. Elle ne se crée pas *ex nihilo*.

## 2.2 Bergson, Marinetti, Gómez de la Serna

---

<sup>10</sup> On ne peut évidemment pas manquer de souligner les accents nietzschéens de ce manifeste.

### 2.2.1 Bergson et le futurisme de Marinetti

Avant que le Catalan Alomar n'expose son manifeste, dans les pages de la revue *Renacimiento*, un futurisme plus radical voit le jour en Europe. Dès 1904, à Milan, la revue *Leonardo*, qui fut publiée entre 1903 et 1907, créée, entre autres, par Giovanni Papini (1881-1956), s'ouvre aux premières ardeurs futuristes. Après Milan, c'est Paris qui voit ses pages de journaux et ses théâtres accueillir les foudres des futuristes italiens qui prônent une doctrine, destructrice et parfois nihiliste. Le futurisme, tel que le définit son fondateur italien, Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), ne veut pas dépasser dialectiquement le symbolisme et toute esthétique traditionnelle, comme semble le faire Alomar qui propose un futurisme dans une forme de continuité avec le « *modernismo* » espagnol. Marinetti se veut, lui, en rupture brutale avec toute tradition littéraire. Certaines revues françaises deviennent le support des manifestes futuristes, qui s'appuient beaucoup sur le mouvement philosophique pragmatiste.

Le métadiscours que constitue le manifeste est intéressant pour son caractère discursif et la teneur philosophique qu'il contient. Les écrits de Marinetti révèlent le substrat bergsonien sur lequel repose l'idéologie futuriste, dont il est le chef de file : le premier manifeste futuriste de Marinetti, publié dans les pages du (*Figaro*, 20.2.1909) ; son célèbre « Tuons le clair de lune », publié en français dans (*Poesía*, 8-9-10.1909) ; son « Manifeste technique de la littérature futuriste », écrit le 11 mai 1912, et publié dans différentes revues (*L'Intransigeant* ou *Le Figaro*, 7.1912) ; son « supplément au manifeste technique de la littérature futuriste » (*L'Intransigeant*, 20.8.1912).

Tout d'abord, Marinetti et son groupe hésitèrent longtemps entre les termes de « dynamisme » et « futurisme ». Ces deux occurrences dénotent leur obsession de vitesse, de progrès, d'élan vital, leur besoin d'avancer, de foncer vers le futur, et donc de se couper d'un monde sclérosé auquel ils sont hermétiques. Le premier manifeste de Marinetti chante d'ailleurs la gloire du dynamisme, du mouvement, de l'énergie, du devenir : « 1. Nous voulons chanter l'amour du danger, l'habitude de l'énergie et de la témérité. [...] 3. La littérature ayant jusqu'ici magnifié l'immobilité pensive, l'extase et le sommeil, nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, [...] » (Giovanni Lista 1973 : 87). Il termine sur une déclaration « bergsonienne » de haine à l'intelligence :<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Nous mettons ici des guillemets car il est évident que dans aucun de ses livres, Bergson n'est opposé à l'intelligence, ni ne lui montre une quelconque haine. Il s'agit pour lui de resituer l'intelligence. Seule l'intuition peut approcher adéquatement la vie et la conscience. L'intelligence est spatialisante et analytique, en cela, elle emprisonne la vie en sclérosant son flux, sa durée. Toutefois, la philosophie de Bergson est stigmatisée, à cette époque, comme étant profondément irrationnelle et anti-intellectualiste.

Vos objections ? Assez ! Assez ! Je les connais ! C'est entendu ! Nous savons bien ce que notre belle et fausse intelligence nous affirme. [...] Qu'importe ?... Nous ne voulons pas entendre ! Gardez-vous de répéter ces mots infâmes ! Levez plutôt la tête !

Debout sur la cime du monde, nous lançons encore une fois le défi aux étoiles ! (*id.* : 89)

De même, Marinetti, dans son « Manifeste technique de la littérature futuriste », écrit le 11 mai 1912, fait de l'intuition la nouvelle modalité d'approche de la réalité, la seule modalité possible du futurisme :

Les intuitions profondes de la vie juxtaposées mot à mot, suivant leur naissance illogique nous donneront les lignes générales d'une *psychologie intuitive de la matière* [...] Poètes futuristes ! Je vous ai enseigné à haïr les bibliothèques et les musées. C'était pour vous préparer à *haïr l'intelligence*, en éveillant en vous la divine intuition [...] (*id.*, p. 136-137).

Dans son « Supplément au manifeste technique de la littérature futuriste », rédigé le 11 août 1912, il répond d'ailleurs aux objections de la presse qui voit dans ses manifestes une affiliation déclarée à Bergson :<sup>12</sup>

Ceux qui ont compris ce que je voulais dire par *haine de l'intelligence* ont voulu y découvrir l'influence de la philosophie de Bergson. Ils ignorent sans doute que mon premier poème épique, *La Conquête des étoiles*, paru en 1902, portait à la première page, en guise d'épigraphe ces trois vers de Dante [...] et cette pensée d'Edgar Poe. [...] Bien avant Bergson ces deux génies créateurs coïncidaient avec mon génie en affirmant leur mépris et leur haine pour l'intelligence rampante infirme et solitaire, et en accordant tous les droits à l'imagination intuitive et divinatrice. (*id.* : 138)

Même si Marinetti se défend d'appartenir à Bergson, son anti-intellectualisme, sa haine de l'immobilité, son pragmatisme, son appel à l'action, au mouvement, à l'intuition créatrice, sont emprunts indubitablement des philosophèmes bergsoniens. De son côté quelque temps après, en 1913, l'une des grandes autres figures du futurisme, Papini, dans un article intitulé « Pourquoi je suis futuriste » écrit aussi : « Il est nécessaire de transcender les mots, les formules, [...] et de se référer à la réalité vivante et concrète : c'est-à-dire à l'ACTION d'une vingtaine de jeunes [...] qui sont en train de créer un art nouveau, une pensée nouvelle, une intuition nouvelle de la vie. » (*id.* : 91) En cette période d'avant-guerre, le bergsonisme colore toute la culture et est surtout

---

<sup>12</sup> À cette époque en effet, les articles sur le lien entre futurisme et bergsonisme se multiplient. Le papier d'Auguste Joly, paru dans *La Belgique artistique et littéraire* (no 82, 7.1912), en est symptomatique : « Ce programme d'action se trouve en merveilleuse concordance avec les programmes de pensée que nous proposent les philosophies nouvelles dont celle de Bergson, le pragmatisme, semble être la plus efficace. On peut dire que la base du pragmatisme se trouve dans la défiance de l'idée. Celle-ci apparaît comme une conception trop arrêtée, trop définie, trop isolée de la vérité immédiate qu'elle devrait présenter à l'esprit d'une façon continue et comme vivante... N'est-ce pas exactement l'équivalence de la leçon futuriste, nous engageant à n'instruire notre âme que par une sorte de corps-à-corps furieux avec l'existence ? [...] Car les tenants du « sens direct » des choses et de la vie et de la pensée ont pour nom véritable celui de mystiques... Seulement ce mot est tellement détourné de son sens, chacun se trouve tellement habitué à le prendre dans une acception religieuse, qu'il semble difficile de se faire comprendre lorsque l'on déclare le futurisme une nouvelle forme du mysticisme ancien... » (Giovanni Lista 1973 : 416-417)

utilisé comme support à « ceux qui inventent de nouvelles façons de penser, d'écrire, de se comporter » (F. Azouvi 2007 : 292). Or, l'Espagne qui cherche à se « régénérer » à cette époque, elle qui vient de vivre le « Désastre », en achevant de perdre, en 1898, toutes ses colonies, n'est jamais étrangère aux processus culturels qui se jouent en France. La frontière n'est ainsi pas hermétique entre les deux pays. Et c'est une amitié féconde qui concourt, en Espagne, à coloration bergsonienne, entre autres, du futurisme espagnole.

### 2.2.2. Marinetti, ami de Gómez de la Serna

Le lien d'amitié du jeune écrivain Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) avec Marinetti concourt indirectement, à importer ou « transférer » la conceptualité bergsonienne, dans le futurisme espagnol. C'est dans la revue *Prometeo* que les manifestes de Marinetti sont publiés, notamment le 1<sup>er</sup> avril 1909, « Fundación y manifiesto del futurismo », qui correspond à la traduction du manifeste publié dans (*Le Figaro*, 20.2.1909), le 1<sup>er</sup> juillet 1910, « Un manifiesto futurista sobre España » et enfin le 1<sup>er</sup> août 1910, « Proclama futurista a los españoles », écrit spécialement pour la revue de Gómez de la Serna. C'est d'ailleurs lui qui traduit tous les manifestes de Marinetti. Ce dernier texte est important car il n'est pas la simple traduction d'un manifeste de l'Italien ; il est écrit pour l'Espagne, et Gómez de la Serna le fait précéder d'une sorte de manifeste futuriste qu'il rédige lui-même, sous le pseudonyme de *Tristán*, et qui marque déjà l'appropriation de la révolution futuriste par l'Espagne ; il est marqué exactement du même élan que les manifestes futuristes, publiés dans les revues parisiennes tout particulièrement. D'ailleurs le manifeste qui précède celui de Marinetti, est une succession de nominatives exclamatives, qui rappellent l'impulsion, le dynamisme et l'élan créateur bergsoniens, par lesquels sont traversés tous les écrits de Marinetti. Ainsi Marinetti de s'exclamer :

Espagnols ! Espagnols ! Qu'attendez-vous ainsi abattus, baisant les dalles sacrées [...] ? [...] Levez-vous ! Escaladez les vitraux [...] et contemplez le spectacle des spectacles [...] la sublime Electricité [...]. Levez-vous ! Vous êtes coupables du crime d'extase et de rêve... [...]. Au galop ! Au galop ! (*Prometeo*, 1.8.1910)

Les Espagnols doivent eux aussi devenir les acteurs et non les simples spectateurs passifs, les simples traducteurs, de la révolution futuriste. En recourant aux impératifs, Marinetti semble s'approprier le pragmatisme bergsonien de *L'Évolution Créatrice*, en signifiant la nécessité d'agir, et non plus de rêvasser, comme le montrait déjà Bergson. Ce texte est un hymne pragmatiste à l'action, à l'élan, à l'impulsion, et qui laisse éclater des échos déformés de l'évolution créatrice bergsonienne (Henri Bergson 2007 : 202). Et le poète ultraïste espagnol Guillermo de Torre (1900-1971) ne manque pas de le souligner (Torre 1925 : 250).

### 2.2.3. Gómez de la Serna et le futurisme

Gómez de la Serna entend le message de son ami Marinetti et veut devenir le passeur culturel de la révolution futuriste, dans son pays, en l'hispanisant. À son tour, Gómez de la Serna diffuse, en Espagne, précisément à l'Athénée de Madrid, cette pensée pragmatiste, intuitionniste et qui se veut révolutionnaire. Il prononce ainsi deux conférences, en 1909 et 1910, intitulées respectivement « Le concept de la nouvelle littérature. Accomplissons nos insurrections » et « Mes sept paroles ». Après avoir exprimé sa répulsion pour les littératures formalistes, qui se contentent d'entrer dans des moules préétablis, il ajoute : « Nous sommes des transformistes littérairement parlant. » (Gómez de la Serna 1909 : 3) Lors de cette « insurrection », Gómez de la Serna déclare sa haine de la « phrase toute faite », de la littérature « inerte », qui manque d'humanité. Il faut inventer une littérature qui, contrairement à celle que les futuristes se proposent de dépasser, sente la « transpiration », « la ventilation » (Gómez de la Serna 1909 : 8-9). Il faut pouvoir respirer nous dit Gómez de la Serna, et qui rappelle les mots du disciple de Bergson, Charles Péguy. Il invoque Emerson, Stirner, Nietzsche, Gorki, Haeckel, qui ont su en revenir à la vie, au vital, à l'homme. Ce texte n'est vraiment qu'une incitation au dépassement, au dynamisme, à la lutte contre l'apathie, aux accords bergsoniens. Il en appelle d'ailleurs à l'intuition (*id.* : 7). La vérité doit « se faire » (*id.* : 10). Cette insurrection littéraire métamorphose, entre autres références philosophiques, à la fois, la conceptualité des premiers livres de Bergson, « anti-intellectualistes », qui condamnent les travers d'une intelligence sclérosante et abstraite, l'« Introduction à la métaphysique » de 1903, où Bergson fait de l'intuition la modalité adéquate d'approche du réel, et surtout *L'Évolution Créatrice*, grand hymne à la saisie de la vie dans sa dimension créatrice. La philosophie bergsonienne explose ici dans ce discours de Gómez de la Serna, qui ne le cite pourtant pas. Il l'« actualise » littérairement. Le pragmatisme devient l'hymne révolutionnaire de la préhistoire de l'avant-garde : le futurisme. Dans sa deuxième conférence sur ses sept paroles, il insiste de nouveau sur sa haine des clichés, du tout fait, et pense que « vivre d'idées abstraites est une aberration » (Gómez de la Serna 1910 : 8), ce qui n'est pas sans rappeler une fois de plus l'anti-intellectualisme bergsonien, connu de toute l'Europe à cette époque.

Dans cette antichambre futuriste de l'art nouveau, la vie apparaît comme ce qui donne précisément à la jeunesse la puissance et la hargne de lutter contre la littérature « ancienne » et pour le triomphe du nouveau. On est encore aux antipodes de la vision déshumanisée qu'Ortega propose de l'art nouveau. D'autant que les métadiscours des années 1910, sur l'art nouveau, révèlent l'hypervitalisme auquel cette nouvelle esthétique les renvoie. Ainsi, Andrés González-

Blanco, dans un article de *Nuestro tiempo*, « Le futurisme : une nouvelle école littéraire », tout en critiquant certains aspects destructeurs et nihilistes du manifeste futuriste de Marinetti, et après avoir cité certains de ses passages sur l'amour de la vitesse, du dynamisme (*Nuestro tiempo*, 3.1910 : 338) et sa haine de l'intelligence (*id.* : 339), approuve « l'exaltation des forces humaines » (*id.* : 341) qu'il contient. Il admire le « désir palpitant de vie » des futuristes (*ibid.* : 347).

C'est donc indirectement que la composante bergsonienne du futurisme pénètre en Espagne, dans les années 1909-1910. Au lendemain de la Grande Guerre, le bergsonisme s'impose en Espagne comme la philosophie de la modernité, alors qu'elle commence à décliner en France, en devenant un référent classique, et donc chaque fois plus incompatible avec le Surréalisme, sorte de summum de l'avant-garde.

### **3 Le Créationnisme de Vicente Huidobro et Bergson**

À la fin des années 1910, en Espagne, contrairement à la France, le bergsonisme continue de nourrir, directement ou indirectement, les métadiscours sur l'art nouveau. En 1918, le poète créationniste chilien Vicente Huidobro constitue l'un des nouveaux foyers de bergsonisation de l'avant-garde espagnole. Ainsi, quelques mois avant la fin de la Grande Guerre, Vicente Huidobro arrive de Paris à Madrid, comme une sorte d'apôtre du verbe nouveau. Il n'y reste pourtant que de juillet à novembre 1918, mais sa présence est déterminante en tant qu'il permet aux jeunes de se rassembler autour de l'icône avant-gardiste qu'il incarne, et pour relancer un mouvement de régénération esthétique en Espagne. « Le passage de Huidobro par Madrid fut, donc, la première semence. Mais c'est un petit évènement, un dialogue de café transformé en "entretien", qui prépare la naissance officielle de l'ultraïsme, c'est-à-dire sa constitution comme groupe ». (G. Videla 1971 : 29).

Quand Huidobro séjourna à Madrid en 1918, arrivant de Paris, il fit connaître ses inquiétudes avant-gardistes, ses livres et revues, il mit en relation les Espagnols avec des artistes étrangers qui résidaient à Madrid et fournit des données bibliographiques ou des indications personnelles pour établir une correspondance avec d'autres auteurs européens. (G. Videla 1971 : 104)

Huidobro revient donc tout juste de la capitale même de la modernité littéraire, Paris, où il a fait ses armes et a fréquenté les milieux les plus à la pointe de l'avant-garde littéraire. C'est là qu'il invente ce que sera véritablement le Créationnisme, qu'il expose « académiquement » aux Madrilènes en 1921, lors d'une conférence à l'Athénée de Madrid, intitulée *Poesía* (Vicente Huidobro 1963 : 654-656). Il y définit sa conception créationniste de la poésie et montre en quoi

il est absolument novateur. Dans cette conférence d'herméneutique, Huidobro distingue deux types de langage – à l'instar de Bergson, qui distingue le langage habituel du langage des poètes – : le langage objectif, « qui sert à nommer les choses du monde sans les sortir de leur condition d'inventaire » (*id.* : 654), et l'autre qui « rompt cette norme conventionnelle et avec lui les paroles perdent leur stricte représentation pour en acquérir une plus profonde et comme entourée d'une aura lumineuse qui doit élever le lecteur de son plan habituel et l'envelopper dans une atmosphère enchantée. » (*ibid.*) Puis il explique en quoi consiste ce langage interne, que nous qualifions nous de bergsonien :

Dans toutes les choses, il y a une parole interne, une parole latente et qui se trouve sous la parole qui les désigne. C'est cette parole que doit découvrir le poète.

La poésie est le vocable vierge de tout préjugé ; le verbe créé et créateur, la parole nouvellement née. Elle se développe à l'aube première du monde. Sa précision ne consiste pas à nommer les choses, mais à ne pas s'éloigner de l'aube. [...].

Le poète fait changer de vie les choses de la Nature, il attrape avec son filet tout ce qui se meut dans le chaos de l'innommable, il tend des fils électriques entre les mots et éclaire soudain des coins inconnus, et tout ce monde éclate en fantômes inattendus.

La valeur du langage de la poésie est proportionnelle à son éloignement du langage que l'on parle. C'est ce que le vulgaire ne peut comprendre parce qu'il ne veut pas accepter que le poète essaye d'exprimer seulement l'inexprimable. [...].

La poésie est un défi à la Raison, l'unique défi que la Raison puisse accepter, car l'une crée sa réalité dans le monde qui EST, l'autre dans le monde qui EST EN TRAIN DE SE FAIRE. [...].

La Poésie est le langage de la Création. [...]

Le langage [...] se présente dans la luminosité de sa nudité initiale, à tout habit conventionnel fixé d'avance (Vicente Huidobro 1963 : 654-655)

Le Créationnisme est d'obédience bergsonienne. Huidobro puise chez Bergson cette idée que, sous la surface des choses, existe une profondeur, pure, presque pré-intellectuelle, où le monde est processus et durée, et non substantialité. Il s'inspire de Bergson dans son opposition entre la chose faite et la chose se faisant. Ce binôme apparaît plusieurs fois déclinés dans les manifestes créationnistes de Huidobro : à travers le verbe « créé » et le verbe « créateur », le monde « qui est » et celui « qui est en train de se faire », ou encore à travers les langages antagonistes du « vulgaire » qui utilise un langage « qui se parle » et le langage des poètes. Le poète doit échapper aux conventions du langage, doit faire découvrir à la *doxa* commune ce qu'elle ne pouvait soupçonner, lui « dévoiler » par les mots ce qu'elle n'était pas capable de voir, étant emprisonnée dans ses automatismes, son langage fixe et appauvrissant. Le terme même de « créationnisme » est emprunté à Bergson et à sa conception selon laquelle la vie est une création. La poésie est, en ce sens, « le langage de la création ». Elle doit suggérer la création en train de se faire. Nous sommes là en plein dans la conception bergsonienne du langage, celle



exposée dès sa thèse *Essai sur les données immédiates de la conscience*, en 1889 (Henri Bergson 2001 : 85-92).<sup>13</sup> Huidobro, inspiré de Bergson, offre par sa poétique créationniste une alternative à un langage apoétique, impersonnel, stable, interchangeable et « tout fait ». Or, si Huidobro ne proclame pas la filiation bergsonienne du créationnisme, dès 1925, l'ultraïste Guillermo de Torre, qui est l'homme « le mieux informé de ce qui se fait dans toute l'Europe et même au-delà » (Serge Salaün 2010 : 482), le révèle à sa place, dans le livre qui a pour la première fois officialisé le courant avant-gardiste, *Literaturas europeas de vanguardia*, au sous-chapitre « Intuitions bergsoniennes du Créationnisme ». Ce « livre [qui] popularise en Espagne le terme d'avant-garde » « continue d'être, à ce jour, l'inventaire le plus complet et le plus érudit de l'avant-garde mondiale » (*ibid.*). En réalité, Guillermo de Torre expose cette idée avant 1925, dans la mesure où cette œuvre a fait l'objet de publications antérieures, dans les revues d'avant-garde, entre 1919 et 1924. C'est dans la revue *Cosmópolis* de mai 1921 que Guillermo de Torre développe le premier cet ascendant bergsonien sur le Créationnisme. D'entrée, il fait de Bergson le référent théorique de ce mouvement d'avant-garde : « Involontairement ou délibérément Huidobro [...] oublie de citer Bergson quand l'auteur de *L'Évolution créatrice* est celui qui, en toute rigueur et en toute justice, pourrait assumer le mieux le titre d'inducteur de la théorie créationniste. » (Torre 1925 : 109) Torre explique ensuite en quoi la poétique créationniste s'appuie sur un socle bergsonien :

---

<sup>13</sup> « Au-dessous de la durée homogène, symbole extensif de la durée vraie, une psychologie attentive démêle une durée dont les moments hétérogènes se pénètrent ; au-dessous du moi aux états bien définis, un moi où succession implique fusion et organisation. Mais nous nous contentons le plus souvent du premier, c'est-à-dire de l'ombre du moi projetée dans l'espace homogène. La conscience, tourmentée d'un insatiable désir de distinguer, substitue le symbole à la réalité, ou n'aperçoit la réalité qu'à travers le symbole. [...] Nous tendons instinctivement à solidifier nos impressions, pour les exprimer par le langage. De là vient que nous confondons le sentiment même, qui est en perpétuel devenir, avec son objet extérieur permanent, et surtout avec le mot qui exprime cet objet. De même que la durée fuyante de notre moi se fixe par sa projection dans l'espace homogène, ainsi nos impressions sans cesse changeantes, s'enroulant autour de l'objet extérieur qui en est cause, en adoptent les contours précis de l'immobilité. [...] Bref, le mot aux contours bien arrêtés, le mot brutal, qui emmagasine ce qu'il y a de stable, de commun et par conséquent, d'impersonnel dans les impressions de l'humanité, écrase ou tout au moins recouvre les impressions délicates et fugitives de notre conscience individuelle. Pour lutter à armes égales, celles-ci devraient s'exprimer par des mots précis ; mais ces mots, à peine formés, se retourneraient contre la sensation qui leur donna naissance, et inventés pour témoigner que la sensation est instable, ils lui imposeraient sa propre stabilité. Nulle part cet écrasement de la conscience immédiate n'est aussi frappant que dans les phénomènes de sentiments. Un amour violent, une mélancolie profonde envahissent notre âme : ce sont mille éléments divers qui se fondent, qui se pénètrent, sans contours précis, [...] Tout à l'heure chacun d'eux empruntait une indéfinissable coloration [...] : le voici décoloré, et tout prêt à recevoir un nom. Le sentiment lui-même est un être qui vit, qui se développe, qui change sans cesse » (Bergson 2001 : 85-88). Puis Bergson explique ce que l'on fait lorsque l'on tente de donner un nom au sentiment : « Nous croyons avoir analysé notre sentiment, nous lui avons substitué en réalité une juxtaposition d'états inertes, traduisibles en mots, et qui constituent chacun l'élément commun, le résidu par conséquent impersonnel, des impressions ressenties dans un cas donné par la société entière. [...] Que si maintenant quelque romancier hardi, déchirant la toile habilement tissée de notre moi conventionnel, nous montre sous cette logique apparente une absurdité fondamentale, sous cette juxtaposition d'états simples une pénétration infinie de mille impressions diverses qui ont déjà cessé d'être au moment où on les nomme, nous le louons de nous avoir mieux connus que nous ne nous connaissions nous-mêmes. » (Bergson 2001 : 88)

Le désir de retour – que nous expliquerons en son temps – vers les fraîches entrailles cosmiques et les sources primitives suggestives, par un rajeunissement des sens, suppose préalablement la nécessité de se dégager de toutes les notions acquises, pour laisser, par conséquent, un véritable accès à l'intuition au meilleur sens bergsonien : cela « en se plaçant sympathiquement à l'intérieur de la réalité ». C'est Bergson lui-même, comme on le sait, qui dans ses *Essais sur les données immédiates de la conscience* identifie la « création » à la « durée réelle », la continuité indivise. Et, très intelligemment, il étend le concept de création à « chacun des mouvements de la vie dont nous sommes les artistes », à « chacun des états qui en même temps qu'ils jaillissent de nous-mêmes modifient notre personne » ; Bergson va encore plus loin – souvenons-nous – et soutient que « la vie est invention, comme l'est l'activité consciente, qui, comme elle, est création incessante ». Ainsi donc, l'idée de mobilité, de variation qui est inhérente au créationnisme a une claire souche bergsonienne.

Torre souligne également la paternité bergsonienne du terme même de « créationnisme » :

Et même – si nous en croyons les paroles de Huidobro – ce nom de poésie créationniste fut prononcé pour la première fois par Bergson lorsqu'il lut quelques-uns des premiers spécimens de cette nouvelle catégorie.

Création et invention.

Après le combat pour le concept surgit la querelle mineure autour du vocable. Il existe des défenseurs des deux critères. Écoutons, en premier lieu, le judicieux exégète du cubisme, Maurice Raynal : « Certains artistes ont employé le vocable “ créer ” pour indiquer le peu de relation qu'avaient leurs œuvres avec les objets inspirateurs. [...] M. Raynal a approfondi cette analyse, expliquant (*Les maîtres du cubisme*, Pablo Picasso, Édition idem, 1921) : “ On a cherché plusieurs termes qui rendent compte justement du caractère prépondérant de l'Esthétique contemporaine. Sans doute, sous l'influence de Bergson, on proposa le terme de “ créer ”. Pendant longtemps, j'ai proposé celui d'“ inventer ”, dans son sens latin. Mais, malheureusement, je l'ai abandonné avec plaisir car quelques écrivains, qui ne veulent pas être modernes, lui ont donné le sens contemporain d'invention. » (Torre 1925 : 109-110)

Ainsi, Bergson a été trop longtemps oublié comme ayant participé à impulser le bouillonnement et l'élan de régénération esthétique de l'avant-garde espagnole, au fondement même du mouvement d'art nouveau créationniste, comme le souligne Torre.

## **4 Bergson et les ultraïstes**

### **4.1. Les ultra ou l'apothéose ultra-romantique**

Le mouvement « Ultra » est contemporain de l'arrivée du créationniste Huidobro à Madrid et se consolide autour des travaux du critique littéraire, Cansinos Assens, qui affiche aussi, près de dix ans après Gómez de la Serna, et dans une ligne esthétique à peu près identique, un puissant désir de renouveau. C'est ce que signifie le terme d'« ultra » ; il marque la ferme volonté de transcender l'esthétique actuelle, de lui apporter « une bouffée d'air pur », dit Cansinos Assens. C'est dans le numéro de la revue (*Cervantes* 1.1919) que Cansinos Assens publie le premier

manifeste Ultra, « Ultra. Un manifeste de la jeunesse littéraire », dont les lignes sont assez floues, hormis le fait que ce mouvement se veut dépassement de la « dernière évolution littéraire : le noucentisme » (*Cervantes* 1.1919 : 2). Le noucentisme, défini par E. D'Ors dans ses gloses, dès 1906, est un mouvement rationaliste et intellectualiste ; D'Ors, s'il considère Bergson comme l'un de ses « maîtres », développe un courant de pensée antithétique au sien. Il le stigmatise d'ailleurs souvent comme « néoromantique ». Or, avant l'écriture de ce manifeste Ultra pour la revue *Cervantes*, lors d'un entretien avec Xavier Bóveda,<sup>14</sup> Cansinos Assens définit ce que doit être l'ultraïsme. Gloria Videla cite cet entretien, reproduit dans un cahier de Cansinos Assens :

Comme nos lecteurs le savent, Cansinos Assens est aujourd'hui le plus intelligent et le plus admirable des critiques littéraires. Les vieilles choses sont son obsession, son cauchemar, son tourment. Il veut faire des choses neuves, osées, courageuses, dénuées de tout préjugé académique ou moraliste, des choses sincères, rudes, si l'on veut, mais neuves, sincères... des choses qui soient dans notre temps. Il faut être ultra-romantique – nous dit-il à toute heure.

– Il faut être de ce siècle.

– Je crois que l'avenir intellectuel repose uniquement sur la poésie ultra-romantique. Tout le reste est vieux, vieux, vieux.<sup>15</sup> (Gloria Videla 1971 : 31).

Derrière cette revendication ultra-romantique, et d'après les adjectifs accolés par la presse espagnole derrière le nom ou la philosophie de Bergson, on ne peut qu'imaginer le support philosophique sur lequel veut reposer cet art nouveau : l'ultra-romantisme, comme dépassement du noucentisme intellectualiste ou rationaliste, dessiné par D'Ors, dès 1906. Se joue là une opposition référentielle entre deux paradigmes idéologiques : le noucentisme qui se veut rationnel pour mieux se dégager des miasmes et des épanchements romantiques, et l'ultraïsme, qui aspire à être ultra-romantique, pour mieux se défaire des filets rigides de l'intellectualisme asséchant. Le Manifeste Ultra, paru dans la revue (*Cervantes*, 1.1919), atteste bien cette soif d'élan. Cansinos Assens le montre dans les cris de rénovation, poussés à travers l'isotopie « Ultra », et dans cette aspiration toujours plus poussée, « ultra-romantique », à un « dynamisme spirituel rénovateur » (*Cervantes* : 4). Torre, dans son « Manifeste vertical », publié en 1920, associe aussi l'ultraïsme à « l'ultra-vitalisme », terme derrière lequel il vise Bergson et Nietzsche, notamment : « Dans le tourbillon de notre instant ultraïque, se manifeste une apothéose ultravitaliste. » Par conséquent, le Bergson de *L'Évolution Créatrice* est encore présent dans l'hypervitalisme et l'ultra-romantisme de l'ultraïsme, de la même façon qu'il était présent dans les cris de Marinetti et, en filigrane, dans ceux de Gómez de la Serna.

---

<sup>14</sup> L'une des autres figures promotrices de l'ultraïsme, selon le Manifeste paru dans la revue (*Cervantes* 1.1919).

<sup>15</sup> Xavier Bóveda, « Los intelectuales dicen. Rafael Cansinos Assens », dans *El Parlamentario* (12.1918).

Il faut aussi noter la place progressive de Bergson dans les revues d'avant-garde espagnoles. Il est systématiquement cité dans toutes les revues qui affichent une prétention et un désir de régénération esthétique. (*Cosmópolis*, 7.1919) propose, par exemple, un article « Nos grands collaborateurs étrangers. La philosophie de Bergson » de René Gillouin.<sup>16</sup> En outre, *Cervantes*, surtout au moment de son changement de direction en 1919, avec à sa tête Cansinos Assens – et qui marque la transition idéologique, d'une ligne éditoriale plus moderniste et symboliste à une ligne plus avant-gardiste –, voit les occurrences de Bergson se multiplier. De même, la revue *Ultra* créée après la publication du Manifeste Ultra, évoque le nom de Bergson comme substrat aux théories esthétiques nouvelles. Par exemple, dans (*Ultra*, no 18, 10.11.1921), sont publiées des « Lettres de Pologne », dont l'une, « Une nouvelle théorie de l'art » est signée par Tadeusz Peiper.

Un livre vient d'être publié en Pologne et doit être considéré comme une contribution tout à fait valable à la systématisation philosophique de l'art nouveau. L'attitude de l'individualité créatrice face à la réalité constitue le problème fondamental de la nouvelle esthétique. [...]

Le récent livre de M. Chwistek s'intitule *La pluralité des réalités* (*Ultra*, 10 novembre 1921).

L'auteur tente de démontrer qu'il n'existe pas une réalité, mais plusieurs réalités :

Armé des conquêtes les plus modernes de la science, l'auteur polonais déploie son érudition. Le système de logique d'Husserl, la philosophie de Bergson, la nouvelle physique d'Einstein, lui sont familiers et lui servent à prouver ses propres théories.

En appliquant au problème de l'art sa théorie sur la pluralité des réalités, l'auteur démontre que l'esthétique du réalisme n'est pas capable de supporter les arguments critiques de la nouvelle théorie. (*Ultra*, 10 novembre 1921)

Ainsi, à travers cette réutilisation de la philosophie et des philosophèmes bergsoniens, on est loin de ce que prétend Antonio Machado en 1917 dans son carnet de notes, lorsqu'il réduit Bergson à l'« herbier de la fleur symboliste », bien plus loin encore lorsqu'on lit le chapitre IV de Torre sur le bergsonisme du mouvement dada, le mouvement dada outrepassant toujours plus les limites de l'acceptable au nom de la nouveauté absolue.

---

<sup>16</sup> *Cosmópolis*, en sollicitant auprès de René Gillouin un papier sur la philosophie de Bergson, montre tout d'abord que le bergsonisme est encore considéré, en 1919, par l'avant-garde espagnole, comme une philosophie symbolique de la modernité. D'autre part, René Gillouin, en faisant du bergsonisme, dans cet article, une philosophie de dépassement de toute la tradition idéaliste et mécaniste, participe, indirectement, pour le lecteur d'une revue comme *Cosmópolis*, à la construction d'une philosophie possible pour l'avant-garde. Une association entre l'avant-garde et le bergsonisme se fait au cours de la lecture de cet article. Le bergsonisme répond à un même désir de dépassement et de liberté que celui des avant-gardes.

#### 4.2. L'ultra dadaïste, bergsonien, selon Guillermo de Torre

Dans cette progressive et ascendante conscientisation de Bergson comme philosophe de la modernité avant-gardiste, on peut souligner cette construction historiographique de Guillermo de Torre qui voit en lui, non plus seulement le philosophe du futurisme, ni du Créationnisme mais aussi et finalement du mouvement Dada. Chaque rénovation avant-gardiste apporte avec elle son lot de bergsonisme. Cette philosophie est en permanence régénérée et comme recyclée par des artistes qui ne voient pas en lui le substrat d'un mouvement passé, mais d'un mouvement lancé, « élancé » et « créateur », à l'instar de l'impulsion inhérente à *L'Évolution Créatrice*. Ainsi au sous-chapitre « Bergson, Jarry, Gide, Gómez de la Serna » du chapitre IV de *Literaturas europeas de vanguardia* sur « Le Mouvement Dada », Torre reproduit l'idée du critique belge Paul Neuhuys, selon laquelle l'irrationalisme dada serait inspiré de l'anti-intellectualisme bergsonien :

Lorsqu'il s'intéresse au problème Dada, dans son livre *Poètes d'aujourd'hui* que nous avons déjà cité, Paul Neuhuys, avec son esprit pénétrant et sympathique, propose une liste de précurseurs de son temps précédée de quelques tentatives de définition : « Dada instaure une puissante logique négative. Il inverse radicalement la direction de l'intelligence. Il prétend dissimuler la réalité objective pour se plonger dans les profondeurs ultra-réalistes de l'inconscient. » Puis, le critique belge tente de trouver, dans la philosophie de Bergson, les points de contact avec la toute nouvelle poésie – analogie que nous avons déjà esquivée à propos du créationnisme. Il rappelle que, pour Bergson, l'intelligence se trouve étroitement liée à la matière et que, pour autant, elle est incapable de percevoir la durée et l'extension en tant que qualité pure. « Il ne faut pas se rendre à l'évidence du monde sensible, mais s'en remettre à ce que Bergson appelle les données immédiates de la conscience. Si nous obéissons à cette profonde impulsion, nous pourrions nous évader des concepts grossiers de la raison humaine ». Et Neuhuys ajoute, soulignant implicitement l'objectif des spéculations dadaïstes : « Au lieu de nous livrer à la vision commune du monde, procédons à une exploration du monde inorganisé, où tout se trouve en perpétuelle création. » (Torre 1925 : 209-210)

Bien que les dadaïstes eux-mêmes, Breton ou encore Tzara, ne se réclament plus de Bergson – qui, dans les années 1920 en France, est perçu comme un classique –, il est intéressant de noter qu'il faut attendre les années 1920 pour qu'en Espagne, Guillermo de Torre voie en Bergson le référent de la modernité esthétique la plus en vogue de l'avant-garde.<sup>17</sup> L'historiographe

---

<sup>17</sup> Si Bergson est implicitement ou non présent dans les premiers manifestes d'avant-garde, il ne constitue absolument plus une référence pour les surréalistes, en France. Il n'est par exemple pas cité par Breton en 1924 dans son « Manifeste du surréalisme ». Ainsi, comme le dit F. Azouvi, concernant la réception de la philosophie bergsonienne en France : « Ce qui avait fait avant 1914 son extraordinaire succès semble s'être magiquement évanoui dès 1918 : lorsque l'on se réclamait de Bergson, chez les cubistes, les futuristes, les catholiques modernistes ou les syndicalistes révolutionnaires, ce n'était pas pour rendre un culte à une gloire statufiée mais pour aider à penser des mouvements que leur nouveauté rendaient opaques. Dans l'entre-deux-guerres, c'est l'inverse qui a cours : Bergson est reconnu comme une gloire nationale, mais ses concepts ne sont plus d'aucune aide à la plupart de ceux qui inventent de nouvelles façons de penser, d'écrire, de se comporter ou de peindre. » (F. Azouvi 2007 : 293)

contemporain au mouvement de l'art nouveau érige Bergson en symbole même de cette régénération esthétique : il en fait le substrat philosophique de Marinetti, du Créationnisme et enfin du Surréalisme, dans un crescendo qui le rend d'année en année chaque fois plus incontournable.

La philosophie hypervitaliste, ultra-romantique, intuitionniste, anti-intellectualiste, pragmatiste d'Henri Bergson s'impose donc progressivement en France puis en Europe, non plus seulement comme le référent de l'esthétique symboliste et moderniste (espagnole), qu'il a réellement été, dès la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, grâce à son *Essai sur les données immédiates de la conscience* et *Matière et Mémoire*, mais aussi comme le référent des avant-gardes. Bergson a réussi ce coup inouï de constituer la base référentielle idéologique de deux esthétiques qui se voulurent antagonistes voire antithétiques. L'avant-garde voulait, en effet, rompre avec le passé et l'attitude symboliste/moderniste. En passant du symbolisme – mouvement réflexif, centripète, de repliement sur un moi fluant et duratif – à l'avant-garde – mouvement esthétique mû par les idées philosophiques pragmatistes, véritable tension centrifuge continue vers le futur –, nous passons aussi de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* à *L'Évolution Créatrice*. On a oublié aujourd'hui à quel point le bergsonisme a coloré toute la culture française de l'époque : l'intellectualité française de l'avant-guerre a pensé à travers des schèmes bergsoniens, de fluant, de mouvant, d'intuition, de durée. L'Espagne n'est évidemment pas passée à côté de ce « magistère » bergsonien, pour reprendre le titre du livre d'Azouvi (François Azouvi 2007). Toutefois, de nombreux et complexes facteurs ont opacifié sa lisibilité. Ortega y Gasset a beaucoup participé à la stigmatisation du bergsonisme, qu'il qualifie trop souvent d'irrationnel et de mystique. Il a surtout beaucoup schématisé l'art nouveau comme art inhumain. Si en effet, les avant-gardes ont tenté de réinventer dialectiquement et artistiquement l'objet pour mieux le saisir dans sa réalité, et en cela nous pouvons accepter l'idée d'une certaine séparation entre l'objet réel et l'objet « re-présenté », il nous semble injuste d'oublier l'hypervitalisme qui a mû ces artistes novateurs dans leur quête ultra-romantique, humaine, trop humaine, de modernité (esthétique).



- ALOMAR, Gabriel, « Futurismo », in *Renacimiento*, Madrid, septembre 1907, p. 257-276.
- ARBOUR, Roméo, *Henri Bergson et les lettres françaises*, Thèse pour le doctorat d'Université, Université de Paris, Faculté des lettres, Paris, Librairie José Corti, 1955.
- AZOUVI, François, *La Gloire de Bergson. Essai sur son magistère philosophique*, Paris, NRF essais, Gallimard, 2007.
- BAYER, Raymond Georges, « L'esthétique de Bergson », in *Études bergsoniennes*, Paris, Puf, mars-août 1941, p. 124-198.
- BERGSON, Henri, *Œuvres*. Textes annotés par André Robinet. Introduction par Henri Gouhier. Édition du Centenaire, Puf, (1959), 2001.
- BERGSON, Henri, *L'Évolution Créatrice*, (1907), Première édition critique de Bergson, sous la direction de Frédéric Worms, Paris, PUF, Quadrige, 2007.
- BERGSON, Henri, *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación con el espíritu*, traducción de M. Navarro Flores, Madrid, s.n., 1900.
- BERGSON, Henri, *La Evolución creadora*, traducción de Carlos Malagarriga, Madrid, Renacimiento, 1912.
- BERGSON, Henri, *El alma y el cuerpo*, traducción de Alberto Zerega-Fombona, Madrid, La Lectura, septembre 1913.
- BERGSON, Henri, *La Risa: Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Valencia, Prometeo, Biblioteca de cultura contemporánea, 1914.
- BERGSON, Henri, « El alma y el cuerpo », *El materialismo actual* por Bergson, Poincaré, Friedel, Gide, de Witt-Guizot, Riou, Roz, Wagner, versión española de Edmundo González-Blanco, Madrid, Librería Gutenberg de José Ruiz, Ruiz Hermanos sucesores, 1915.
- BERGSON, Henri, *Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia*, traducción de D. Barnès, Madrid, Biblioteca moderna de filosofía y ciencias sociales, 1919.
- BERGSON, Henri, *Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia*, traducción de D. Barnès, Madrid, Francisco Beltrán, Librería española y extranjera, [1919], 1925.
- BERGSON, Henri, *La energía espiritual*, traducción de Eduardo Ovejero y Maury, Madrid, Daniel Jorro, Biblioteca científico filosófica, 1928.
- BERGSON, Henri, *Introducción a la metafísica*, traducción de C. M. Onetti, in *Valoraciones*, Argentina, n°12, 1928.
- BERGSON, Henri, *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, prólogo de José Ferrater Mora, traducción de José Miguel González Fernández, Buenos Aires, Editorial Sudamerica, 1946.
- BERGSON, Henri, *Obras escogidas*, traducción y prólogo de José Antonio Miguez, Madrid, Aguilar, 1963.
- BERGSON, Henri, *El pensamiento y lo moviente*, traducción de M. H. Alberti, Buenos Aires, La Pleyade, 1972.
- BERGSON, Henri, *La Evolución creadora*, traducción de María Luisa Pérez Torres, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1973.
- CANSINOS ASSENS, Rafael, « Liminar. Ultra. Un manifiesto de la juventud literaria », in *Cervantes*, janvier 1919.
- COSTA, René (de), (ed.), *Vicente Huidobro y el creacionismo. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1975.
- DELEUZE, Gilles, *Le bergsonisme*, Paris, Puf, coll. « Quadrige », 1966.
- GILLOUIN, René, « Nuestros grandes colaboradores extranjeros. La filosofía de Bergson », in *Cosmópolis*, juillet 1919, p. 568-573.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *El concepto de la nueva literatura. Cumplamos nuestras insurrecciones*, Profession de foi présentée à l'Athénée de Madrid, Madrid, Imprenta Aurora de J. Fernández Arias, 1909.



- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Mis siete palabras*, Madrid. Imprenta Aurora de J. Fernández Arias, 1910.
- GÓNZALEZ-BLANCO, André, «El futurismo. Una nueva escuela literaria», in *Nuestro tiempo*, mars 1910, p. 335-349).
- HUIDOBRO, Vicente, *Obras Completas*. Tomo I. Prólogo de Braulio Arenas, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1963.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Henri Bergson*, [1930], [1959], Paris, PUF, Quadrige, 2008.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *El modernismo : notas de un curso (1953)*; edición, prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, Madrid, México, Buenos Aires, Aguilar, 1962.
- LACAU ST GUILY, Camille, « Une histoire contrariée du bergsonisme en Espagne (1889-années 1920) », Paris III, sous la direction du Pr. Serge Salaün.
- LISTA, Giovanni, *Futurisme. Manifestes, proclamation, documents*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.
- MACHADO, Antonio, *Los Complementarios*, Madrid, Ed. de Manuel Alvar, Cátedra, 1987.
- ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte*, in *Obras Completas*, tome III, 1917-1925, Madrid, Taurus, [1925], 2005.
- Prometeo*, Madrid, 1908-1912.
- SALAÜN, Serge, « Les Avant-gardes poétiques espagnoles (années 20 et 30) : Mimétisme et originalité », *Semiotische Weltmodelle*, Hartmut Schröder, Ursula Bock (Hg.), Berlin, Lit Verlag, 2010, p. 481-495.
- SOULEZ, Pierre, *Bergson*. Biographie, complétée par Frédéric Worms, Paris, Flammarion, 1997.
- TORRE, Guillermo (de), *Literaturas europeas de vanguardia*, Ed. de José Luis Calvo Carilla, Pamplona, Urgoiti editores, [1925], 2002.
- TORRE, Guillermo (de), *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925.
- VIDELA, Gloria, *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Madrid, Editorial Gredos, 1971.
- WORMS, Frédéric, *Le Vocabulaire de Bergson*, Paris, Ellipses, 2000.