



HAL
open science

Des lézardes bergsoniennes dans la première phase romanesque de Martínez Ruiz Azorín (1901-1904) ?

Camille Lacau St Guily

► To cite this version:

Camille Lacau St Guily. Des lézardes bergsoniennes dans la première phase romanesque de Martínez Ruiz Azorín (1901-1904) ?. Serge Salaün. Entre l'Ancien et le Nouveau : Le socle et la lézarde (Espagne XVIIIe-XXe), 8, Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), pp.287-338, 2010, LES TRAVAUX DU CREC EN LIGNE. hal-03537638

HAL Id: hal-03537638

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03537638v1>

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.

Des lézardes bergsoniennes dans la première phase romanesque de Martínez Ruiz Azorín (1901-1904) ?

Camille Lacau St Guilly

La première phase romanesque d'Azorín (1901-1904), un « désir de rupture » ?

Dans sa thèse de doctorat, intitulée *Azorín (José Martínez Ruiz dit) : Structure et signification de son oeuvre romanesque*¹, au sous-chapitre premier « L'itinéraire d'Azorín. Essai de synthèse », au chapitre « Réflexions de méthodologie », Marie-Andrée Ricau délimite chronologiquement et par une commune problématique, les quatre premiers romans d'Azorín, à travers lesquels elle entrevoit un « désir de rupture » : « Nous nommerons le premier de ces ensembles *Le désir de rupture*. Il correspond exactement, quant à son insertion dans le temps, aux quatre premières années du siècle et comprend les quatre premiers romans d'Azorín : *Diario de un enfermo* (1901), *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) et *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) » (p. 10). Et c'est précisément cette notion de « rupture » que nous allons interroger, à travers ces mêmes romans. La « rupture » signifie, selon le *Petit Robert*, que quelque chose se rompt ; c'est, dans sa première acception, l'idée d'une « division, d'une séparation brusque (d'une chose solide) en deux ou plusieurs parties », ou la « division d'un solide en deux parties après déformation, sous l'effet d'une force ». Dans sa troisième acception, elle marque une « interruption, la cessation brusque (de ce qui durait) ». Or, les quatre premiers romans d'Azorín sont-ils symptomatiques de la cessation d'un mouvement, liée à l'émergence d'une force ? Quel flux, « qui durait », ont-ils rompu ou interrompu ?

Le socle sur lequel se fondent *Diario de un enfermo*, *La voluntad*, *Antonio Azorín* et *Las confesiones de un pequeño filósofo*, se brise-t-il sous la poussée de courants modernistes nouveaux qui leur seraient inhérents ? Il ne semble pas que la pression ou charge moderniste soit violente au point de faire éclater les fondements sur lesquels ils reposent. Nous nous focaliserons tout particulièrement sur une présence qui n'est, à notre grand étonnement, jamais mise en valeur : le bergsonisme, qui constitue, d'une part, l'un des grands axes

¹ Extrait de la Thèse de Doctorat d'Etat ès Lettres soutenue devant l'Université de Nice, le 12 mars 1974.
Directeur de recherche : Monsieur le Professeur Ch.-V. Aubrun.

métaphysiques du courant de pensée moderniste de l'époque, d'autre part, l'une des forces sous l'effet de laquelle se fissure le socle romanesque de ces quatre livres, sans pour autant le détruire. L'intertextualité avec les œuvres de Bergson, dans ces romans d'*Azorín*, tisse un dialogue subtil entre flux bergsoniens et contre-courants, antithétiques au bergsonisme. Le socle de ces quatre romans nous paraît constitutivement atomiste et enraciné dans une philosophie tainienne, encore largement positiviste, bien que le dialogue ne cesse de se nouer avec Henri Bergson. Quarante ans après l'émergence du positivisme, Martínez Ruiz aime à revendiquer sa filiation avec ce mouvement un peu dépassé, de 1860, de Taine et de Renan. La « nature » de ces romans est, par conséquent, hybride, contradictoire, mixte, un entre-deux où s'entrelacent atomisme ou positivisme, notamment à travers leur structuration (une organisation formelle, fragmentée et morcelée, mimétique de sa conception atomiste du moi) et bergsonisme, à travers un art pictural impressionniste ; les philosophèmes de Bergson, développés dès sa thèse publiée en 1889, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, ou dans *Matière et Mémoire* de 1896, dans *Le Rire* de 1900, ou dans son essai magistral de 1903, *Introduction à la métaphysique*, y sont réinventés, sublimés à l'aide d'une palette romanesque où les flux de couleurs, à l'instar des états d'âme des *Données immédiates*, s'interpénètrent et s'entremêlent graduellement. Dans ces quatre romans tout particulièrement, nous retrouvons notamment la double temporalité bergsonienne (durée intérieure et temps extérieur, spatialisé des horloges), la théorie des deux moi (moi profond et moi superficiel) et la critique polymorphe des médiations, comme le langage.

Mais d'abord, comment Martínez Ruiz a-t-il pu lire Bergson et y avoir accès² ? Il y a quelque chose de particulièrement mystérieux dans la relation entre Henri Bergson et Martínez Ruiz : en effet, alors que la présence de celui-ci semble parfois indiscutable dans les romans d'*Azorín*, il n'est jamais cité. L'intertextualité est manifeste, jamais manifestée, d'où notre précaution à parler de l'« hypothèse bergsonienne » dans ces quatre premiers romans. Il n'aurait été cité par ce dernier que dans *Bandera con Francia*, en 1915, dans un article intitulé « Dice Bergson »³.

Hypothèse d'une transmission par *Clarín* d'un « modernisme philosophique » à *Azorín*

² Nous renvoyons le lecteur à notre article à paraître, intitulé « Bergson et le modernisme espagnol, 1889-1916 », sur l'importance des revues comme vecteurs de diffusion de l'impressionnisme bergsonien dans les milieux modernistes espagnols.

³ On peut retrouver ce texte, au tome IX des *Obras completas*. Introducción, notas preliminares, bibliografía y ordenación por Angel Cruz Rueda. Aguilar, S.A. de ediciones, Madrid, 1954, p. 529-532.

Ce serait Leopoldo Alas *Clarín*, qui est le premier à parler de Bergson en Espagne, qui aurait fait connaître ou qui aurait guidé son « protégé » vers le grand représentant en France de la « philosophie nouvelle », de la restauration spiritualiste et métaphysique, même si on ne peut nier que Martínez Ruiz avait déjà seul une grande appétence à la lecture des œuvres et revues françaises, comme on le voit à travers les nombreuses références qu’il y fait dans ses romans ou dans ses essais⁴. Indiscutablement, *Azorín* connaissait le nom d’Henri Bergson qui faisait l’objet d’insatiables polémiques, avant même « le moment 1900 », dans la *Revue des deux mondes* ou la *Revue de métaphysique et de morale*, comme le montre magistralement François Azouvi, dans son ouvrage *La gloire de Bergson. Essai sur le magistère philosophique*⁵.

D’autre part, comment *Clarín* a-t-il cheminé et lutté, dans une « solitude sonore », pour entailler et fluidifier, par l’apport d’une pensée nouvelle, parfois bergsonienne, les socles sclérosés sur lesquels reposait la « pensée » espagnole ? C’est lui qui a, sans doute, le plus œuvré pour que soit reçue la « philosophie nouvelle » en Espagne, à la fin du XIX^{ème} siècle. Et c’est en connaissant le lien très fort, l’« axe » qu’a pu constituer le couple *Clarín-Azorín*, que l’on peut faire l’hypothèse d’une transmission par *Clarín* d’une forme de « modernisme philosophique » européen à *Azorín*, le conduisant à fissurer par des entailles bergsoniennes, les bases naturalistes et atomistes de ses quatre premiers romans.

⁴ Dans *Azorín y Francia* (Prólogo de Julián Marías. Seminarios y Ediciones, S.A., Madrid, 1973), James H. Abbot écrit au chapitre VI intitulé “Azorín, amigo y defensor de Francia”, ce qui atteste sa très profonde connaissance des événements culturels français : “El interés de Martínez Ruiz por la prensa francesa debió de ser exhaustivo y absorbente, a juzgar por el conocimiento que tenía de nombres, editores y periodistas. En la *Sociología criminal* (1899) enumera los títulos y directores de los principales periódicos franceses y elogia después la diversidad de temas que tratan.” Il ajoute dans une note de la même page : “Escribiendo acerca de la actividad intelectual de Francia, Martínez Ruiz revela su familiaridad con publicaciones y escritores en ese país:

En los periódicos, de los que se publica una infinidad de todos los matices y contexturas: el *Journal de Paris*, con redactores como Roederer, Lalande, Garat, Volney, Condorcet ; *Le moniteur* , con destutt de Tracy ; el *Journal d’Instruction*, con Sièyes ; el *Journal des Savants*, con Dounou ; *Le conservateur*, con Talleyrand en noticias del extranjero, Garat en política exterior, Dounou en política general, Chénier en filosofía, Cabanis en literatura ; los *Annales Patriotiques*, con Mercier ; el *Journal de la langue française*, con Turot ; la *Décade philosophique*, con todo lo más florido de Europa (I, 485). Entre otras publicaciones francesas que el autor menciona en los folletos figuran : *Le figaro* (I, 196), *La Revue politique et littéraire* (I, 199), *Le Journal* (I, 260), y *La Revue des Deux Mondes* (I, 465). Es evidente que su interés por la Prensa francesa siguió siendo fuerte en años posteriores, pues siguió citando periódicos y revistas en sus obras. Por ejemplo: en *Lecturas españolas* (1912) cita *Le Journal des Débats* (II, 601); en *Valores literarios* (1913), la *Nouvelle Revue Française* (II, 962), la *Revue des Idées* (II, 954) y la *Revue Hispanique* (II, 965); en *Un discurso de la Cierva* (1914), *Le Temps présent* (II, 130); en los artículos escritos durante la primera guerra mundial menciona los siguientes: *l’Echo de Paris* (IX, 488), *Le Gaulois et le Temps* (IX, 492), *Le petit parisien* (IX, 494), *Le Matin* (IX, 515), *Mercur de France* (IX, 518), *L’Opinion* (IX, 602), *Le Rappel* (IX, 604), y *La Petite République* (IX, 615). (p. 178)

⁵ Nouvelle Revue Française, Essais, Gallimard, Paris, 2007.

Le modernisme philosophique de Leopoldo Alas *Clarín*

Clarín a mené un combat métaphysique contre le socle dominant sur lequel repose la « pensée » en Espagne, dans les vingt dernières années du XIX^{ème} siècle. Et son combat pour rompre le socle sur lequel s'appuie l'enseignement traditionnel/aliste de la métaphysique entre autre, est particulièrement intéressant dans le cadre d'une étude sur le socle et la lézarde ; ce n'est en effet que sous forme de « lézarde » que l'édifice de la pensée espagnole va très légèrement se fissurer, vers 1890, sous la pression moderniste enclenchée par *Clarín* et son attachement fort à la « philosophie nouvelle », dont Henri Bergson va très vite devenir l'un des plus charismatiques représentants en France et dans toute l'Europe. *Clarín* a beaucoup œuvré pour l'avancée et la pénétration d'une pensée nouvelle en Espagne, se heurtant toujours à la sclérose des institutions officielles, comme l'Eglise ou l'université, ankylosées dans la néoscolastique ou au mieux dans le positivisme. Ce sont dans des lieux alternatifs, officieux que *Clarín* a pu faire entendre ses intuitions « bergsoniennes », avant même que le philosophe français ne publie sa première œuvre, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, en 1889, puis y diffuser son attachement à cette pensée révélée, entrouvrant ainsi la voie au modernisme philosophique, pour le pays. La dynamique viendrait donc en partie d'une impulsion, l'intuitive et indépendante pensée de Leopoldo Alas, totalement isolé en Espagne à cette époque, et de son désir de « publier », au sens kantien, le modernisme philosophique.

Concernant le « modernisme », je reprends ici l'acception que lui confère Gilbert Azam dans *El modernismo desde dentro*⁶, au chapitre III « España e hispanidad », où il critique la réduction qu'en fait Ricardo Gullón, comme simple « esteticismo ». Il s'agit selon lui de dépasser l'opposition stérile, génération de 98 et modernisme, et de concevoir ce dernier mouvement comme une attitude métaphysique, qui constitue, selon G. Azam, « dialécticamente frente al mundo, un comportamiento individual ante una realidad en cambio permanente y, en consecuencia, el rechazo del dogmatismo como expresión de una realidad fijada » (p. 79). Le modernisme serait donc une attitude curieusement analogue au bergsonisme comme critique du « tout fait », de la réification du monde notamment par un langage sclérosé (du grec *sklêros* « dur ») et un moi endurci, visant à réinsuffler de la fluidité au réel, à le vitaliser. Il ajoute, quelques pages plus loin, que le rejet des systèmes positivistes

⁶ Anthropos-Editorial del Hombre, Barcelona, enero 1989.

par le modernisme, pourrait-on dire idéologique ou philosophique, est aussi une caractéristique de ce positionnement critique, qu'elle est « un despertar de los valores existenciales más integrales y una superación de todos dogmatismos tradicionales o recientes » (p. 83). Or cette définition d'un modernisme de la Pensée ne correspond-t-elle pas à l'attitude manifestée par *Clarín* dans son œuvre ?

***Clarín*, sur la tour d'ivoire du modernisme philosophique, dans l'Espagne ankylosée⁷ de la Restauration**

Comment *Clarín* a-t-il pensé, dans son intuition géniale du modernisme philosophique, une forme de bergsonisme avant l'heure, dans un très grand isolement spirituel ? Pourquoi insister sur la forte solitude dans laquelle l'enferment ses intuitions métaphysiques ? Le socle sur lequel repose la « pensée » espagnole, au sens très large, est constitué d'éléments totalement hermétiques à l'« esprit nouveau », intuitionné par *Clarín*. Celui-ci va mener deux grands combats métaphysiques, contre deux camps stériles aux idées « modernistes » : le dogmatisme néoscolastique (courant officiel) ressassé autoritairement par les Institutions, comme l'université par exemple, et d'autre part, le positivisme, courant plus officieux, plus fragile, mais tout aussi manichéen dans son refus de conférer à l'art ou à toute recherche métaphysique une quelconque légitimité en soi, fondamentalement agnostique de surcroît, ce qui limite, selon *Clarín*, sa portée philosophique. Je me suis inspirée, dans toute cette partie sur *Clarín*, de deux importants travaux menés par Yvan Lissorgues, *La pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas (Clarín), 1875-1901*⁸, ainsi que le tome II de *Clarín político, Leopoldo Alas (Clarín), periodista, frente a la problemática literaria y cultural de la España de su tiempo (1875-1901). Estudios y artículo*⁹, qui y montre admirablement le combat donquichottesque mené par *Clarín* contre le traditionalisme et le positivisme, notamment. *Clarín* porte seul la lourde tâche de devoir diffuser la « véritable philosophie », non dogmatique et hétérodoxe. Il publie très tôt des critiques, similaires à Bergson, contre les lieux d'ankylose, souvent institutionnels, où la pensée croupit et s'annihile comme telle. Il ne cesse de critiquer le socle infernalement incassable, dogmatique et systématique sur lequel reposent les fondements, par exemple, de l'université, comme en témoigne un article paru le 24 janvier

⁷ L'« ankylose » est définie, dans le Petit Robert 2007, comme la « diminution ou (l')impossibilité absolue des mouvements d'une articulation naturellement mobile ». Son antonyme est la souplesse.

⁸ Centre national de la recherche scientifique. Centre régional de publications de Toulouse. Editions du CNRS, Toulouse, 1983.

⁹ France-Ibérie, Recherche université de Toulouse-Le Mirail, Collection thèses, 1981.

1896, dans le journal *Heraldo* : « Las cátedras de Filosofía, de Derecho, de Metafísica, etc., (están) llenas de pidalinos, tomistas de tomo y lomo, que además, son Juan Palomo, pues ellos se guisan y ellos se comen los tribunales de oposiciones, las cátedras, las plazas de consejeros, etc. » Deux ans plus tard, il dénonce l'impossibilité pour des professeurs d'université, douteusement proches pour certains, des courants de pensée dissidents, modernes voire modernistes, d'avoir la moindre prétention d'y être nommés : « porque también hay la raza para muchos maldita de los católicos liberales, y no es suficiente declararse católico ; hay que decirse neo escolástico, enemigo de toda filosofía moderna, por espiritualista que sea. »¹⁰ La peinture que *Clarín* fait de la « commission scientifique » universitaire est acide :

Son los que más bullen, los que más trabajan para que las oposiciones puedan presentar tal aspecto, esta victoria *previa* del servilismo, de la rutina miserable, de la abdicación intelectual, ciertos hombrecillos suaves, alma de Dios, *untuosos*, activos, que buzan en la intriga como titanes. (...) Ellos no son curas (algunos hay), ni timoratos, ni *practican* más de lo preciso ; no tienen afición a eso, pero viven consagrados a mortificar a los que piensan por sí, a perseguir a los que no practican ; son, en fin, los sacerdotes de todas las menudencias accidentales de que la religión histórica usa y de lo que podría prescindir. (..) No hay animal menos religioso en el fondo que el catedrático, el consejero de esta especie.

Clarín dénonce ici le processus de « mortification » des hétérodoxes mis en place par l'institution, universitaire notamment, dans une démarche très analogue à celle de Bergson. Certaines remarques de *Clarín* semblent parfois en correspondance étroite avec la pensée profonde du philosophe français, qui présente toutefois cette différence structurelle, à l'époque, de n'avoir aucune visée politique¹¹. *L'Essai sur les données immédiates de la conscience*¹² a un but similaire à celui de *Clarín* : critiquer les médiations, le réflexe et l'automatisme du moi superficiel à la « solidification » polymorphe¹³. Bergson livre son grand

¹⁰ In *La publicidad*, 6909, 4-I-1898 ; *El progreso*, 91, 30-I-1898.

¹¹ Il faut attendre 1932 pour que Bergson publie *Les deux sources de la morale et de la religion*, qui touche à la politique, notamment.

¹² Concernant les références à l'œuvre d'Henri Bergson, nous nous basons sur les *Œuvres*, Edition du centenaire, Puf, Paris, (première édition 1959), sixième édition, 2001, ainsi que sur les notes de la nouvelle édition critique, parue en 2007.

¹³ Bergson, dans la conclusion des *Données immédiates* (*Œuvres*, p. 151), condamne, en effet, la facilité qu'ont les hommes à gésir dans leur moi extérieur :

Mais les moments où nous ressaisissons ainsi nous-mêmes sont rares, et c'est pourquoi nous sommes rarement libres. La plupart du temps, nous vivons extérieurement à nous-mêmes, nous

combat métaphysique contre les dogmatismes en tout genre, ceux qui découpent malhonnêtement le réel, le fausse, le tronçonne sans épouser ses ondulations et tout son serpentement. Or, *Clarín* rejette, par analogie, la même rigidité, l'édification systématique de barrages opérée par les institutions de la Restauration contre, notamment, les universitaires les plus légitimement compétents et contre la pensée libre, nuancée et dangereusement hétérodoxe, qui ose s'affranchir du dogme comme seul idéal métaphysique.

Enfin, dans le cadre de cette critique de la défense espagnole devant l'esprit nouveau, *Clarín* déplore, dans un cadre tout aussi institutionnalisé, que les espaces de médiation de la pensée soient si orthodoxes, si respectueux de la pensée officielle. Les maisons d'édition sont en effet, selon lui, trop prudentes ; et il regrette que les éditeurs de l'époque restent enracinés dans un socle trop traditionnel. Ceux-ci ne cherchent pas à servir le modernisme philosophique ; ils ne voient aucun intérêt à publier cette pensée nouvelle, ce qu'Yvan Lissorgues souligne dans ces lignes extraites de *La pensée philosophique et religieuse de Clarín* (*Ibid.*, p. 196) :

(...) (autour de 1896), *Clarín* se propose, pour essayer de faire changer les choses, de rendre compte de temps à autre des grandes idées du mouvement philosophique contemporain. Mais il se rend compte que les directeurs des grands périodiques ne sont guère empressés pour publier ce genre de travaux car ils n'intéressent pas le public. Mais ceux qui s'intéressent à autre chose qu'aux crimes célèbres ou aux courses de taureaux « ne veulent rien savoir des progrès de la pensée réfléchie sur les choses les plus importantes ».

Autrement dit, *Clarín* se donne pour tâche de fluidifier ce socle sur lequel repose la pensée espagnole, « dogmatique », « ankylosé », « systématique », isotopies typiquement bergsoniennes qui s'opposent à l'imagerie du flux, du mouvant, de l'ondulant, en bref, de la durée. On peut dire que Bergson déploie sur un plan conceptuel, sémantique et philosophique la bataille que livre *Clarín* dans ses actes, par une véritable « attitude »¹⁴ moderniste. Les

n'apercevons de notre moi que son fantôme décoloré, ombre que la pure durée projette dans l'espace homogène. Notre existence se déroule donc dans l'espace plutôt que dans le temps : nous vivons pour le monde extérieur plutôt que pour nous ; nous parlons plutôt que nous pensons ; nous « sommes agis » plutôt que nous n'agissons nous-mêmes. Agir librement, c'est prendre possession de soi, c'est se replacer dans la pure durée.

¹⁴ Ce terme d'« attitude » est important ; il sera beaucoup repris dans la réflexion conceptuelle sur le « modernisme », notamment par Juan Ramón Jiménez, dans *El modernismo. Notas de un curso* (1953). Edición,

éditeurs doivent, selon lui, participer à la circulation, à la diffusion de ces « courants » nouveaux et *Clarín* veut impulser ce nouvel « élan vital ». Y. Lissorgues souligne, quelques pages plus loin, l'audace, l'hétérodoxie clarinienne :

En 1900, l'éditeur Bernardo Rodríguez Serra prend l'initiative de publier un certain nombre d'ouvrages de philosophie encore inconnus en Espagne. La collection s'intitule *Philosophie et sociologie*, et le premier tome de la série vient de paraître, il s'agit de *Le monde comme volonté et comme représentation* (...).

Une *Bibliothèque de philosophie* en Espagne est un progrès, et *Clarín* applaudit, mais il déplore que l'éditeur n'annonce pas la publication des vrais et nouveaux philosophes qui, en Europe, représentent le renouveau métaphysique et font une critique profonde et vigoureuse du positivisme superficiel. Plutôt que des ouvrages de « philosophie... récréative », dit *Clarín*, il convient de publier des livres de Spir, Avenarius, Remke, Green (...) Bergson... Ils sont légion ces auteurs qui, en France, en Angleterre, en Allemagne, en Russie « représentent la renaissance évidente de la philosophie véritable, dégagée des pauvres postulats d'un sensualisme superficiel qui cause encore de si grands ravages dans les études qui en dérivent, comme les études juridiques, sociologiques, économiques » (*El Español*, 457, 30-III-1900)¹⁵.

Les socles sur lesquels repose la « pensée » en Espagne, sous la Restauration, les institutions qui la « conservent » froidement, semblent donc faire barrage à la pénétration du modernisme philosophique dont Bergson est un des grands paradigmes, et *Clarín* un promoteur engagé.

Entailler le positivisme

Un autre grand socle, hormis le socle institutionnel dogmatique et homogène, que tente de fissurer *Clarín*, est le positivisme, non pas dans son acception naturaliste de méthode littéraire (qu'il ne cessera jamais de défendre, en livrant notamment un combat impitoyable à Ferdinand Brunetière qui décréta arbitrairement la « banqueroute de la science »), mais comme fin philosophique. Le positivisme est un socle que *Clarín* souhaite entailler

prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eurgenio Fernández Méndez, *Ensayistas hispánicos-Aguilar*. Madrid, México, Buenos Aires, 1962.

¹⁵ P. 332.

d'interrogations fissurantes, pour lesquelles il faut se demander si elles sont légitimement qualifiables de « bergsoniennes » ou non. *Clarín* a toujours souligné les limites du positivisme, non pas pour son attention aux données de l'expérience, mais comme méthode problématique dès qu'il se donne pour fin d'analyser scientifiquement et positivement les « données » métaphysiques. En quoi *Clarín* intuitionne-t-il l'un des aspects du « modernisme philosophique » ? En quoi préfigure-t-il certaines intuitions majeures du bergsonisme, spiritualistes et vitalistes, et ainsi comment fêlé-t-il un courant de pensée admis en Espagne, le positivisme ? Lorsqu'il dénonce, par exemple, la connaissance positive qui géométrise et dévide le monde de son souffle de vie, dans *El Gallo de Sócrates*, il semble véritablement s'affilier au bergsonisme : « Celui qui démontre toute la vie la laisse vide. Savoir le pourquoi des choses est en rester à la géométrie des choses et sans aucune substance. Réduire le monde à une équation c'est le laisser sans queue ni tête » (*El Gallo de Sócrates, Los Lunes*, 21-8-1896)¹⁶. Près de dix ans avant la publication par Henri Bergson de sa thèse en 1889, dénonciatrice de la méthode scientifique qui homogénéise et analyse interchangeablement tout objet, même métaphysique, en le pensant spatialement et non en durée¹⁷, *Clarín* critique les limites de la science, incapable d'expérimenter physiquement le monde, de le vivre, de le *sentir*. La science, dit-il, « avec ses dogmatismes, ses formulaires de pierre ou son criticisme paresseux », ne permet pas de *sentir* les profondeurs métaphysiques¹⁸. Il préfigure réellement les intuitions de Bergson, pour qui la science procède par analyse, découpe le monde et l'interprète par distanciation et médiation discursive. Au contraire, la métaphysique se doit, pour pénétrer le monde, d'adopter une méthode antithétique à l'analyse. Dans son « Introduction à la métaphysique », publiée en 1903 dans la *Revue de métaphysique et de morale*, puis dans *La Pensée et le mouvant*, publiée en 1938¹⁹, Bergson distingue « deux manières profondément différentes de connaître une chose » :

¹⁶ Publié dans un recueil de contes du même nom, en 1901, peu après sa mort.

¹⁷ Au chapitre II de *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*, « De la multiplicité des états de conscience. L'idée de durée », Bergson souligne cette incapacité de la science à penser en durée : « (...) la science n'opère sur le temps et le mouvement qu'à la condition d'en éliminer d'abord l'élément essentiel et qualitatif— du temps la durée, et du mouvement la mobilité. » (p. 77). Dans la conclusion de sa thèse, il écrit :

Recherchant alors pourquoi cette dissociation de la durée et de l'étendue, que la science opère si naturellement dans le monde extérieur, demande un tel effort et excite une telle répugnance quand il s'agit des états internes, nous n'avons pas tardé à en apercevoir la raison. La science a pour objet principal de prévoir et de mesurer : or on ne prévoit les phénomènes physiques qu'à la condition de supposer qu'ils ne durent pas comme nous, et on ne mesure que de l'espace. La rupture s'est donc effectuée ici d'elle-même entre la qualité et la quantité, entre la vraie durée et la pure étendue.

¹⁸ In *El Solfeo*, 808, 14-IV-1878 ; *Solos*, p. 269.

¹⁹ *Œuvres*, p. 1392.

La première implique qu'on tourne autour de cette chose ; la seconde, qu'on entre en elle. La première dépend du point de vue où l'on se place et des symboles par lesquels on s'exprime. La seconde ne se prend d'aucun point de vue et ne s'appuie sur aucun symbole. De la première connaissance on dira qu'elle s'arrête au *relatif* ; de la seconde, là où elle est possible, qu'elle atteint l'*absolu*. (1393)²⁰

Clarín semble pressentir une intuition, que l'on pourrait qualifier abusivement, de « bergsonienne »²¹ ; ses articles sur *Marianela* de Pérez Galdós, par exemple, ou plusieurs numéros de *La Diana* l'attestent : la perception esthétique du monde comme condition d'une coïncidence, d'une sympathie, d'une pénétration cosmique, antithétique au positionnement de la science par rapport à son objet, qui l'approche analytiquement, symboliquement, comme nous l'avons vu chez Bergson. La métaphore érotique de la « pénétration » du réel, du « entrar en la realidad »²² par l'art notamment, deviendra un élément sémantique et isotopique essentiel dans l'œuvre de Bergson et fut donc pensé, avant lui, par *Clarín* : « l'art est irremplaçable comme communication de cette conscience totale », « la représentation esthétique apporte à l'esprit le reflet de la réalité, exprimant ce que l'entendement seul ne peut communiquer, car non seulement il la fait connaître, mais il la fait aussi sentir, aimer et il permet presque de la pénétrer » (*Ibid.*)²³. L'art privilégie « le sentiment et d'autres modes de connaissance (sur) la simple pensée rationnelle » (*Ibid.*). Il pense, dans un autre article de *La Diana*, la méthode propre à l'art de pénétrer le réel : « La vérité philosophique de chaque objet se voit en lui-même, en plongeant, en pénétrant dans ce qu'il a de plus essentiel ». Or,

²⁰ Quelques pages plus loin, Bergson approfondit ces deux méthodes distinctes pour connaître un objet : analyse et intuition, méthode respective de la science et de la métaphysique.

Il suit de là qu'un absolu ne saurait être donné que dans une *intuition*, tandis que tout le reste relève de l'*analyse*. Nous appelons ici intuition la sympathie par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable. Au contraire, l'analyse est l'opération qui ramène l'objet à des éléments déjà connus (...). S'il existe un moyen de posséder une réalité absolument au lieu de la connaître relativement, de se placer en elle au lieu d'adopter des points de vue sur elle, d'en avoir l'intuition au lieu d'en faire l'analyse, enfin de la saisir en dehors de toute expression, traduction ou représentation symbolique, la métaphysique est cela même. *La métaphysique est donc la science qui prétend se passer de symboles*. (p. 1395-1396)

²¹ Bergson n'a en effet encore rien publié en 1882, mais cet adjectif qualifie, pourtant, à merveille, *a posteriori*, cette intuition clarinienne.

²² Selon l'expression employée par *Clarín*, dans un article de *La Diana*, 16-VI-1882.

²³ La traduction de cet article est de Yvan Lissorgues dans *La pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas Clarín*, au chapitre sur « Le positivisme », p. 271. Yvan Lissorgues ouvre une piste de réflexion sur la relation encore inexplicée de Bergson et de *Clarín*. C'est lui qui le premier va parler d'un bergsonisme de *Clarín*, avant 1889.

cela fait réellement écho à ce que Bergson développera, dans les *Données immédiates* en 1889, dans le sous-chapitre « Le sentiment esthétique » du chapitre premier, « De l'intensité des états psychologiques »²⁴ :

La plupart des émotions sont grosses de mille sensations, sentiments ou idées qui les pénètrent : chacune d'elles est donc un état unique en son genre, indéfinissable, et il semble qu'il faudrait revivre la vie de celui qui l'éprouve pour l'embrasser dans sa complexe originalité. Pourtant l'artiste vise à nous introduire dans cette émotion si riche, si personnelle, si nouvelle, et à nous faire éprouver ce qu'il ne saurait nous faire comprendre.

Par conséquent, on peut dire, pour reprendre la très belle langue de François Meyer dans son livre *Pour connaître la pensée de Bergson*²⁵, qui oppose les deux modes de connaissance phénoménologique et bergsonien, que *Clarín* intuitionne la méthode de coïncidence bergsonienne, en situant l'art comme outil et véhicule pour se fondre érotiquement dans l'objet, aux antipodes de la méthode positiviste et de la vision hégélienne de la science. Nous ne sommes pas avec lui dans une préfiguration de ce que sera la « forme achevée du connaître pour Husserl », « la bipolarité sujet-objet ».

La fusion du sujet et de l'objet signifierait la mort réciproque du sujet et de l'objet. C'est au contraire par une sorte d'anti-présence mutuelle que l'objet acquiert son objectivité radicale et que le sujet, affranchi de toute adhérence objective, se pose comme ego pur, transcendantal. L'intuition bergsonienne est nostalgie profonde d'une connaissance qui serait aussi jouissance de l'être, un peu à la façon spinoziste, réconciliation de la dualité sujet-objet, tandis que la phénoménologie accuse une distance constitutive entre le connaissant et le connu.

L'intuition clarinienne semble rejeter toute forme de positivisme, d'intellectualisme, de vis-à-vis pensant-pensé, sujet-objet. L'artiste doit se fondre, à l'instar de la méthode de la coïncidence bergsonienne, par un sentiment pénétrant et une expérience esthétique des sens, dans l'absolu. L'art est le vecteur qui transporte le spectateur immédiatement *dans* l'absolu. Il gomme la médiation intellectualiste. A ce propos, la très forte admiration que *Clarín* a

²⁴ in *Œuvres*, p. 15.

²⁵ Bordas, Paris, 1964.

témoigné à Baudelaire est sans doute liée, en partie, à son intuition que l'absolu s'atteint, en annihilant les médiations, dans un univers esthétique de correspondances où « les parfums, les couleurs et les sons se répondent », par décroisement et par interpénétration du même et de l'autre, dans une connivence poétique, que Bergson pensera aussi dans la « pénétration » des états de conscience les uns dans les autres²⁶. Les articles de *Clarín* sur Baudelaire, qui datent de 1887²⁷, révèlent un désir latent d'élever la pensée par pénétration, par saisie communicante, par sympathie au rang de paradigme méthodologique. Josette Blanquat écrit, dans un article intitulé « *Clarín* et Baudelaire »²⁸, que « *Clarín* veut que l'émotion atteigne, chez le lecteur, libéré de toutes contraintes, ces régions mystérieuses de la sensibilité où l'objet et le sujet se confondent dans la contemplation, où l'intuition est un acte de sympathie ». Elle ajoute :

Il s'agit, en effet, pour *Clarín*, de pénétrer au plus profond de l'âme poétique et cette communication des âmes est possible à condition, dit notre auteur, d'être capable de « cet acte d'abnégation qui consiste à faire abstraction de soi-même, à essayer, autant qu'il est possible, de *s'infiltrer* dans l'âme du poète, de *se mettre à sa place* ». Malgré certaines répugnances instinctives, certaines allusions crues qui blessent sa foi, *Clarín* comprend que son devoir est « de chercher en lui-même les idées et les sentiments qui puissent sympathiser avec les idées et les sentiments du poète » afin, dit-il, de « se mettre à la place de celui qui ne pense pas comme nous ». (*La Ilustración ibérica*, 246, 17-IX-1887 ; *Mezclilla*, o. cit., pp. 67-68) (*Ibid.*, p. 247).

Selon *Clarín*, la grâce de la poésie ne consiste pas à souligner la dualité sujet-objet, mais au contraire, de porter de façon non intellectualiste le sujet à l'objet, pour reprendre la distinction faite par F. Meyer entre bipolarité phénoménologique husserlienne et fusion bergsonienne, et devons-nous ajouter, clarinienne :

Comprender la poesía es claro que no consiste sólo en descifrar sus elementos intelectuales sino que hay que penetrar más adentro, en la flor del alma poética ; por

²⁶ Cf édition critique de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, de Bergson, neuvième édition « Quadrige », 2007. Présentation par Frédéric Worms et dossier critique par Arnaud Bouaniche. Note p. 205, n°20 : « Le terme de « pénétration » est important. Il désigne, selon Bergson, le mode d'être propre aux états de conscience, et s'oppose à la thèse de l'impénétrabilité de la matière, exposée plus loin, p.65. »

²⁷ *La ilustración ibérica*, n°238, 23 juillet 1887, p. 474, n°241, 13 août 1887, p. 518, n°246, 17 septembre 1887, p. 599, n°247, 24 sept 1887, p. 622, n°251, 22 oct 1887, p. 679, n°253, 5 nov 1887, p. 710, n°256, 26 nov 1887, p. 762

²⁸ *Revue de littérature comparée*, n°401, janvier-mars 1959, p. 10-11.

esso ha habido y seguirá habiendo tantos críticos muy sesudos, muy instruidos, muy perspicaces, que, al hablar de los poetas, desbarran lastimosamente.

Il développe quelques années plus tard, en 1895, cette fois sans doute aidé par la lecture de *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*, soit par fragments dans des revues, soit en ayant accès à la thèse de Bergson dans son entièreté, ses intuitions toutes bergsoniennes d'une pénétration esthétique de l'intériorité mélodieuse et harmonieuse de l'homme :

También debe de haber *neuronas* del corazón, cabelleras sentimentales, por hacerse cargo de esas vibraciones más íntimas de los seres, que son como música recóndita, a la que sólo se llega por la estética, y el hombre que no comunica por hilos infinitos, con ambos aspectos de la realidad, no la penetra (*Los Lunes*, 11-III-1895).

On sait, en effet, que Bergson considère le véritable moi comme une mélodie continue²⁹, à laquelle seul l'homme à l'écoute de la poésie du monde peut avoir accès, en se soustrayant à l'action ; il entend ainsi l'interpénétration des phrases de sa vie qui coulent les unes dans les autres, des virgules scandant les durées hétérogènes de sa vie, mais dont l'harmonie n'est jamais rompue par un point. Et on accède à cette harmonie musicale de la durée, qu'est le moi profond, par pénétration, ce qui fait étonnement écho à *Clarín*.

C'est donc par cet attachement à l'absolu, par une prose érotique et pénétrante, que *Clarín* rejette le manichéisme et la rigidité du positivisme, entendu comme philosophie, et non comme méthode littéraire. En effet, l'attention aux données positives du monde est fondamentale non seulement pour *Clarín* mais aussi pour Bergson, à la rigueur toute scientifique. Tous deux délimitent les objets différents d'analyse et d'intuition ; or le positivisme applique interchangeablement à tout champ d'analyse la même méthode

²⁹ Au chapitre II « Multiplicité des états de conscience », au sous-chapitre « Temps homogène et durée concrète » des *Données immédiates*, Bergson écrit :

(Notre moi) n'a pas besoin non plus d'oublier les états antérieurs : il suffit qu'en se rappelant ces états il ne les juxtapose pas à l'état actuel comme un point à un autre point, mais les organise avec lui, comme il arrive quand nous nous rappelons, fondues pour ainsi dire ensemble, les notes d'une mélodie. Ne pourrait-on pas dire que, si ces notes se succèdent, nous les apercevons néanmoins les unes dans les autres, et que leur ensemble est comparable à un être vivant, dont les parties, quoique distinctes, se pénètrent par l'effet même de leur solidarité ? La preuve en est que si nous rompons la mesure en insistant plus que de raison sur une note de la mélodie, ce n'est pas sa longueur exagérée, en tant que longueur, qui nous avertira de notre faute, mais le changement qualitatif apporté par là à l'ensemble de la phrase musicale. On peut donc concevoir la succession sans la distinction, et comme une pénétration mutuelle, une solidarité, une organisation intime d'éléments, dont chacun, représentatif du tout, ne s'en distingue et ne s'en isole que pour une pensée capable d'abstraire. (p68)

scientifique. Et c'est cet abus de pouvoir qu'ils critiquent tous deux. En cela, *Clarín* est un des penseurs modernistes de l'Espagne du XIX^{ème} siècle. Et en aucun cas, il ne s'agit de voir en lui un mystique, illuminé par les vérités métaphysiques, qui ne voit dans la science qu'étroitesse et raideur géométriques. Il considère que la méthode naturaliste, qui consiste à vouloir représenter mimétiquement le réel, en s'approchant au plus près des données du monde, est une méthode très honorable ; le positivisme ne doit, en revanche, pas tomber dans un travers excessif de géométriser et rigidifier les contours du réel. Son concept de « novela novelesca » met d'ailleurs en lumière l'importance d'entrelacer harmonieusement le positivisme comme méthode d'attention aux données du monde et la poésie de l'absolu.

Finalement, *Clarín* entaille brillamment les deux grands socles sur lesquels repose notamment la « pensée » en Espagne, le traditionalisme dogmatique et rigide, et le positivisme, qui constituent l'un des flux dominants que remonte, à contre-courant, le radeau spiritualiste clarinien.

***Clarín* ou les vecteurs officieux de l' « esprit nouveau »**

Comment *Clarín* s'est-il fait le promoteur de l'esprit nouveau ? Comment a-t-il publié cette « philosophie nouvelle » dans des lieux alternatifs et officieux ? Ceux-ci introduisent du jeu dans les fondements autorisés sur lesquels se base alors l'enseignement officiel en Espagne. Francisco Villacorta Baños, dans son livre *Burguesía y cultura. Los intelectuales en la sociedad liberal (1808-1931)*³⁰, explique la marge de liberté qu'offre le lieu alternatif au monde officiel, dogmatique et asphyxiant, que représente la *Escuela de Estudios Superiores* :

Difundir al nivel doctrinal de los estudios universitarios y posuniversitarios lo que tales hombres lograban en sus respectivos campos, propagar los adelantos y progresos del mundo intelectual extranjero, componiendo con todo ello una panorámica sintética e integrada de la cultura nacional e internacional que supliere el aislamiento y deficiencias de la enseñanza oficial (...). (p. 77).

Une lettre datant du 22 octobre 1896 du président de l'Athénée révèle les motifs qui ont poussé ce dernier à créer un nouveau cadre pour la pensée, non pas orthodoxe, au sens

³⁰ Madrid, Siglo XXI, 1980.

étymologique, qui suit la *doxa* commune, mais hétérodoxe, qui autorise à penser autrement. Et c'est à cette altérité métaphysique que donne accès cette Ecole autonome (qui se donne à elle-même sa propre loi et donc son propre chemin), à cette pensée fondamentalement autre. C'est donc par ce vecteur, cette discrète lézarde dans le socle académique et officiel que le modernisme métaphysique entre sur la pointe des pieds en Espagne, à la fin du XIX^{ème} siècle :

Esta (institución) obedece a una idea fundamental..., que definimos en los siguientes términos: crear un organismo científico de tal naturaleza que, ampliando y sistematizando cuanto se enseña en los centros docentes oficiales, sea el propio tiempo lugar especialísimo donde se cultive la ciencia por la ciencia; donde se expongan constantemente los adelantos y progresos que tanto en el terreno experimental como en el teórico, va logrando el progreso intelectual humano; donde exista cátedra significada y permanente, en la cual puedan los que al cultivo de la ciencia se dedican exponer los resultados de sus investigaciones y dar a conocer los productos de la cultura nacional, y desde la cual puedan suplirse las inevitables deficiencias de la enseñanza oficial.

Ainsi, dans la mesure où l'université espagnole ne permet pas de diffuser et publier la « philosophie nouvelle », *Clarín* choisit de faire entendre cette voix/e divergente, en biaisant et contournant le système dogmatique, en prononçant notamment quelques conférences dans ce temple de l'hétérodoxie que constitue la *Escuela de Estudios Superiores* de l'Athénée. Et cette insertion par *Clarín* d'une dialectique discordante au sein d'un monde dont les institutions mortifient la pensée vive, prend la forme d'une légère fêlure. *Clarín* ne révolutionne pas le monde de la pensée par un grand mouvement métaphysique critique, une sublime et chevaleresque restauration spiritualiste en Espagne. Il cherche à contourner l'univers officiel, autoritairement néothomiste/ néoscolastique comme l'institution universitaire. Ses modalités d'action sont souvent le contournement, l'esquive, l'évitement de la facilité, de la voie massivement empruntée, préférant finalement une pensée fissurante, marginalisée comme l'est le modernisme philosophique, à une pseudo-pensée, fondée sur un socle dogmatique, jamais réinterrogé. Au sein même de l'Athénée, il préfère détourner la proposition de son président, Segismundo Moret, qui demande à *Clarín* un cycle de conférences sur la « critique littéraire », en 1897, pour offrir une pensée véritablement vive, vitale, authentique. Yvan Lissorgues publie ces lettres, avec l'aide de Jean-François Botrel,

dans *La pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas Clarín*, et notamment l'une d'elles, datant du 22 juillet 1897 :

Sigo hace años con cariño, con seriedad de hombre que se hace viejo, el muy simpático movimiento de la filosofía modernísima en sus tendencias de renacimiento metafísico y de alto sentido religioso. Sabe Vd. mejor que yo cuanto trabaja en este sentido la brillante y poco popular juventud filosófica de Alemania, Francia y algún otro país ; pero si Vd y otros pocos saben en España de estas cosas, para los más, aun entre los aficionados a tales asuntos, ese gran movimiento es desconocido. A lo sumo, a lo que suele llegarse es a conocer, y no bien, la restauración idealista y religiosa de la literatura ; pero eso es otra cosa mucho menos importante, y no en todos seria y pura. En mi cátedra, en mis *soledades*, hablo y pienso mucho con motivo de este asunto, y desearía que mi curso pudiese referirse a él, viniendo a ser un resumen crítico de las teorías de Remke, Spir, Bergson, Renouvier, Dunan, Sabatier, Ruskin, Marillior (..) Como pondría en él toda el alma, acaso me saliera menos mal, y para mi género acostumbrado a hablar de esas cosas. La novedad del asunto es indudable. No habría miedo de que se ofendiesen los ortodoxos; pues, a tales alturas, la cuestión religiosa nada tiene que pueda ser piedra de escándalo, (...).

Si Vd acepta, hágame el favor de decirmelo pronto para (..) darle el título del curso que vendría a ser algo por el estilo: "La religión en la filosofía novísima". El número de 10 conferencias bastaría para mi asunto. (p. 382-383)

Clarín est donc le premier à parler d'un sujet, absolument nouveau en Espagne. Il n'existe pas, selon lui, à cette époque de philosophie en Espagne. Il est ainsi non pas le pionnier du modernisme comme courant littéraire, mais de ce qu'on pourrait appeler un modernisme philosophique, l'« esprit nouveau ». Il est d'ailleurs l'un des très fins « spécialistes » du mouvement de la pensée en France et plus largement en Europe. Il connaît très bien *La Revue des deux mondes*, *La Revue philosophique* de Ribot, *La revue de métaphysique et de morale* à travers lesquelles sont mis en confrontation notamment bergsonisme et positivisme. Et la jeune génération est présente à ce cycle de conférences, à l'instar des fidèles élèves de Bergson qui écoute passionnément leur maître parler au Collège de France. La réception est beaucoup moins enthousiaste. *Azorín* fut l'un de ceux qui y assista. Il était donc là lorsque *Clarín* parla, la toute première fois en Espagne, de Bergson. Il a même critiqué quelques unes de ses interventions dans la presse, pour son spiritualisme excessif. On peut imaginer que

c'est *Clarín* qu'il l'a mis en contact avec le bergsonisme. Toutefois, comment expliquer qu'avant 1915 Martínez Ruiz n'en dise pas un mot, alors que ses quatre premiers romans semblent incontestablement touchés par un flux d'intuitions bergsoniennes ? La transmission qu'aurait pu faire *Clarín*, dès 1898, des idées bergsoniennes à celui-ci, n'est donc qu'hypothétique, surtout qu'une *zeitgeist* ou atmosphère impressionniste et symboliste, plane sur l'Europe.

Les quatre premiers romans d'Azorín sont une actualisation romanesque de la portée fondamentalement esthétique et poétique de la philosophie de Bergson. On peut, à cette occasion, se demander si la modernité métaphysique espagnole ne passe pas par la littérature. Cette réflexion ne cherche aucunement à dévaloriser la pensée ou la faculté de philosopher en Espagne, mais tâche de montrer l'intuition qu'ont les Espagnols, à cette époque, de ce qu'est philosopher, et peut-être même pour Bergson lui-même. Ils actualisent poétiquement le message philosophique en puissance chez Bergson, selon nous, qui semblerait suggérer une approche poétique du monde par une vision intuitive et sympathique du cosmos. Ainsi, cette réforme de la spiritualité dont parle *Clarín*, visant à plus d'introspection et de réflexivité, ne va pas, *a priori*, être conduite philosophiquement par ses contemporains, mais sur le plan littéraire : c'est ce qu'il nous montre en analysant, par exemple, le livre de Galdós, *La Realidad*, qu'il considère, dans un article de *El Globo*, 19-I-1890, comme une "saludable reacción" (..) en faveur de la novela psicológica". Or les premiers romans azoriniens ne constituent-ils pas à la fois une actualisation de la « novela novelesca », tout en se faisant actualisation de la philosophie moderniste par transfiguration romanesque ?

Socle atomiste et lézardes bergsoniennes des quatre premiers romans d'Azorín

Azorín déploie un modernisme philosophique dans ses quatre premiers romans, et s'affilie au « symbolisme »³¹. Des philosophèmes bergsoniens ont été intégrés dans la pâte

³¹ Nous entendons le terme de symbolisme, à travers la lecture bergsonienne qu'en fait Tancrède de Visan, qui fut l'élève du philosophe, dans *L'attitude du lyrisme contemporain* (Deuxième édition, Mercure de France, 1911, p. 442-443), comme l'expression d'un monde senti et intériorisé :

Les symbolistes ont mis en pratique, sans le savoir, ces préceptes de haute psychologie. Au lieu de *décrire, d'analyser*, ils se sont placés au centre même de la vie, c'est-à-dire à l'intérieur de la conscience. La poésie symboliste, ainsi que la philosophie de Bergson et que la tendance, d'ailleurs générale des esthétiques contemporaines, est un acheminement à l'*intériorité*, un effort pour tout réduire aux états psychologiques et à la *qualité*, ne considérant pas les faits de conscience qui se succèdent, comme des *quantités* douées de mesure et de grandeur, mais comme des *progrès*.

romanesque, sans jamais être soulignés comme bergsoniens d'ailleurs— d'où l'influence « hypothétique » mais très probable de Bergson sur notre romancier³². Il faut rendre hommage à M. Tancredi de Visan, qui fut le premier, comme il le dit lui-même, « à signaler l'étroit rapport de la psychologie bergsonienne et de l'esthétique symboliste »³³, dans une prose « ruisselante de poésie », pour reprendre ses propres termes lorsqu'il définit la langue de Bergson.

Les romans azoriniens répondent bien à la problématique de socle et de lézarde : même si on les érige, en effet, en permanence comme paradigmes de rupture par rapport à l'édifice traditionnel romanesque, ils sont en réalité, d'un point de vue philosophique, à la charnière de deux grands flux, se débattant dans un entre-deux, nous faisant entrevoir en eux plus de lézardes modernistes, dans un socle encore « traditionnel », que d'éléments de rupture. Sur quel socle philosophique ces romans reposent-ils ? La présence du bergsonisme y est-elle immanente et structurelle ? Un lien est à faire entre l'art impressionniste déployé par *Azorín* et la philosophie bergsonienne³⁴. Et ces quatre premiers romans sont un mélange subtil

Lorsqu'on jette une pierre dans un lac, on n'aperçoit que des ondulations et des cercles ; la pierre a disparu ; il ne reste plus de perceptible que les frissons de la surface liquide. De même lorsqu'un objet, un paysage, une parcelle de la nature pénètre dans notre conscience, nous voyons moins cette portion du monde, de paysage, cet objet que les modulations de notre conscience et les vibrations de notre moi à l'occasion de ces spectacles. Ce sont ces vibrations et modulations internes qu'expriment les poètes symbolistes, à l'occasion des paysages contemplés, alors que les parnassiens ou naturalistes décrivent avant tout les spectacles extérieurs des formes, et non des états d'âme.

³² *Azorín* fait, en revanche, quelques allusions au philosophe français Guyau, dont la doctrine sur le temps a de très étonnants points communs avec Bergson et on peut s'étonner qu'il ne cite jamais Le philosophe de la durée. Nous reviendrons par la suite sur les possibles explications de ce silence ou omission de Bergson dans ses romans, alors qu'il cite volontiers les précurseurs de l'« attitude » existentialiste, comme Schopenhauer ou Nietzsche.

³³ Il le dit dans son ouvrage *L'attitude du lyrisme contemporain*, p. 430. Il renvoie dans ces pages à son « Essai sur le symbolisme » en tête de ses *Paysages introspectifs*, Jouve, 1904. Dans *L'attitude du lyrisme contemporain*, il met ainsi en parallèle symbolisme et bergsonisme (p. 432) :

Les gestes les plus essentiels de l'attitude lyrique nommée *Symbolisme* résument avec une telle insistance la physionomie de la pensée bergsonienne, que définir celle-ci c'est parler de ceux-là. Il sera assez intéressant de montrer, à ceux qui considèrent le symbolisme comme une mentalité anarchiste, sans cohésion et privée de racines, que la substance de cette doctrine lyrique est renfermée dans les *Données immédiates de la conscience*, et que, sur ces deux plans parallèles, plan esthétique et plan spéculatif, nous retrouvons la même orientation intellectuelle.

A dire le vrai, l'annonce d'un tel parallélisme n'a rien de surprenant. J'ai assez insisté dans mes précédentes études sur cette « température morale » dont parle Taine, qu'on constate à la même époque dans les différents ordres de l'activité mentale et qui est « l'état général de l'esprit et des mœurs environnantes », pour que cette loi de déterminisme psychologique ne soit pas, une fois encore, constatée ici. A une tendance poétique donnée correspond dans le même temps une tendance philosophique. Tantôt celle-ci précède, tantôt celle-là prend les devants, mais toujours la direction observée à une époque dans une branche de l'activité spirituelle se vérifie aussi dans toutes les autres.

³⁴ D. José Camón Aznar met très bien en lumière cette correspondance entre esthétique impressionniste et philosophie bergsonienne, dans *La idea del tiempo en Bergson y el impresionismo* (Real Academia de bellas artes de San Fernando, Madrid, 1956).

d'impressionnisme et de symbolisme, selon nous légitimement qualifiables de bergsoniens, ainsi que d'associationnisme tainien. La question est de savoir comment les forces, les flux en présence se répartissent.

Mais d'abord, *Azorín* démontre, à travers eux, un attachement filial au positivisme de Taine, entre autre, ce qui remet en cause l'idée d'un « désir de rupture », philosophiquement parlant ; ces romans reposeraient sur un socle philosophique plus positiviste que moderniste. Néanmoins, la faille bergsonienne est incontestablement présente. Ainsi, bien qu'*Azorín* semble totalement opposé au bergsonisme, dans son refus de peindre une existence continue avec ses hétérogénéités et ses phrases, et dans sa volonté de morceler la vie d'un homme, en ne montrant de lui que des fragments d'une temporalité désagrégée, qui se juxtaposent les uns aux autres, il semblerait instaurer un dialogue permanent avec Henri Bergson, et dans son « anti-bergsonisme » même. L'antithèse bergsonienne, que constitue le tainisme, semble une réponse détournée, adressée à la pensée de Bergson. Un lien se tisse, en effet, sans arrêt avec le bergsonisme, dans cette omniprésence chez *Azorín* des théories des deux moi et de la double temporalité. Il est aussi en correspondance, en sympathie avec lui, lorsqu'il « décrit » moins le paysage qu'il nous le peint comme un impressionniste. Et dans cette méthode d'approche du monde, il fait écho à Bergson, et à Clarín d'une certaine façon, qui ne décrit pas le monde en le mettant à distance, mais en « coïncidant » avec lui. La pensée bergsonienne, comme nous l'avons vu concernant *Clarín*, rejette la confrontation hermétique sujet/objet ; elle s'emploie à transcender la médiation de la conscience qui tournerait autour de l'objet pour le connaître et mieux l'analyser, par la recherche de l'interpénétration du pensant et du pensé, de leur fusion, de leur harmonisation par l'immédiation de l'intuition³⁵. Or, *Azorín* semble adopter cette démarche littéraire « moderniste » pour dépeindre ses paysages, aussi bien dans *Diario de un enfermo*, que dans *La Voluntad*, *Antonio Azorín* et enfin *Confesiones de un pequeño filósofo*.

L' « atomisme », grand combat métaphysique d'Henri Bergson, adopté par Azorín

L'attachement de Martínez Ruiz à un socle positiviste et atomiste, dans ces quatre premiers romans est incontestable. Tous les quatre sont construits sur un principe de rupture avec le roman traditionnel. La rupture littéraire qui consiste à déconstruire la linéarité de la vie pour la montrer morcelée, fragmentée, est précisément ce qui nous pousse, d'un point de

³⁵ « Introduction à la métaphysique », *Œuvres*, p. 1393.

vue philosophique, à voir dans l'écriture atomisée du moi, non pas une présence tainienne résiduelle mais un enracinement structurel dans un terreau philosophique traditionnel. En effet, alors que Bergson, dès 1889, cherche à repenser le moi comme une mélodie intérieure qui coule, comme une courbe et non comme une ligne brisée, *Azorín* opte pour la déconstruction et l'atomisation du moi. Cette opposition, établie chez Bergson, au premier chapitre de son *Essai sur les données immédiates de la conscience*, « De l'intensité des états psychologiques », dans « Le sentiment esthétique », de la saccade ou de la ligne brisée avec la courbe gracieuse³⁶ nous invite déjà à penser le non-ralliement d'*Azorín* au bergsonisme et son atomisme foncier, sublimé sur un plan littéraire. *Azorín* s'affilie, non pas seulement à Taine et à son approche associationniste, lorsqu'il rejette la description exhaustive et synoptique d'une vie, comme méthode pour faire connaître ses personnages ; il s'inscrit, selon lui, dans le courant impressionniste, des frères Goncourt. Ainsi, dans *La Voluntad*³⁷, le précepteur d'*Azorín*, Yuste, considère que le roman ne doit pas avoir d'histoire car la vie ne forme rien de géométrique, elle est insaisissable et discontinue. Seule une composition romanesque fragmentée peut rendre compte adéquatement de ce qu'elle est. C'est ce que Yuste affirme, dans la première partie de *La Voluntad*, au chapitre XIV, en critiquant *La Gitanilla* de Cervantés ainsi que Galdós, qui écrivent des romans en inadéquation avec les gens tels qu'ils sont dans la vie :

Ante todo, no debe haber fábula... ; la vida no tiene fábula ; es diversa, multiforme, ondulante, contradictoria..., todo menos simétrica, geométrica, rígida, como aparece en las novelas... Y por eso, los Goncourt, que son los que, a mi entender, se han acercado más al desiderátum, no dan *una vida*, sino fragmentos, sensaciones separadas... Y así el personaje, entre dos de esos fragmentos, hará su vida habitual, que no importa al artista, y éste no se verá forzado, como en la novela del antiguo régimen, a contarnos tilde por tilde, desde por la mañana hasta por la noche, las obras y milagros de su protagonista..., cosa absurda, puesto que toda la vida no se puede encajar en un volumen³⁸.

³⁶ « Considérons le plus simple d'entre (les sentiments esthétiques), le sentiment de la grâce. (...) Si les mouvements saccadés manquent de grâce, c'est parce que chacun d'eux se suffit à lui-même et n'annonce pas ceux qui vont le suivre. Si la grâce préfère les courbes aux lignes brisées, c'est que la ligne courbe change de direction à tout moment, mais que chaque direction nouvelle était indiquée dans celle qui la précédait » (p. 12).

³⁷ *Obras completas*, Introducción, notas preliminares, bibliografía y ordenación por Angel Cruz Rueda, tomo I, Aguilar, Madrid, 1959.

³⁸ *O.C.*, p. 864.

C'est, par conséquent, un moi atomisé, se présentant par tableaux juxtaposés, que Martínez Ruiz dépeint, creusant ainsi définitivement le fossé avec le « roman d'ancien régime ». En effet, ces quatre romans de rupture ont pour trait commun l'exposition d'un moi morcelé. Dans le dernier roman de la série, publié en 1904, *Confesiones de un pequeño filósofo*, Martínez Ruiz expose son procédé d'écriture, durant laquelle il expérimente la réminiscence du passé ; ce sont des bribes, des résidus du passé qui se réactualisent, et dont il veut rendre compte dans ce caractère fragmentaire, parcellaire : « Yo no quiero ser dogmático y hierático ; y para lograr que caiga sobre el papel, y el lector lo reciba, una sensación ondulante, flexible, ingenua de mi vida pasada, yo tomaré entre mis recuerdos algunas notas vivas é inconexas— como lo es en la realidad »³⁹. D'ailleurs, María Martínez de Portal, qui rédigea les notes introductives de *La Voluntad*, aux éditions *Cátedra Letras Hispánicas*, souligna cette volonté de rupture d'*Azorín* avec le roman du XIX^{ème} siècle, parfois ultraréaliste et soucieux du moindre détail, cette volonté aussi d'échapper au « descriptionnisme » du roman d'ancien régime, et ce recours à un procédé romanesque nouveau, une peinture par touches « impressionnistes »⁴⁰ : « De acuerdo con lo antes señalado, lo que nos llega del protagonista de *La Voluntad* se reduce a una serie de momentos discontinuos, que podríamos visualizar gráficamente sirviéndonos de una línea entrecortada capaz de abarcar un amplio segmento temporal. »⁴¹ Cette vision de la « ligne entrecoupée », que nous renvoie la construction de ces romans, nous rappelle l'image que critique Bergson dans sa thèse condamnant la psychologie associationniste.

Ainsi, dans *Diario de un enfermo*, un homme se présente à travers un journal. Des lettres juxtaposées les unes aux autres s'enchaînent, rendant compte de ses états de conscience différents, qui dégénèrent au fil des jours. Nous sommes exactement, à travers ces romans de Martínez Ruiz, dans une actualisation romanesque de l'associationnisme tainien et face à ce que Bergson critique, notamment au dernier chapitre des *Données immédiates*, « De l'organisation des états de conscience. La liberté » : la méthode du philosophe associationniste⁴².

³⁹ Chapitre II « Escribiré », in *Obras completas*, tomo II, Introducción, notas preliminares, bibliografía y ordenación por Angel Cruz Rueda, M. Aguilar, Editor, Madrid, 1947, p. 38.

⁴⁰ Mais non pas dans l'acception que nous lui conférerons plus loin, pouvant qualifier le bergsonisme.

⁴¹ Biblioteca de novelistas del siglo XX, Barcelona, 1902. Ed. de María Martínez de Portal. *Cátedra Letras Hispánicas*, 1997, p. 63.

⁴² Dans le troisième et dernier grand chapitre de sa thèse, « Organisation des états de conscience », Bergson pose la « distinction entre la multiplicité de juxtaposition et la multiplicité de fusion ou de pénétration mutuelle » (p. 107).

L'associationnisme a donc le tort de substituer sans cesse au phénomène concret qui se passe dans l'esprit la reconstitution artificielle que la philosophie en donne, et de confondre ainsi l'explication du fait avec le fait lui-même. C'est d'ailleurs ce qu'on apercevra plus clairement à mesure que l'on considérera des états plus profonds et plus compréhensifs de l'âme. (...) L'associationnisme réduit le moi à un agrégat de faits de conscience, sensations, sentiments et idées. Mais s'il ne voit dans ces divers états rien de plus que ce que leur nom exprime, s'il n'en retient que l'aspect impersonnel, il pourra les juxtaposer indéfiniment sans obtenir autre chose qu'un moi fantôme, l'ombre du moi se projetant dans l'espace.⁴³

Dans ce *Journal d'un malade*, que l'on peine à appeler « roman » tant il offre au lecteur l'image d'une personnalité déliée et discontinue, faite de bribes ou morceaux de vie qu'*Azorín* ne cherche pas à harmoniser, nous sommes aux antipodes des *Données immédiates* ; le romancier nous montre à voir le « second moi » dont parle Bergson, le moi superficiel, qui s'oppose au moi profond sur lequel nous reviendrons tout à l'heure, qui finalement existe aussi très fortement dans ses romans. Dans la conclusion notamment de *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*, Bergson résume sa théorie des deux moi :

Il y aurait donc enfin deux moi différents, dont l'un serait comme la projection extérieure de l'autre, sa représentation spatiale et pour ainsi dire sociale. Nous atteignons le premier par une réflexion approfondie, qui nous fait saisir nos états internes comme des êtres vivants, sans cesse en voie de formation, comme des états réfractaires à la mesure, qui se pénètrent les uns les autres, et dont la succession dans la durée n'a rien de commun avec une juxtaposition dans l'espace homogène. Mais les moments où nous nous ressaisissons nous-mêmes sont rares, et c'est pourquoi nous sommes rarement libres. La plupart du temps, nous vivons extérieurement à nous-mêmes, nous n'apercevons de notre moi que son fantôme décoloré, ombre que la pure durée projette dans l'espace homogène. Notre existence se déroule donc dans l'espace plutôt que dans le temps : nous vivons pour le monde extérieur plutôt que pour nous ; nous parlons plutôt que nous pensons ; nous « sommes agis » plutôt que nous n'agissons nous-mêmes. Agir librement, c'est reprendre possession de soi, c'est se replacer dans la pure durée. (p. 151)

⁴³ In *Œuvres*, p. 108-109.

Le moi présenté fragmentairement par *Azorín* serait donc ce moi de surface, selon Bergson, ce moi que l'on expose par juxtaposition et morcellement, alors que, pour le philosophe de la durée, le moi profond et véritable est celui qui apparaît « à mesure que l'on creuse au-dessous de cette surface, à mesure que le moi redevient lui-même, à mesure aussi ses états de conscience cessent de se juxtaposer pour se pénétrer, se fondre ensemble, et se teindre chacun de la coloration de tous les autres »⁴⁴. Chez *Azorín*, notamment dans ce *Journal*, les jours se succèdent. En tournant les pages, nous parvenons des impressions sans connexion, déliées.

15 enero 1899

Hoy, en la Castellana, *la* he visto. (...)

20 febrero

Hoy he visitado a una provecita comedianta al final de la calle de Alcalá, en un destartalado hotelito. (...)

2 marzo

Hoy, un transvía ha atropellado a un anciano en la Puerta del Sol. (...)⁴⁵

Les anaphores « Hoy », en tête de beaucoup de fragments, donnent une sensation d'un temps cyclique, répétitif, aux antipodes de la durée bergsonienne progressive, qui est comme une poussée, un entremêlement du passé qui progresse et colore le présent, lié à son tour au futur, tendu vers lui. *Diario de un enfermo* est paradigmatique, dans sa composition fragmentée, de la vision tainienne d'*Azorín*, qu'il actualise dans ses romans. L'« Introduction à la métaphysique » de Bergson résume admirablement plusieurs thèses exprimées ou en puissance dans ses livres précédents et notamment son rejet du moi atomisé, découpé et segmenté et ce qu'est « notre moi qui dure » :

Il y a une réalité au moins que nous saisissons tous du dedans, par intuition et non par simple analyse. C'est notre propre personne dans son écoulement à travers le temps. C'est notre moi qui dure. (...).

Quand je promène sur ma personne, (...), supposée inactive, le regard intérieur de ma conscience, j'aperçois d'abord, ainsi qu'une croûte solidifiée à la surface, toutes les perceptions qui lui arrivent du monde matériel. Ces perceptions sont nettes,

⁴⁴ *Essai sur les données immédiates de la conscience, Ibid.*, p. 108.

⁴⁵ Pages 699-701 au chapitre I, in *Obras Completas*, tomo I, Aguilar, Madrid, 1959.

distinctes, juxtaposées ou juxtaposables les unes aux autres ; elles cherchent à se grouper en *objets*. J'aperçois ensuite des souvenirs plus ou moins adhérents à ces perceptions qui leur ressemblent ; ils sont posés sur moi sans être absolument moi-même. (...). Mais si je cherche au fond de moi ce qui est le plus uniformément, (...), le plus durablement moi-même, je trouve autre chose.

C'est au-dessous de ces cristaux bien découpés et de cette congélation superficielle, une continuité d'écoulement qui n'est comparable à rien de ce que j'ai vu s'écouler. C'est une succession d'états dont chacun annonce ce qui suit et contient ce qui précède. (...)

C'est si l'on veut le déroulement d'un rouleau, (...). Mais c'est tout aussi bien un enroulement continu, comme celui d'un fil sur une pelote, car notre passé nous suit, il se grossit sans cesse du présent qu'il ramasse sur sa route ; et conscience signifie mémoire⁴⁶.

Il est par conséquent très intéressant de voir qu'*Azorín* se réclame du tainisme et des frères Goncourt, en utilisant une technique impressionniste, de découpage des sentiments, des états de conscience, qui ne coulent pas les uns dans les autres, mais qui sont séparés les uns des autres. Il est, comme nous venons de le montrer, anti-bergsonien, dans ce choix de la fragmentation et du morcellement romanesque, retranché dans le camp ennemi du bergsonisme, la psychologie associationniste de Taine étant l'un des grands combats métaphysiques du modernisme de Bergson. Enfin, il existe une différence de méthode entre l'appréhension azorinienne du moi, et la saisie intuitive bergsonienne. Dans son « Introduction à la métaphysique », Bergson compare la modalité de connaissance tainienne qui veut saisir le moi, avec celle d'un dessinateur qui symbolise Paris, par une accumulation de croquis : ni l'une ni l'autre ne pénètrent ni le moi, ni ce qu'est essentiellement Paris⁴⁷.

⁴⁶ In *Œuvres*, p. 1396-1397. Il ajoute plus loin cette magistrale image du spectre :

Il faudra donc évoquer l'image d'un spectre aux mille nuances, avec des dégradations insensibles qui font qu'on passe d'une nuance à l'autre. Un courant de sentiment qui traverserait le spectre en se teignant tour à tour de chacune de ses nuances éprouverait des changements graduels dont chacun annoncerait le suivant et résumerait en lui ceux qui le précèdent. Encore les nuances successives du spectre resteront-elles toujours extérieures les unes aux autres. Elles se juxtaposent. Elles occupent de l'espace. Au contraire, ce qui est durée pure exclut toute idée de juxtaposition, d'extériorité réciproque et d'étendue (p. 1398).

⁴⁷ Dans l'« Introduction à la métaphysique », Bergson écrit :

Le psychologue n'a pas autre chose à faire qu'à analyser la personne, c'est-à-dire à noter des états : tout au plus mettra-t-il la rubrique « moi » sur ces états en disant que ce sont des « états du moi »,

Bergson critique l'empirisme philosophique qui consiste à « tenir les états psychologiques pour autant de fragments détachés d'un moi qui les réunirait », et qui cherche à « relier ces fragments entre eux pour refaire l'unité de la personne ». On comprend donc, à la lumière de cette modalité herméneutique, que le modernisme philosophique de Bergson consiste, de façon antithétique, à repenser le moi dans la durée, en l'appréhendant de l'intérieur : « le moi intérieur, celui qui sent et se passionne, celui qui délibère et se décide, est une force dont les états et modifications se pénètrent intimement, et subissent une altération profonde dès qu'on les sépare les uns des autres pour les dérouler dans l'espace. » (*Œuvres, Données immédiates*, p. 83). Si l'on considère, de façon plus transcendante, ce que constitue, dans l'histoire des idées, cette opposition moderniste à l'atomisme de Taine, à son positivisme psychologique, le bergsonisme constitue une révolution psychologique : il ne s'agit plus d'analyser les états psychologiques qui se juxtaposent les uns aux autres et qu'il faudrait analyser pour connaître une personne, mais à présent de comprendre, à l'instar des artistes, par une méthode analogue à l'approche esthétique, que le moi est durée et que les états se confondent et s'entremêlent. Comme le dit Bergson, au chapitre III de sa thèse, « à mesure que l'on creuse au-dessous de cette surface, à mesure que le moi redevient lui-même, à mesure aussi ses états de conscience cessent de se juxtaposer pour se pénétrer, se fondre ensemble, et se teindre chacun de la coloration de tous les autres » (*Œuvres*, p. 108). *Azorín* semble se positionner, non pas seulement sur un plan formel, par la présentation morcelée de ses personnages, par la juxtaposition de chapitres un peu déliés les uns des autres, mais sur un plan philosophique, dans le camp adversaire au modernisme bergsonien.

Un antibergsonisme azorinien ?

Azorín n'affiche aucune sympathie pour Bergson, ni pour ses acolytes, préférant encore et toujours le positivisme de Taine au spiritualisme « impressionniste » de Bergson, de

de même que le dessinateur écrit le mot « Paris » sur chacun de ses croquis. Sur le terrain où le psychologue se place, et où il doit se placer, le « moi » n'est qu'un signe (...). Ce n'est qu'un mot, et la grande erreur est de croire qu'on pourrait, en restant sur le même terrain, trouver derrière le mot une chose. Telle a été l'erreur de ces philosophes qui n'ont pu se résigner à être simplement psychologues en psychologie, Taine et Stuart Mill, par exemple. Psychologues par la méthode qu'ils appliquent, ils sont restés métaphysiciens par l'objet qu'ils se proposent. Ils voudraient une intuition, et par une étrange inconséquence, ils demandent cette intuition à l'analyse, qui en est la négation même. Ils cherchent le moi, et prétendent le trouver dans les états psychologiques, alors qu'on n'a pas pu obtenir cette diversité d'états psychologiques qu'en se transportant hors du moi pour prendre sur la personne une série de croquis, de notes, de représentations plus ou moins schématiques et symboliques. Aussi ont-ils beau juxtaposer les états aux états, en multiplier les contacts, en explorer les interstices, le moi leur échappe toujours, si bien qu'ils finissent par n'y voir plus qu'un vain fantôme (p. 1405-1406).

Claudiel ou Péguy ; cela nous semble paradoxalement symptomatique de l'enracinement de ces romans « de rupture » littéraire dans un socle philosophique encore traditionnel. L'article publié au tome IX, de ses *Obras completas*, intitulé « La evolución de las ideas », l'atteste. Il y traite d'un livre de M. Fonsegrive, sur « L'évolution des idées contemporaines en France », entre 1880 et 1914, qu'il critique assez sévèrement pour mettre en parallèle Taine et Péguy. Azorín considère que cette comparaison est aussi irraisonnable que mesurer Paul Claudel à Renan. Il n'y aurait donc entre Taine et Renan d'une part, et Péguy et Claudel d'autre part, aucune comparaison légitime à faire. Comme il le dit :

Veamos qué reparos podemos poner a la teoría del señor Fonsegrive. (...) Ante todo, el título. Y como el título formula una hipótesis esencial, la objeción ha de tener, desde luego importancia. De Taine a Péguy... Si la evolución— en su comienzo liberal— está representada por Taine, para que la teoría de Fonsegrive tenga solidez habrá de acabar la dicha trayectoria evolutiva en otra personalidad que tenga la esencialidad y el prestigio de Taine. Decir de *Taine a Péguy* es lo mismo que si dijéramos de *Renán a Paul Claudel*, o cosa semejante (p. 739).

Or, Péguy et Claudel sont deux grands admirateurs de Bergson, dont les pensées lui sont assez proches, aux antipodes du rationalisme et du positivisme de Renan ou de Taine, des années 1860. La pensée azorinienne semble, par conséquent, dans un premier temps, mal s'accorder avec le bergsonisme. De plus, derrière cette omission permanente d'Henri Bergson, alors que Martínez Ruiz dans ses romans ne cessent de citer Montaigne, Schopenhauer, Taine, Kant, Berkeley, Lucrèce, Lamarck, Darwin, et d'autres penseurs encore, semblent se cacher non pas une ignorance ou méconnaissance du philosophe de la durée, mais une forme d'hostilité. Plusieurs hypothèses sont possibles pour expliquer cette omission et donc cette forme d'antibergsonisme. Azorín semble ne pas avoir de sympathie particulière pour ce philosophe et préférer citer Guyau plutôt que Bergson⁴⁸. Il est un précurseur de l'existentialisme.

⁴⁸ Au chapitre XI de la deuxième partie d'*Antonio Azorín* (OC, tome I, *Ibid.*, p. 1091), Azorín et Sarrió sont à Alicante et regardent la mer. Azorín de dire :

El mar— decía Guyau, que escribió sus más bellas páginas al borde de este mismo Mediterráneo—, el mar vive, se agita, se atormenta, perdurablemente sin objeto. « Nosotros también— piensa Azorín— vivimos, nos movemos, nos angustiamos, y tampoco tenemos finalidad alguna ». « Un poco de espuma deshacha por el viento es el resultado del batir y rebatir del oleaje— dice Guyau—. Y una idea, un gesto, un acto, que se esfuman y pierden a través de las generaciones, es el corolario de nuestros afanes y locuras...

L'optimisme de Bergson et sa réfutation de l'idée de néant devaient sûrement le rebuter plutôt que l'attirer. Il y a sans doute chez les Espagnols à cette époque (quelques années seulement après le désastre de 1898) une attirance un peu morbide et jusqu'au-boutiste vers les précurseurs de l'existentialisme, comme Schopenhauer ou Nietzsche, plus que vers l'élan de joie qui traverse les intuitions bergsoniennes. Les « Réflexions sur le déclin du bergsonisme dans les années d'après-guerre »⁴⁹, de R. Jolivet, dans un article du même nom, sont assez éclairantes quant à une possible inadéquation du bergsonisme avec des périodes historiques critiques :

(...) et peut-être plus encore, ce qui contribuait à l'oubli relatif du Bergsonisme, c'était le fossé de la guerre et du tragique dont elle satura notre vie. Le Bergsonisme, avec son optimisme fondamental, son style accordé à une méthode de calme méditation, ne paraissait plus répondre à l'attente d'une époque submergée d'inquiétude et d'angoisse, décidée, semblait-il, à faire sa part à l'absurde, et pour laquelle le rationalisme de la tradition à laquelle Bergson se rattachait d'une manière si étroite, était une autre Bastille à prendre et à démanteler. L'ironie du sort voulut que Bergson, après avoir été de son vivant, à tort ou à raison et sans doute plus à tort qu'à raison, considéré comme le prophète de l'irrationalisme, n'apparût désormais, au même plan et au même titre qu'un Brunschvicg ou un Lagneau, que comme le représentant d'une rationalisme périmé⁵⁰.

Le bergsonisme était-il recevable et acceptable en Espagne, à la fin du XIX^{ème} siècle, et ce même par un francophile avéré comme *Azorín* ?

Vertige azorinien de la durée bergsonienne ?

Un autre élément de réponse peut appuyer la thèse d'une omission plus que d'une méconnaissance de Bergson par Martínez Ruiz. En effet, la grande intuition bergsonienne de la durée, selon laquelle le moi coule, le moi dure, donna probablement le vertige à *Azorín* qui ne cesse de la contrer, en l'« onthologisant », en la « substantivant ». Il préfère ainsi, bien qu'un à un moment de *La Voluntad*, Yuste parle du temps comme « succession » à la façon de

⁴⁹ In *Bergson et nous*. Bulletin de la société française de philosophie. Acte du X^{ème} Congrès de philosophie de langue française. Armand Collin, Paris, 17-19 mai 1959.

⁵⁰ Pages 174-175.

Bergson⁵¹, se réclamer de Nietzsche et de ses illuminations sur l'éternel retour. Ainsi, au chapitre XXII de la première partie, Yuste échange des propos avec le père Lasalde, notamment sur le temps : « – Todo es igual, todo es monótono, todo cambia en la apariencia y se repite en el fondo a través de las edades– dice el maestro– ; la humanidad es un círculo, es una serie de catástrofes que se suceden idénticas, iguales. » Nous ne pouvons citer tous les passages qui démontrent l'importance de l'intertextualité nietzschéenne et de ce primat accordé, semble-t-il, à cette temporalité répétitive. Il nous semble que la vision cyclique et monotone du temps, chez *Azorín*, vise à enfermer et emprisonner son flux, pour scléroser sa fluidité et son mouvant. Cette conception cyclique est une défense, selon nous, d'une intuition fondamentale azorinienne d'un temps héraclitéen ou bergsonien. La monotonie du temps, qui lui rappelle son père, lui donne la nausée⁵² et paradoxalement la théorie nietzschéenne de l'éternel retour semble le sauver d'un temps qui coulerait trop. Dans l'épilogue de *Las confesiones de un pequeño filósofo*, alors que le protagoniste est en train de se balader avec une bande d'anciens camarades à Yecla, l'un deux lance : « Volvamos, que ya es tarde. » Et *Azorín* de se dire :

Yo, al oírlas, he experimentado una ligera conmoción. Es ya tarde. Toda mi infancia, toda mi juventud, toda mi vida han surgido en un instante. Y he sentido– no sonriáis– esa sensación vaga, que a veces me obsesiona, del tiempo y de las cosas que pasan en una corriente vertiginosa y formidable⁵³.

Selon nous, il n'ose pas s'abandonner à une pensée qui ne craint pas la mobilité et la durée de la conscience, qui n'est qu'écoulement. Henri Bergson voit dans la notion de « durée », a

⁵¹ Dans le chapitre III de la première partie, p. 815 du tome I des *Obras completas* (Aguilar, Madrid, 1959), *Azorín* dit en gémissant : « – Todo pasa. Y el mismo tiempo, que lo hace pasar todo, acabará también. El tiempo no puede ser eterno. La eternidad, presente siempre, sin pasado, sin futuro, no puede ser sucesiva ». Puis Yuste de lui répondre : « La eternidad no existe. Donde hay eternidad no puede haber vida. Vida es sucesión; sucesión es tiempo. Y el tiempo, cambiante siempre, es la antítesis de la eternidad, presente siempre. » Or, le terme de « succession » est absolument fondamental dans la théorie de Bergson. Il s'oppose à la simultanéité. La durée est succession, c'est ce que nous démontre sa thèse.

⁵² Dans les *Confesiones de un pequeño filósofo*, au chapitre XLV, (*O.C.*, p. 1170-1171) la vie linéaire et invariable de son père :

Mi padre murió a los setenta y cuatro años. Era un hombre de una perfecta salud. Comía sobriamente. Fumaba todo el día, sin parar, cigarillos que él mismo liaba. Tenía su vida arreglada según un plan invariable. Se levantaba temprano ; leía, paseaba ; charlaba con los convecinos ; tornaba a pasear ; tornaba a leer. A la caída de la tarde, después de haber caminado por el campo, era cuando él hacía las largas lecturas. (...). Un día cogió un ligero enfriamiento ; no se cuidó ; poco a poco se fue agando su vida, como se apaga una luz.

⁵³ Chapitre I de l'épilogue, *O.C.*, tomo II, Aguilar, Madrid, 1947, p. 90.

contrario, en l'affinant véritablement à partir de 1907, avec *l'Evolution créatrice*, le signe de l'élan créateur et libérateur de l'homme. Selon lui, l'intuition d'un moi durant et coulant procure une joie profonde à celui qui la vit. Mais il avait intuitionné les angoisses que pourrait procurer l'expérimentation de la durée, notamment dans sa conférence de 1911, intitulée « La perception du changement » :

Devant le spectacle de cette mobilité universelle, quelques-uns d'entre nous seront pris de vertige. Ils sont habitués à la terre ferme ; ils ne peuvent se faire au roulis et au tangage. Il leur faut des points « fixes » auxquels attacher la pensée et l'existence. Ils estiment que si tout passe, rien n'existe ; et que si la réalité est mobilité, elle n'est déjà plus au moment où on la pense, elle échappe à la pensée. Le monde matériel, disent-ils, va se dissoudre et l'esprit se noyer dans le flux torrentueux des choses.- Qu'ils se rassurent ! Le changement, s'ils consentent à le regarder directement, sans voile interposé, leur apparaîtra bien vite comme ce qu'il peut y avoir au monde de plus substantiel et de plus durable⁵⁴.

Ce serait donc par défense qu'*Azorín* ne citerait pas Bergson, alors que, semble-t-il, ses textes paraissent précisément imbibés d'une temporalité bergsonienne.

Par conséquent, *Azorín* semble opter d'une manière évidente pour le tainisme en actualisant, d'un point de vue romanesque, les théories philosophiques de l'associationnisme et de l'atomisme tainien. Et dans cette perspective, il semble avant tout antimoderniste, anti-bergsonien. En revanche, on peut parler d'un bergsonisme, mais latent et déguisé, qu'il déplace, à l'aide d'une technique picturale impressionniste, dans le paysage de ses romans. Les paysages azoriniens offrent à « intuitionner », pour reprendre la terminologie bergsonienne, une déformation magistrale du bergsonisme, en ce qu'il donne à voir comment les états d'âme ne se juxtaposent pas les uns aux autres, mais s'interpénètrent harmonieusement dans un dégradé nuancé. La durée bergsonienne, le moi profond, la méthode de l'intuition, sont exposés, par *Azorín* dans ses romans, non pas théoriquement, discursivement ou dialectiquement mais dans une prose poétique, ou plutôt prose picturale impressionniste d'un bergsonisme indiscutable.

⁵⁴ « La perception du changement » (conférences prononcées à l'Université d'Oxford les 26 et 27 mai 1911), dans *La Pensée et le mouvant*, dans *Œuvres*, p.1385).

Lézardes bergsoniennes dans les quatre premiers romans d'Azorín

Plusieurs éléments nous semblent indicateurs du bergsonisme de Martínez Ruiz, actualisé et sublimé dans la pâte romanesque : la présence latente et lancinante de la double temporalité, le temps des horloges et la durée intérieure, des deux moi, et cela notamment à travers les paysages. C'est à travers eux principalement que surgit de façon déplacée le modernisme philosophique ou symbolisme azorinien, analogue en littérature à l'esthétique impressionniste sous-jacente à la métaphysique bergsonienne⁵⁵. Enfin, dans ces quatre romans, la critique des médiations (langage formaliste, dogmes) qui constitue l'un des grands axes du bergsonisme, est menée à travers une herméneutique de la fluidité, dont l'Archiprête de Hita est un paradigme, pour Martínez Ruiz, *Azorín* et Yuste, notamment dans *La Voluntad*.

a). Omniprésence de la double temporalité et des deux moi bergsoniens, dans les quatre premiers romans d'Azorín

Deux moi apparaissent dans ses romans : d'une part, le moi morcelé, dont nous avons parlé précédemment, discontinu, fragmenté, qui ne s'extériorise que dans la juxtaposition, qui est un moi social, « superficiel », et d'autre part, le moi profond, qui transparaît en filigrane dans le paysage azorinien, mais aussi dans le récit lui-même. Cette omniprésence déguisée de la théorie des deux moi, dans ces quatre premiers romans d'*Azorín*, s'accompagne de la double temporalité bergsonienne. Les exemples de ces couples binaires, typiquement bergsoniens, de ces moi et temps antithétiques, abondent. Nous passons sans arrêt d'une temporalité à une autre, d'un moi profond à un moi de surface ; le son des cloches, des horloges ou d'autres machines artificielles qui quantifient le temps tout en l'homogénéisant, arrache, ainsi, en permanence les protagonistes à leur rêverie, songe ou plongée réflexive. Par exemple, au chapitre III de la première partie de *La Voluntad*, Martínez Ruiz souligne très délicatement cette binarité, cette oscillation d'un temps à un autre, d'un moi à un autre : « Yuste pasea absorto. El viejo reloj suena una hora » (*O.C.*, p. 815). Les deux hommes, Yuste et *Azorín* réfléchissent sur le temps. La scène est rythmée par cette double temporalité, un va-et-vient entre rêverie solipsiste et retour à un temps « spatial et homogène », pour reprendre les termes de Bergson qualifiant le temps extérieur des horloges. Puis alors que Yuste « medita silencioso en el indefinido flujo y reflujo de las formas impenetrables » (p.

⁵⁵ Nous sommes dans le cadre d'une étude sur l'influence, par conséquent dans une interprétation plus large de ce que dit strictement la philosophie bergsonienne.

815-816), la musique se fait entendre. Il semble qu'à travers ce passage, comme de très nombreux autres de ces quatre romans, l'intertextualité avec les *Données immédiates* de Bergson est flagrante. C'est en se mettant tous deux à l'écoute du temps, qu'une mélodie leur parvient. Or, Bergson n'écrit-il pas, au chapitre III du *Rire*, intitulé « Le comique de caractère » ? : « Quel est l'objet de l'art ? Si la réalité venait frapper directement nos sens et notre conscience, si nous pouvions entrer en communication immédiate avec les choses et avec nous-même, (...). Nous entendrions chanter au fond de nos âmes, comme une musique quelquefois gaie, plus souvent plaintive, toujours originale, la mélodie ininterrompue de notre vie intérieure. »⁵⁶ L'intuition bergsonienne de la durée comme mélodie avance déguisée, sublimée, réinventée dans la temporalité romanesque azorinienne. « Un piano de la vecindad toca un fragmento de Rossini, la música predilecta del maestro. La melodía, tamizada por la distancia, se desliza opaca, dulce, acariciadora » (*Ibid.*, p. 816). Puis quelques lignes plus loin, ils sont à nouveau arrachés à la temporalité pure et mélodieuse qu'est la durée, par le temps homogène, extérieur et spatial des horloges : « A lo lejos, las campanas de la iglesia Nueva plañen abrumadoras. » De même, le dernier chapitre (XXIX) de la première partie de *La Voluntad* est extrêmement significative de la présence d'un bergsonisme dans ce roman notamment, à travers ce même va-et-vient, cette dialectique entre intériorité-extériorité, temps des horloges-durée du recueillement, saisie d'un moi qui coule-retour à un moi extérieur :

Azorín se retira. (...) Azorín pasea ensimismado. (...) Azorín pasea. Arrebujado en la larga capa, en sus idas y venidas serpenteantes, su sombra, como la silueta de un ave monstruosa, revolotea por las paredes. Azorín se para ante la mesa (...). Y piensa en las palabras del maestro: “ ¿ Qué importa que la realidad interna no ensamble con la externa?” Luego torno a sus paseos automáticos. En el recogimiento de la noche, sus pasos resuenan misteriosos. La luz titila en ondulosos tembloteos, agonizantes. Los amarillentos respadores fluyen, refluyen en las blancas paredes. (...) El afanoso tic-tac de un reloj de bolsillo suena precipitado (p. 910-911).

Toutefois, jamais le nom de Bergson n'est prononcé, malgré l'intertextualité évidente des romans d'*Azorín* avec Bergson. Les théories bergsoniennes sont magistralement réinventées, sublimées dans la pâte romanesque.

⁵⁶ In *Œuvres*, pages 458-459. De même dans les *Données immédiates*, le terme de « mélodie » revient sans cesse pour qualifier la durée pure (*Œuvres*, p. 69-70, notamment).

b). Esthétique impressionniste et bergsonienne dans la peinture des paysages azoriniens

C'est à travers le paysage qu'*Azorín* se dévoile le plus bergsonien. Le paysage n'apparaît pas comme une surface plane, mais comme un entremêlement cosmique, ondulant, composé par l'interpénétration des couleurs les unes dans les autres, des états ou progrès psychologiques les uns dans les autres. Nous préférons parler de « progrès » plus que d' « états » psychologiques projetés dans ces paysages, car comme chez Bergson, ils changent sans cesse. Dans le dernier chapitre de sa thèse, « De l'organisation des états de conscience », au sous-chapitre « La durée réelle et la prévision », Bergson écrit :

Certes, la conscience pure n'aperçoit pas le temps sous forme d'une somme d'unités de durée (...). Mais nous oublions alors que les états de conscience sont des progrès, et non pas des choses ; que si nous les désignons chacun par un seul mot, c'est pour la commodité du langage ; qu'ils vivent, et que, vivant, ils changent sans cesse ; que par conséquent, on ne saurait en retrancher quelque moment sans les appauvrir de quelque impression et en modifier ainsi la qualité⁵⁷.

Les premières pages d'*Antonio Azorín (Pequeño libro en que se habla de la vida de este peregrino señor)* sont représentatives de l'importance majeure du paysage comme signe de l'attachement azorinien à l'impressionnisme bergsonien :

A la otra parte de la laguna recomienza la verde sábana. Entre los viñedos destacan las manchas amarillentas de las tierras paniegas y las manchas rojizas de las tierras protoxicadas con la labranza nueva. (...) Cae la tarde ; la sombra enorme de las Lometas se ensancha, cubre el collado, acaba en recia punta sobre los lejanos almendros ; se entenebrecen los pinos. (...) Cambia la coloración de las montañas. El pico de Cabrerías se tinta en rosa ; la cordillera del fondo toma una suave entonación violeta ; el castillo de Sax refulge áureo ; blanquea la laguna ; las viñas, en la claror difusa, se tiñen de un morado tenue (p. 1004)⁵⁸.

⁵⁷ In *Œuvres*, p. 129.

⁵⁸ *Obras completas*, tomo I, Aguilar, Madrid, 1947.

Plusieurs remarques sont à faire concernant le bergsonisme déguisé, qui transparaît en filigrane dans la peinture impressionniste des paysages azoriniens. Tout d'abord, c'est à travers cette peinture impressionniste, par taches, que les correspondances avec Bergson éclatent de façon manifeste, et d'autre part, d'un point de vue méthodologique, on est assez proche de la méthode définie par Bergson, en 1903, dans « L'Introduction à la métaphysique », d'intuition ou sympathie avec le monde. Par conséquent, c'est d'abord réellement à travers l'impressionnisme des paysages de ces romans que l'on peut parler d'un modernisme philosophique d'*Azorín*. Les nuances de couleurs par exemple y coulent les unes dans les autres, tourbillonnent, s'interpénètrent ; et leur entrelacement, leur mélange les unes aux autres font signe vers un univers non pas réifié et composé d'une juxtaposition de « choses », sclérosées, arrêtées, aux contours nets, mais vers un cosmos de nuances « se faisant »⁵⁹ et constitué de petits écoulements de progrès. Finalement, *Azorín* dépasse le cloisonnement et la fragmentation de son moi superficiel, dans sa peinture du paysage. Les isotopies de la nuance, du changement dans ce texte sont éclairantes quant à ce processus d'intégration par sublimation romanesque, littéraire et poétique, des philosophèmes bergsoniens : les substantifs « *mancha* », « *sombra* », les verbes « *ensancharse* », « *entenebrearse* », les syntagmes « *cambia la coloración* », « *suave entonación* », l'adjectif récurrent « *difusa* » font signe vers le « spectre aux mille nuances »⁶⁰ bergsonien. Deux éléments sont importants dans cette mise en correspondance de la peinture azorinienne des paysages et des intuitions bergsoniennes sur les flux, les ondulations et le « serpentement du réel » : d'une part, la notion de « dégradé » ou « gradation », commune à *Azorín* et Bergson et celle de « tache », qui peut faire écho, non pas dans son signifiant mais dans son signifié, à l'univers philosophique bergsonien ; son omniprésence dans les romans d'*Azorín* me semble paradigmatique d'une influence puis réappropriation picturale de philosophèmes bergsoniens par le romancier, qui intègre l'intuition de la durée dans ces taches. Que peuvent symboliser, en effet, dans les peintures impressionnistes azoriniennes, les « taches », « *las manchas* » ? La tache signifie la non homogénéité, la fluidité, le non morcellement, la non juxtaposition, parce

⁵⁹ L'emploi du participe présent est essentiel chez Bergson.

⁶⁰ In *La pensée et le mouvant*, in *Œuvres* :

Il faudra donc évoquer l'image d'un spectre aux mille nuances, avec des dégradations insensibles qui font qu'on passe d'une nuance à l'autre. Un courant de sentiment qui traverserait le spectre en se teignant tour à tour de chacune de ses nuances éprouverait des changements graduels dont chacun annoncerait le suivant et résumerait en lui ceux qui le précèdent. Encore les nuances successives du spectre resteront-elles toujours extérieures les unes aux autres. Elles se juxtaposent. Elles occupent de l'espace. Au contraire, ce qui est durée pure exclut toute idée de juxtaposition, d'extériorité réciproque et d'étendue (p. 1398).

que ses contours ne sont pas marqués, tranchés, découpés nettement ; ses « limites » viennent envahir le champ des autres couleurs. Cet entrelacement de taches, démultipliées, dessine des visions impressionnistes et non mimétiques d'un monde cloisonné, d'un monde donné par schèmes. Par analogie, cette omniprésence de la tache dans les romans d'*Azorín* renvoie à certaines pages de Bergson sur le trop net contour des mots, incapables de rendre compte de la fluidité du réel⁶¹.

D'autre part, les notions de dégradé et de gradation sont omniprésentes dans ces quatre romans d'*Azorín*. Par exemple, au chapitre XII de la première partie de *La Voluntad*, Martínez Ruiz décrit un paysage dont les nuances et les couleurs ne cessent de se modifier :

Lentamente, la hora del bochorno va pasando. Las sombras se alargan; la vegetación se esponja voluptuosa; frescas bocanadas olean los árboles. En la lejanía del horizonte, el cielo se enciende gradualmente en imperceptible púrpura, en intensos carmines, en deslumbradora escarlata, que inflama la llanura en vivo incendio y sonrosa en lo hondo, por encima de las espaciadas pinceladas negras de una alameda joven, la silueta de la cordillera de Salinas. (...). En este rojo anochecer de agosto, el cielo parece inflamarse con las pasiones de la ciudad enardecida. Lentamente, los resplandores se amortiguan. Oculto, las sombras van cubriendo la anchurosa vega. Las diversas tonalidades de los verdes se funden en una inmensa y uniforme mancha de azul borroso; los términos primeros suéldanse a los lejanos; los claros salientes de las lomas se esfuman misteriosos. (...) Y a lo lejos, entre las sombras, un bancal inundado refleja como un enorme espejo las últimas claridades del crepúsculo⁶².

Dans ce passage, paradigmatique du traitement pictural des paysages par *Azorín*, on remarque l'importance toute particulière de l'adverbe « graduellement », des verbes de mouvement, des formules progressives, des isotopies de la nuance et de la tache. Ce texte est à mettre en

⁶¹ « Bref, le mot aux contours bien arrêtés, le mot brutal, qui emmagasine ce qu'il y a de stable, de commun et par conséquent, d'impersonnel dans les impressions de l'humanité, écrase ou tout au moins recouvre les impressions délicates et fugitives de notre conscience individuelle. Pour lutter à armes égales, celles-ci devraient s'exprimer par des mots précis ; mais ces mots à peine formés, se retourneraient contre la sensation qui leur donna naissance, et inventés pour témoigner que la sensation est instable, ils lui imposeraient leur propre stabilité. Nulle part cet écrasement de la conscience immédiate n'est aussi frappant que dans les phénomènes de sentiment. Un amour violent, une mélancolie profonde envahissent notre âme : ce sont mille éléments divers qui se fondent, se pénètrent, sans contours précis, sans la moindre tendance à s'extérioriser les uns par rapport aux autres (...). Le sentiment lui-même est un être qui vit, qui se développe, qui change par conséquent sans cesse » (Chapitre II « Multiplicité des états de conscience » de *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*, in *Œuvres*, p. 87-88).

⁶² *O.C.*, tomo I, p. 854-855.

correspondance avec un autre passage, qui constitue un véritable manifeste esthétique azorinien et, ajouterai-je, bergsonien. En effet, au chapitre IV de la deuxième partie de *La Voluntad*, Martínez Ruiz semble presque s'opposer à son propre atomisme, à sa foi dans le morcellement et la juxtaposition pour parler d'une personne. En effet, il y fait l'apologie de la nuance, de la courbe, de la fluidité, bergsoniennes, et y critique, *a contrario*, durement, la rigidité :

Y Azorín, mientras toma una copa de aguardiente— lo cual no es óbice para entrar en hondas meditaciones— reflexiona en la tristeza de este pueblo español, en la tristeza de este paisaje ; “Se habla— piensa Azorín— de la alegría española, y nada hay más desolador y melancólico que esta española tierra. Es triste el paisaje y es triste el arte. Paisaje de contrastes violentos, de bruscos cambios de luz y sombra, de colores llamativos y reverberaciones saltantes, de tonos cegadores y hórridos grises, conforma los espíritus en modalidades rígidas y los forja con aptitudes rectilíneas, austeras, inflexibles, propias a las decididas afirmaciones de la tradición o de progreso. (...). En los países septentrionales, las perpetuas brumas difuminan el horizonte, crean un ambiente de vaguedad estética, suavizan los contornos, velan las rigideces ; en el Mediodía, en cambio, el pleno sol hace resaltar las líneas, acusa reciamente los perfiles de las montañas, ilumina los dilatados horizontes, marca definidas las sombras. La mentalidad, como el paisaje, es clara, rígida, uniforme, de un aspecto único, de un solo tono. Ver el adusto y duro panorama de los cigarrales de Toledo, es ver y comprender los retorcidos y angustiados personajes del Greco (...)”⁶³.

Ainsi, ne peut-on pas légitimement mettre en correspondance ce texte avec les réflexions de Bergson sur l'organisation des états de conscience, sur la fluidité des sentiments qui s'interpénètrent les uns dans les autres ?

Un amour violent, une mélancolie profonde envahissent notre âme : ce sont mille éléments divers qui se fondent, se pénètrent, sans contours précis, sans la moindre tendance à s'extérioriser les uns par rapport aux autres (...). Le sentiment lui-même est un être qui vit, qui se développe, qui change par conséquent sans cesse⁶⁴.

⁶³ O.C., tomo I, p. 925-926.

⁶⁴ Chapitre II « Multiplicité des états de conscience » de *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*, *Ibid.*, p. 87-88.

c). Coïncider, sympathiser avec, « intuitionner » le monde

La méthode de captation, de saisie du réel par *Azorín* semble similaire à celle de Bergson. Dans le premier chapitre de la première partie d'*Antonio Azorín*, Martínez Ruiz, par exemple, décrit un paysage, sans présence humaine ; son écriture épouse l'idée que le sujet « intuitionne » un monde. Il utilise une méthode non discursive et non dialectique pour exprimer le monde, très analogue à la méthode de Bergson, pour « coïncider » avec lui, qu'il ne théoriserait véritablement qu'en 1903 avec « L'Introduction à la métaphysique », année de la publication de ce même roman, *Antonio Azorín*. C'est comme si Martínez Ruiz se soustrayait comme conscience, médiation discursive, comme point d'interprétation, pour tenter de « suggérer », par l'immédiateté de son intuition, des objets, qui perdent alors presque leur coquille d'objets. Ces derniers ne sont pas perçus dialectiquement mais directement, sympathiquement. Ainsi lorsqu'il peint ses impressions du monde par touches, par taches, il ressemble à Bergson, qui recherche dans l'herméneutique du langage, la fluidité et le décroissement⁶⁵.

Le moi n'est plus alors coupé de lui-même par un voile⁶⁶ : l'art pictural azorinien, au contraire, nous dévoile, nous révèle un monde. Chez *Azorín*, c'est dans le monde « inanimé » que volent en éclats les médiations, que le langage explose dans sa faculté non pas à

⁶⁵ Citons à nouveau ce passage éclairant :

Bref, le mot aux contours arrêtés, le mot brutal, qui emmagasine ce qu'il y a de stable, de commun et par conséquent d'impersonnel dans les impressions de l'humanité, écrase ou tout au moins recouvre les impressions délicates et fugitives de notre conscience individuelle (...). Nulle part cet écrasement de la conscience immédiate n'est aussi frappant que dans les phénomènes de sentiment. Un amour violent, une mélancolie profonde envahissent notre âme : ce sont mille éléments divers qui se fondent, qui se pénètrent, sans contours précis, sans la moindre tendance à s'extérioriser les uns par rapport aux autres. (...) Tout à l'heure chacun d'eux empruntait une indéfinissable coloration au milieu où il était placé : le voici décoloré et tout prêt à recevoir un nom. Le sentiment lui-même est un être qui vit, qui se développe, qui change par conséquent sans cesse. (*Œuvres*, p. 87-88).

⁶⁶ Le motif ou schème du voile, comme filtre sclérosé, empêchant l'accès direct au réel, est très présent chez Bergson. Il est largement remis en cause dans sa philosophie critique des médiations. Dans son petit essai intitulé *Le Rire*, publié en deux fois dans *La Revue de Paris* les 1^{er} février et 1^{er} mars 1899, au chapitre trois sur « Le comique de caractère », il écrit, concernant l'incapacité des hommes à voir :

Entre la nature et nous, que dis-je ? entre nous et notre propre conscience, un voile s'interpose, voile épais pour le commun des hommes, voile léger, presque transparent, pour l'artiste et le poète. Quelle fée a tissé ce voile ? (...). Il fallait vivre, et la vie exige que nous appréhendions les choses dans le rapport qu'elles ont à nos besoins. (...) Vivre, c'est n'accepter des objets que l'impression utile pour y répondre par des impressions appropriées (*Œuvres*, p. 459).

« symboliser »⁶⁷, mais à se fondre dans l'univers pour l'exprimer. Le langage se fait oublier comme outils ou véhicules médiateurs, pour plonger et pénétrer le lecteur dans l'immédiateté de l'objet, par une communion presque extatique.

d). Critique des médiations

Dans de très nombreux passages de *Diario de un enfermo*, de *La Voluntad*, d'*Antonio Azorín* ou de *Confesiones de un pequeño filósofo*, on retrouve une critique absolument similaire à Bergson du langage rigide, antivitaliste, dogmatique et formaliste : une critique des médiations, qui participe à la fissure du socle philosophique traditionnel. J'ai relevé deux passages, extraits de *Diario de un enfermo* et d'*Antonio Azorín*, qui illustrent une connaissance des textes bergsoniens par Martínez Ruiz, auxquels il a eu accès soit fragmentairement par des revues soit exhaustivement dans les livres eux-mêmes. Ils sont littéralement cités. Au chapitre VIII de la première partie de ce dernier roman, *Azorín* se promène dans les rues de Monóvar et y retrouve, au balcon d'une fenêtre, un vieil ami pianiste, qui lui jouera par la suite un concert de Chopin. Or, l'écriture azorinienne se fait subitement bergsonienne. Le narrateur évoque le caractère « ineffable » de cette musique : « Yo no voy a expresar ahora lo que *Azorín* ha sentido mientras llegaba a los senos de su espíritu esta música delicada, inefable. El mismo epíteto que yo acabo de dar a esta música me excusa de esta tarea : inefable, es decir, que no se puede explicar, hacer patente, exteriorizar lo que sugiere. »⁶⁸ Cet adjectif « ineffable » est sans cesse repris par Bergson. La maison dans laquelle *Azorín* se trouve et dans laquelle joue son ami est en deuil. Un proche vient d'y mourir. La musique tonne scandaleusement et inadéquatement dans cet univers endeuillé. Et le narrateur d'ajouter :

⁶⁷ L'un des grands buts de la thèse de Bergson, et de la suite de son œuvre, est précisément de dénoncer l'automatisme humain par la symbolisation. Ainsi, il écrit dans *Le Rire*, au chapitre trois sur « Le comique de caractère » : « Les choses ont été classées en vue du parti que je pourrai en tirer. Et c'est cette classification que j'aperçois, beaucoup plus que la couleur et la forme des choses. » (*Œuvres*, p. 459).

Enfin, pour tout dire, nous ne voyons pas les choses mêmes ; nous nous bornons le plus souvent à lire des étiquettes collées sur elles. Cette tendance, issue du besoin, s'est encore accentuée sous l'influence du langage. Car les mots (à l'exception des noms propres) désignent des genres. Le mot, qui ne note de la chose que sa fonction la plus commune et son aspect banal, s'insinue entre elle et nous, et en masquerait la forme à nos yeux si cette forme ne se dissimulait déjà derrière les besoins qui ont créé le mot lui-même. Et ce ne sont pas seulement les objets extérieurs, ce sont aussi nos propres états d'âme qui se dérobent à nous dans ce qu'ils ont d'intime, de personnel, d'originalement vécu. (...) Nous nous mouvons parmi des généralités et des symboles, comme en un champ clos (...). » (p. 459-460).

⁶⁸ *O.C.*, tomo I, p. 1031.

Y yo siento, al llegar aquí, el tener que dolerme de que las palabras a veces sean demasiado grandes para expresar cosas pequeñas; hay ya en la vida sensaciones delicadas que no pueden ser expresadas con los vocablos corrientes. Es casi imposible poner en las cuartillas uno de estos interiores de pueblo en que la tristeza se va condensando poco a poco y llega a determinar una modalidad enfermiza, malsana, abrumadora. (p. 1032)

Cette réflexion littéralement bergsonienne fait écho à un autre passage antérieur, dans *Diario de un enfermo*, dans lequel Martínez Ruiz se plaint de l'étroitesse des mots, incapables de rendre compte des nuances infimes et infinies des sentiments. Il en vient même à poser le silence comme seule réaction possible face à la puissance d'un vécu, d'un ressenti. Or, Bergson, dans *l'Essai sur les données immédiates de la conscience* et dans *Le Rire*, qui date de 1899, évoque cette difficulté, voire cette impossibilité d'atteindre par le langage une vérité intuitionnée. La médiation du langage constitue un obstacle à l'intuition du monde saisi immédiatement. D'ailleurs, l'un des grands dilemmes de la pensée bergsonienne est d'exprimer, de dévoiler l'intuition du réel par des mots, qui ne le détruisent pas en le glaçant, en lui faisant perdre de sa fluidité. Ainsi, dans *Diario de un enfermo*, dans le passage datant du 6 avril, le narrateur écrit :

Como antes no supieron comprender la Naturaleza, ni acertaron con la poesía del paisaje, ahora no comprendemos lo artístico de los matices de las cosas, la estética del reposo, lo profundo de un gesto apenas esbozado la tragedia honda y conmovedora de un silencio. ¡ Estupendo caso! A lo largo de la evolución humana, la sensibilidad y la exteriorización de la sensibilidad no han marchado uniforme y paralelamente; y así, en nuestros días, mientras que las sensaciones han venido a ser múltiples y refinadas, la palabra, rezagada en su perfectibilidad, se encuentra impotente para corresponder a su misión de patentizar y traducir lo que siente. (...) Hay cosas que no se pueden expresar. Las palabras son más grandes que la diminuta, sutil sensación sentida. ¿ No habéis experimentado esto ? ¿ No habéis experimentado sentimientos que no son odio y tienen algo de odio que no se puede decir, que no son amor y tienen algo de amor que no se pueden expresar ? ¿ Cómo traducir los mil matices, los infinitos cambiantes, las innumerables expresiones del silencio? ¡Ah el silencio! ¡Ah los silencios trágicos, feroces, iracundos de la amistad y del amor! ¿ Dónde están las palabras que hablen lo

que hay en el ambiente silencioso que rodea a dos amantes, *ya felices, sin esperanzas ya, sin ansias ya?*⁶⁹

L'intertextualité de ces deux textes de Martínez Ruiz est incontestable avec de très nombreux passages de Bergson. En effet, ce dernier critique la rigidité du mot, incapable de rendre l'infinité et les mille nuances du vécu. La distorsion est infranchissable, selon lui, sauf chez certains poètes, entre la coquille du mot, le signifiant et son signifié, pour parler un langage saussurien :

Bref, le mot aux contours bien arrêtés, le mot brutal, qui emmagasine ce qu'il y a de stable, de commun et par conséquent d'impersonnel dans les impressions de l'humanité, écrase ou tout au moins recouvre les impressions délicates et fugitives de notre conscience individuelle. (...)

Nulle part cet écrasement de la conscience immédiate n'est aussi frappant que dans les phénomènes de sentiment. Un amour violent, une mélancolie profonde envahissent notre âme : ce sont mille éléments divers qui se fondent, qui se pénètrent sans contours précis, sans la moindre tendance à s'extérioriser les uns par rapport aux autres ; leur originalité est à ce prix.⁷⁰

Cette idée est reprise par Bergson dans son essai sur le comique, *Le Rire*. Et il me semble que c'est ce passage que Martínez Ruiz « cite » dans *Diario de un enfermo*, le plus manifestement :

Enfin, pour tout dire, nous ne voyons pas les choses mêmes ; nous nous bornons le plus souvent, à lire des étiquettes collées sur elles. Cette tendance issue du besoin, s'est encore accentuée sous l'effet du langage. Car les mots (...) désignent des genres. Le mot, qui ne note de la chose que sa fonction la plus commune et son aspect le plus banal, s'insinue entre elle et nous (...). Et ce ne sont pas seulement les objets extérieurs, ce sont aussi nos propres états d'âme qui se dérobent à nous dans ce qu'ils ont d'intime, de personnel et d'originellement vécu. Quand nous éprouvons de l'amour et de la haine, quand nous nous sentons joyeux ou tristes, est-ce bien notre

⁶⁹ *O.C.*, tomo I, p. 703-704.

⁷⁰ Au sous-chapitre « les deux aspects du moi », au chapitre « De la multiplicité des états de conscience », p. 87-88. Il continue sa réflexion : « Tout à l'heure chacun d'eux empruntait une indéfinissable coloration au milieu où il était placé : le voici décoloré, et tout prêt à recevoir un nom. Le sentiment lui-même est un être qui vit, qui se développe, qui change par conséquent sans cesse ».

sentiment lui-même qui arrive à notre conscience avec les mille nuances fugitives et les mille résonances profondes qui en font quelque chose d'absolument nôtre ?⁷¹

La critique du langage qui serait ici « inspirée » de Bergson ne passe évidemment pas seulement par ces deux passages, extraits d'*Antonio Azorín* et de *Diario de un enfermo*. Le primat littéraire accordé par Martínez Ruiz à l'Archiprêtre de Hita, notamment dans *La Voluntad*, par l'intermédiaire de Yuste, est aussi symptomatique d'un ascendant bergsonien chez Azorín. Décidément, cet homme a nécessairement lu les *Données immédiates* et *Le Rire*. Azorín rejette le conventionnalisme du langage. Sa terminologie, dans les passages sur l'intuitif et génial Archiprêtre de Hita, sur la décoloration et le schématisme de la prose de Rojas, par exemple, par opposition à la suggestion (qui font intertexte avec certaines pensées de Bergson sur la suggestion de la musique), la grâce et l'intuition littéraire de l'auteur du *Libro de buen amor*, est bergsonienne :

El y Rojas son los dos más finos pintores de la mujer; pero, ¿ qué diferencia entre el escolar de Salamanca y el Arcipreste de Hita! Arcipreste y escolar trazan las mismas escenas, mueven los mismos tipos, forjan las mismas situaciones; mas Rojas es descolorido, ingráfico, esquemático, y el Arcipreste es todo sugestión, movimiento, luz, color, asociación de ideas. El quid estriba en esto: que Rojas pinta lo subjetivo y Juan Ruiz lo objetivo; uno el espíritu, otro el mundo; uno la realidad interna, otro la externa. (...).

El Arcipreste sólo una frase necesita para trazar el aspecto de una cosa ; tiene el sentido del movimiento y del color, la intuición rápida que la hace dar en breve rasgo la sensación entera y limpia⁷².

Les adjectifs « descolorido », « esquemático », « limpia » les substantifs « sugestión », « movimiento », « luz », « intuición », « color » révèlent une réappropriation azorinienne de philosophèmes bergsoniens. Ces mots font signe vers la « dialectique des images »

⁷¹ Au chapitre III du *Rire*, intitulé « Le comique de caractère », p. 460. Il continue : « Mais le plus souvent, (...) nous nous mouvons parmi des généralités et des symboles, comme en un champ clos (..) dans une zone mitoyenne entre les choses et nous, extérieurement aux choses, extérieurement aussi à nous-mêmes. » (p. 460-461). L'art se doit de trouver un langage plus proche du réel : « Ainsi, qu'il soit peinture, sculpture, poésie ou musique, l'art n'a d'autre objet que d'écarter les symboles pratiquement utiles, les généralités conventionnellement et socialement acceptées, enfin tout ce qui nous masque la réalité, pour nous mettre face à face avec la réalité même. » (p. 462).

⁷²Au chapitre IV de la deuxième partie de *La Voluntad*, (*O.C.*, tomo I), p. 928-929.

bergsoniennes, pour reprendre le beau titre du livre de Lydie Adolphe⁷³, vers l'univers imagé de Bergson. En outre, dans ce même chapitre, il critique le théâtre de Lope, qui lui semble décadent, artificiel, « palabrero », relevant donc du verbiage, de la logorrhée incolore :

Su teatro inaugura el período bárbaro de la dramaturgia artificiosa, palabrera, sin observación, sin verdad, sin poesía, de los Calderón, Rojas, Téllez, Moreto. No hay en ninguna literatura un ejemplo de teatro más enfático e insoportable. Es un teatro sin madres y sin niños, de caracteres monofórmicos, de temperamentos abstractos, resueltos en damiselas parladoras, en espadachines grotescos, en graciosos estúpidos (...) ⁷⁴.

On ne peut que s'étonner devant les correspondances de ce texte avec la pensée de Bergson sur le langage. Bergson souligne sans cesse les dangers du langage, toujours susceptible de nous couper hermétiquement de la vie, de la poésie concrète du monde. La force de Martínez Ruiz repose ici sur l'appropriation espagnole d'une source philosophique française ; pour reprendre les mots de James H. Abbot, « con ideas francesas— abrumadoramente francesas—, con estímulos y admiraciones de Francia, *Azorín* hizo una de las obras más increíblemente españolas de toda nuestra literatura. Vuelto fielmente hacia Francia, recibiendo sus contenidos, *Azorín* lo va transmutando todo, se le va convirtiendo en realidad española inconfundible ». ⁷⁵ La pensée bergsonienne sur le langage se concentre sur cette icône vitaliste et charismatique en Espagne qu'est l'Archiprêtre de Hita. Il concourt à la réappropriation et reconversion hispanique de la pensée bergsonienne de Martínez Ruiz sur le langage. Aussi, au chapitre XIV, de la première partie de *La Voluntad*, il critique violemment toute supercherie en littérature, notamment celle de la comparaison (sur laquelle revient beaucoup Bergson) puis compare la grâce vitaliste de Juan Ruiz à l'artificialité de Cervantes. Ce passage est aussi extrêmement éclairant sur l'ascendant bergsonien d'*Azorín* :

—Ahora— añade el maestro— he aquí cuatro versos escritos hace cinco siglos... Son del más plástico, jugoso y espontáneo de todos los poetas españoles antiguos y modernos: el Arcipreste de Hita... El Arcipreste tiene, como nadie, el instinto revelador, sugestivo... (...).

⁷³ *La dialectique des images chez Bergson*, Puf, Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1951.

⁷⁴ *O.C.*, tomo I, p. 927-928.

⁷⁵ *Azorín y Francia*. James H. Abbot. Prólogo de Julián Marías. Seminarios y Ediciones, S.A., Madrid, 1973, p. 10.

– Observo, maestro, que en la novela contemporánea hay algo más falso que las descripciones, y son los diálogos. El diálogo es artificioso, convencional, *literario*, excesivamente *literario*.

– Lee *La Gitanilla*, de Cervantes– contesta Yuste–; La Gitanilla es... una gitana de quince años, que supongo no ha estado en ninguna Universidad (...) Pues bien : observa cómo contesta a su amante cuando este se le declara. Le contesta en un discurso enorme, pulido, elegante, filosófico... Y este defecto, esta elocuencia y corrección de los diálogos insupportables, falsos, van desde Cervantes hasta Galdós... Y en la vida no se habla así, se habla con incoherencias, con pausas, con párrafos breves, incorrectos..., naturales...⁷⁶

L'herméneutique azorinienne est qualifiable de bergsonienne, dans la mesure où Martínez Ruiz, en élaborant des paradigmes littéraires vitalistes, en condamne d'autres au langage trop « abstrait », conventionnel » ou « schématique », pour reprendre des adjectifs bergsoniens. Sa recherche semble celle d'une voie bergsonienne, qui rejette toujours le figé, le sclérosé, le « tout fait ». Enfin, nous pourrions faire un parallèle, à travers les romans et articles d'*Azorín*, entre Montaigne et l'Archiprêtre, qui tous deux représentent cette capacité herméneutique à retrouver dans le langage, qui pourtant est un matériau solide, la fluidité de la vie. Ils épousent tous les deux le serpentement, les ondulations du réel. L'adjectif « ondulante » revient régulièrement sous la plume de Martínez Ruiz, entre autre pour qualifier, l'écriture de Montaigne. Ils tendent tous deux à déjouer la « supercherie du littéraire »⁷⁷, pour reprendre une expression de *La Voluntad*, mais on ne peut que penser à Bergson en lisant les mots d'*Azorín* sur Montaigne.

En rejetant les médiations trop appuyées, à l'instar de Bergson, Martínez Ruiz s'inscrit dans une filiation bergsonienne ou une *zeitgeist* vitaliste, qui veut dénouer le paradoxe du langage : pouvoir exprimer la vie, par la médiation des mots, qui se feraient les plus transparents possibles, épousant le serpentement du réel, ses ondulations, son mouvant.

Conclusion

⁷⁶ Chapitre XIV de la première partie, (*O.C.*, tomo I, p. 864).

⁷⁷ Expression utilisée pour décrire l'artificialité des romans de Vicente Blasco Ibáñez, au chapitre XIV, de la première partie, (*O.C.*, tomo I), p. 861.

Il ne nous apparaît pas excessif de dire qu'un modernisme philosophique est en marche en Espagne, dès 1880, sous l'impulsion de Leopoldo Alas *Clarín*, puis affiné et développé dès 1890, avec la diffusion d'un modernisme métaphysique en Europe. A cette époque notamment, Henri Bergson vient de publier sa thèse sur les *Données immédiates de la conscience* ; elle révolutionne l'atmosphère philosophique qui, selon les mots de François Meyer, n'est alors que « paysage de tristesse », dans lequel on ne « trouve partout que « démission de l'esprit » »⁷⁸. Et il ajoute : « Contre cette démission, toute la pensée de Bergson est une protestation, et toute son œuvre une réhabilitation, une réaffirmation de l'esprit et de sa liberté créatrice. » Or, n'est-ce pas exactement comme cela que l'on peut qualifier l'« attitude »⁷⁹ de *Clarín* ? Dans l'Espagne de la Restauration, il éprouve la nécessité de « fluidifier » le système, de réinterroger les fondements dogmatiques et sclérosés de la Pensée. De même, il invente presque avant Bergson l'intuition comme méthode pour se transporter dans l'immanence des choses ; toutefois, il ne la systématise pas. C'est à l'état de bribes et de façon dispersée qu'on peut la lire, à travers ses articles notamment. Et on peut penser que la rencontre avec Bergson, dès 1889-1890, va le révéler à lui-même. Ce sympathisant de la durée qu'est le philosophe français déploie une prose « ruisselante de poésie », incroyablement adéquate à ses propres intuitions. Ainsi, très vite, Leopoldo Alas en parle dans ses articles. Il veut même changer, comme nous l'avons vu, le sujet d'un cycle de conférences à l'Athénée, initialement prévu sur « la critique littéraire » pour proposer une exposition sur l'« esprit nouveau », à un parterre de jeunes intellectuels espagnols, à l'instar de Bergson au Collège de France⁸⁰. Mais faut-il voir en *Clarín*, ce que les élèves de Bergson voyaient en lui, un « sourcier », selon Charles Péguy, une « clairière »⁸¹, selon Gabriel

⁷⁸ Pour connaître la pensée d'Henri Bergson, *Ibid.*, p. 13.

⁷⁹ Pour reprendre le terme employé par Juan Ramón Jiménez pour qualifier le modernisme, dans son cours *El modernismo*. Notas de un curso (1953), (Edición, prólogo y notas de Ricardo Guillón y Eugenio Fernández Méndez, Ensayistas hispánicos, Aguilar, México, 1962) : « Porque lo que se llama modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud. » (p. 17).

⁸⁰ Tancrède de Visan, dans un article « Ce que nous devons à Bergson », extrait du *Le temps présent*, 2 février 1914 :

Je ne me reporte pas sans mélancolie aux années 1900-1901. Quelques élèves se connaissant, travaillant en commun à la recherche des mêmes idées, se retrouvaient chaque vendredi, vers l'après-midi finissante, dans une petite salle du Collège de France mal éclairée, garnie de bancs d'église pour y entendre la parole ailée d'un maître comme ils n'en avaient encore jamais entendu, de celui-là même qu'ils cherchaient, dont ils avaient besoin... Je me rappelle ces temps héroïques avec tristesse, parce qu'ils représentent le meilleur, le plus pur de notre jeunesse, et parce que nous aurions beaucoup de peine aujourd'hui à nous frayer un passage à travers les bancs du sanctuaire.

⁸¹ Rose-Marie Mossé-Bastide, dans son livre *Bergson éducateur* (Puf, Paris, 1955), au chapitre III « Bergson professeur au Collège de France » rapporte les propos de Gabriel Marcel :

Marcel ? Si *Clarín* a bien été le premier à fêler le socle traditionnel/traditionaliste de la Pensée espagnole, il ne semble pas que le modernisme métaphysique dont il se fait le promoteur constitue une rupture ni une révolution idéologique. Martínez Ruiz semble lui-même assez réticent à tout ce spiritualisme excessif. Les courants prédominants sont encore, en Espagne, néoscolastiques, positivistes ou krausistes⁸². Toutefois, ce n'est pas pour cette raison que l'influence, chaque fois plus grandissante, du bergsonisme en Espagne, lors du « moment 1900 », va être tue par Martínez Ruiz, notamment dans ses romans. *Azorín* s'affilie certes à la philosophie alors un peu dépassée que constitue le tainisme, et ne peut pas, semble-t-il, revendiquer l'influence bergsonienne, qui semble jurer avec l'atmosphère espagnole de l'époque. C'est sans doute du fait de la non revendication de cette influence, voire son omission par une certaine forme d'hostilité, que la critique n'évoque pour ainsi dire jamais le bergsonisme de Martínez Ruiz. Ces mots, cités précédemment, de R. Jolivet sonnent incroyablement justes, même décontextualisés, pour parler de l'Espagne de 1900, en soulignant une possible inadéquation du bergsonisme avec des périodes historiques inquiètes :

Le Bergsonisme, avec son optimisme fondamental, son style accordé à une méthode de calme méditation, ne paraissait plus répondre à l'attente d'une époque submergée d'inquiétude et d'angoisse, décidée, semblait-il, à faire sa part à l'absurde, et pour laquelle le rationalisme de la tradition à laquelle Bergson se rattachait d'une manière si étroite, était une autre Bastille à prendre et à démanteler.⁸³

Azorín se sent de profondes affinités avec les philosophes précurseurs de l'existentialisme, comme Schopenhauer ou Nietzsche, et boude le philosophe de la vie par excellence, Bergson. Toutefois, il nous semble indiscutable, que le bergsonisme existe dans ces quatre premiers romans « de rupture », mais qu'il se révèle sous forme de failles.

« Une « clairière », c'est l'image qui traduit le plus exactement l'impression tout ensemble d'aération et de luminosité qui s'emparait de nous, tandis que nous écoutions M. Bergson le vendredi soir au Collège de France, au sortir du fourrée de l'existence sorbonnarde. » (G. Marcel, *Clairière*, *Nouvelles littéraires*, 15 déc 1928)

⁸² Ce dernier mouvement est à considérer à part, car il est poreux au modernisme métaphysique. Il faudrait étudier l'imprégnation moderniste du krausisme.

⁸³ « Réflexions sur le déclin du bergsonisme dans les années d'après-guerre » de R. Jolivet., in *Bergson et nous*, *Ibid.*, p.174.

