

**La Bohème littéraire espagnole
de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle**

Xavier Escudero

**La Bohème littéraire espagnole
de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle**

D'un art de vivre à un art d'écrire

Publibook

Retrouvez notre catalogue sur le site des Éditions Publibook :

<http://www.publibook.com>

Ce texte publié par les Éditions Publibook est protégé par les lois et traités internationaux relatifs aux droits d'auteur. Son impression sur papier est strictement réservée à l'acquéreur et limitée à son usage personnel. Toute autre reproduction ou copie, par quelque procédé que ce soit, constituerait une contrefaçon et serait passible des sanctions prévues par les textes susvisés et notamment le Code français de la propriété intellectuelle et les conventions internationales en vigueur sur la protection des droits d'auteur.

Éditions Publibook
14, rue des Volontaires
75015 PARIS – France
Tél. : +33 (0)1 53 69 65 55

IDDN.FR.010.0114971.000.R.P.2010.030.31500

Cet ouvrage a fait l'objet d'une première publication aux Éditions Publibook en 2011

Table des matières

Remerciements.....	9
Introduction.....	11
Le phénomène de la bohème : vers un essai de définition	21
Les deux âges de la bohème	25
Le bohème : à la recherche d'une typologie	37
La psychologie du bohème : un être désorienté ?	53
Son credo esthétique.....	61
La bohème : entre génération et tribu	69
La (le) Bohème : objet de fascination et sujet de fiction	91
<i>El frac azul (memorias de un joven flaco), La Horda, Troteras y Danzaderas</i> : naissance et décadence de l'itinéraire romanesque du bohème madrilène	97
La bohème : entre parodie et tragédie.....	187
La « dedicatoria » à <i>La mujer de todo el mundo</i> (1885) d'Alejandro Sawa et <i>La santa bohemia</i> (1913) d'Ernesto Bark : deux tensions manifestes de la pensée bohème.....	221
La « dedicatoria » du roman <i>La mujer de todo el mundo</i> (1885) d'Alejandro Sawa : silhouette d'une pensée fin de siècle ou diagnostic d'une génération amère.....	225
<i>La santa bohemia</i> (1913) d'Ernesto Bark : traité de la nouvelle bohème.....	241
La Bohème littéraire espagnole : un art d'écrire	263
Le roman autobiographique ou personnel bohème : l'exaltation du moi et personnalisation d'un genre à travers <i>El frac azul</i> de Pérez Escrich et <i>Declaración de un vencido</i> d'Alejandro Sawa.....	311
La voie poétique ou l'achèvement d'un art d'écrire bohème	469
Portraits et autoportraits : dans la continuité de l'écriture et de la définition d'un moi bohème	475
Le bohème, la femme et le désir.....	495
Le bohème, le satanisme, la figure christique et la Mort.....	499
Conclusion	505
Bibliographie.....	509
Index	545

À Lucas et à Gabin

«La mejor página es la que no se ha escrito...
Y además..., ¿a qué escribir para estos señores
vulgares y estas señoritas cursis que ni nos
comprenden ni nos leen ? Eso es perder el tiempo
[...]. Yo prefiero pasear, charlar con un amigo,
escribir mis libros en el aire..., lanzarlos como
pompas de jabón o bocanadas de humo...»
(Camilo Bargiela à Rafael Cansinos-Asséns, *La
novela de un literato, 1, 1882-1913*)

Remerciements

Je tiens à remercier l'ensemble des personnes qui m'ont accompagné et conseillé tout au long de ce parcours de recherche et je citerai en premier lieu mon directeur de thèse M. Sadi LAKHDARI, professeur des universités à Paris IV, sans qui ce travail n'aurait pu aboutir. Ses conseils avisés et son attention ont été très précieux.

Je remercie les membres du jury, M. Christian MANSO, professeur des universités à l'université de Pau et des Pays de l'Adour, Mme Christine RIVALAN-GUEGO, professeur à l'université de Haute Bretagne, Rennes 2, et M. Jorge URRUTIA, professeur à la Universidad Carlos III de Madrid, d'avoir accepté de faire partie du jury.

Je remercie également l'école doctorale IV de l'université de La Sorbonne Paris IV, la bibliothèque Marcel Bataillon de l'U.F.R. d'Études Ibériques et ibéro-américaines de Paris IV, l'Institut Cervantes de Paris. Enfin, j'adresse mes remerciements à tous les collègues, parents, amis pour leur présence et leur soutien.

Introduction

Au moment où nous commençons ce travail de recherche en 2000, le monde de l'édition espagnol menait une campagne de réhabilitation d'auteurs ignorés ou inédits issus de la période moderniste et faisant partie de la bohème littéraire fin de siècle au travers de publications diverses (roman, poésie, contes, essais, mémoires), campagne prolongeant la célébration du centième anniversaire de la crise moderniste de 1898. La collection « Biblioteca de la Bohemia » dirigée par José Esteban, Francisco Gómez Porro et Anthony N. Zahareas des éditions Celeste publie, en 1999, deux essais (*Los proletarios del arte – Introducción a la bohemia* de José Esteban et Anthony N. Zahareas ; *En torno a la bohemia madrileña 1890-1925. Testimonios, personajes y obras* de Allen W. Phillips), *La santa bohemia y otros artículos* d'Ernesto Bark, avec un prologue de Gonzalo Santonja et l'anthologie élaborée par Víctor Fuentes, *Poesía Bohemia Española – Antología de temas y figuras*. La collection « Clásicos madrileños » publiée par Editorial Castalia et la communauté de Madrid propose, en 1999, une anthologie des œuvres d'Emilio Carrere, *Antología* (édition de José Montero Padilla) ou encore les éditions Valdemar réhabilitant ses contes, « novelas cortas » et romans. Les « Clásicos Libertarias », en 1998, tirent de l'oubli le roman d'Alejandro Sawa, *Crimen legal*, dont l'édition était à la charge de Jean-Claude Mbarga (roman jamais republié depuis 1886) ; la « Fundación Archivo Rafael Cansinos Asséns » (ARCA) publie, en 2002, le roman de Rafael Cansinos-Asséns, *Bohemia* ; les éditions « Libros del Innombrable » publient, en 1998, dans la collection « Biblioteca Golpe de dados », dirigée par Raúl Herrero « Claudio », *Los raros* de Rubén Darío et la « Editorial Renacimiento » de Séville, dans la collection à juste titre intitulée « Biblioteca del Rescate », publie, en 2001, l'œuvre (la dernière publication remonte à 1927) d'Isidoro López Lapuya, *La bohemia española en París a fines del siglo pasado* et, en 2005, une anthologie des contes bohèmes espagnols, *Cuentos bohemios españoles*. Par ailleurs, Manuel Aznar Soler avait soutenu en 1980, à l'Université de Barcelone, une thèse de doctorat intitulée, *La Bohemia literaria española durante el modernismo*, qui se proposait d'aborder ce phénomène de la

bohème littéraire d'un point de vue historique, social et littéraire (« Me interesaba analizar no sólo el fenómeno histórico-social de la bohemia literaria como una actitud antiburguesa y antimercantilista, sino también la literatura escrita por los autores bohemios durante el modernismo »¹). La thèse de Manuel Aznar Soler, en dehors de l'essai d'Allen W. Phillips sur Sawa, *Alejandro Sawa, mito y realidad* de 1976 chez Turner, la publication de *Iluminaciones en la sombra* de Alejandro Sawa, édition critique d'Iris M. Zavala publiée en 1977 aux éditions Alhambra, constitue le véritable point de départ de la recherche universitaire sur la bohème littéraire espagnole des années 1890 à 1920. Juan Manuel de Prada, jeune écrivain espagnol, a remis au goût du jour ce monde littéraire de la bohème (avec ses farces, ses gestes et ses figures) à travers la publication de ce que la critique a qualifié – à juste titre – de trilogie de l'échec : *Las máscaras del héroe* (1996), *Las esquinas del aire* (2000) et *Desgarrados y excéntricos* (2001), qui accumule biographies fictives et réelles d'auteurs bohèmes. Avec cet écrivain et les manifestations culturelles et éditoriales qui ont entouré la célébration du centenaire du « désastre » en 1998, l'Espagne a redécouvert cette lignée oubliée de son histoire littéraire. Cependant, et parallèlement à ce regain d'intérêt hispanique, le moteur de notre recherche s'explique par la découverte il y a quelques années du roman *La mujer de todo el mundo* de 1885 dont l'auteur, Alejandro Sawa, alors illustre inconnu, s'imposait de plus en plus comme une figure mythique des Lettres fin de siècle espagnoles. Sur sa vie, sa personne, foisonnaient anecdotes, histoires rocambolesques, légendes qu'entretenait largement la littérature elle-même. Légende ou mythe qu'alimentait son art de vivre placé sous l'égide de la Bohème. Dépassant le simple constat d'un choix de vie, l'homme de lettres, l'écrivain ou, plus génériquement, l'artiste Sawa et avec lui tous ceux placés dans l'état de bohème, dans une époque pénétrée de l'idée de décadence, de l'approche de la fin d'un siècle, plongée dans une ère révolutionnaire dans son sens le plus global, cristallise le combat suranné car romantique de l'art, de l'idéal, de la beauté contre une société mercantile et matérialiste dominée par l'impératif de progrès et de travail. Le bohème incarne cet artiste désorienté dans ses idéaux, désireux de maintenir le privilège de l'« artiste-roi », mais vaincu d'avance : il devient le creuset des artistes désabusés, trompés par l'art lui-même, voire la culture, empêchés de développer son

¹ Manuel Aznar Soler, Resumen de la Tesis doctoral, *La Bohemia literaria española durante el modernismo*, Universitat de Barcelona, Centre de Publicacions, 1981, p. 1. Le jury était composé d'Alonso Zamora Vicente, Antonio Vilanova Andreu, José Carlos Mainer Bagué, Sergio Beser Ortí, José-Manuel Blecua Teijeiro, le directeur de la thèse.

talent par le manque cynique d'argent, la faim et, donc, la nécessité de survie. Continuer à croire en la supériorité de l'art sur le marché c'est refuser, contester une époque tournée de façon décisive vers l'industrialisation (être pétri de contradictions, le bohème se réclamera pourtant souvent dans ses écrits de cette modernité aux multiples visages). Sa vie devient un art de la survie ; de cette survie dépend son art et la défense de ses idéaux ; de cette vie naît un art de créer et d'écrire, extrêmement fragile, mais qui finit par s'adapter et subsister. Car, au-delà de la nécessité de s'adapter aux lois du marché éditorial, d'obéir tant bien que mal à la mode littéraire alors en vogue s'ébauche une envie de penser et d'écrire propre, attachée au combat d'un art de vivre. C'est avec une égale envie de voir différemment le concept de bohème, de l'éclaircir que nous avons trouvé dans les Lettres Espagnoles les clés de la définition littéraire exacte à appliquer à la bohème hispanique : doit-on rester dans la légende d'un art de vivre ou peut-on y voir un projet, l'ébauche d'un art en train de s'écrire, d'une littérature en train de naître, de s'expliquer, de combattre, même si tout est perdu d'avance car la bohème s'inscrit dans la lutte du désespoir, de la beauté dans l'inutile ? Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), d'origine guatémaltèque, souligne à maintes reprises dans ses chroniques sur la bohème intitulées *La vida parisiense* l'errance de la définition du mot « bohème », tout en défendant l'idée selon laquelle la bohème fin de siècle existe. Selon lui, on parle tous de la bohème sans savoir exactement ce qu'elle recouvre. Pour lui, à l'instar du terme « snobisme », la « bohème » est un terme vague que l'on emploie à sa convenance ; Rubén Darío y voit une insulte tandis que Joaquín Dicenta la considère comme un éloge. Il finit par conclure dans cette chronique intitulée « De la bohemia » que « la bohemia es todo y no es nada »². Il ajoute dans une autre chronique, « La bohemia actual », que les bohèmes existent au moment où il écrit ce texte (1890), tout comme ils ont existé dans le passé et existeront toujours, car « la bohemia no es ni una fórmula de vida, ni una disciplina literaria, ni un alarde momentáneo de desorden. La bohemia es sencillamente la juventud pobre que se consagra a las artes y que lleva su miseria con orgullo. El nombre, pues, podrá cambiar. La cosa no. En todo caso, en nuestros días el nombre existe todavía y los muchachos que tienen más ilusiones que dinero permanecen siempre fieles al método que sirvió de pauta a los actores de la tragicomedia romántica. »³ Par conséquent, au premier souhait de lever le

² Enrique Gómez Carrillo, *La vida parisiense*, « De la Bohemia », Biblioteca Ayacucho, 1993, Colección « La expresión americana », p. 11-16.

³ *Ibid.*, « La bohemia actual », p. 17-24.

voile sur cette page inconnue ou ignorée de l'histoire de la littérature espagnole est venu se greffer celui de comprendre le fonctionnement de ce phénomène qu'est la bohème littéraire espagnole. Nous nous penchons sur l'un des concepts littéraires les plus flous, les plus insaisissables et les moins connus de la littérature hispanique, mais qui connaît un regain d'intérêt en Espagne à l'issue de la célébration du centenaire des événements de 1898. La bohème littéraire, qui traverse l'âge de la crise moderniste, est un concept étendu (mode de vie errant et insouciant, attitude artistique) et son extension peut justement prêter à confusion. Plus qu'un effet de mode et quoique source d'inspiration artistique et littéraire, la bohème constitue un phénomène socioculturel ancré dans la crise fin de siècle, un état de la littérature. Dans le contexte des Lettres hispaniques fin de siècle, on retrouve souvent associée la bohème (littéraire) à anarchisme, socialisme libertaire, prolétariat.⁴ Nous ne nous intéressons véritablement qu'à l'association de « bohème » à « littérature », c'est-à-dire que nous avons surtout réfléchi à ce qu'elle a produit, à ses apports esthétiques voire à sa tentative – échouée – d'organiser sa philosophie ou sa pensée. Nous préférons porter notre attention sur les raisons pour lesquelles l'épithète littéraire est venue se greffer à la bohème : sujet ou objet de la littérature ? Mouvement ou écriture ? En quoi la bohème, originellement perçue en tant qu'art de vivre dans l'errance et l'insouciance, devient-elle littéraire et s'accomplit-elle dans les tâches d'écriture ou se rattache-t-elle plus simplement au monde de la littérature ? Afin de répondre à ces questions, nous avons choisi d'aborder ce concept de bohème littéraire d'un point de vue contextuel (historique, sociologique, psychologique et institutionnel) et d'un point de vue textuel (la littérature produite par des auteurs dits « bohèmes »).

⁴ Il est vrai que le bohème est un individu politisé ou engagé dans l'Histoire. Le héros bohème de *El frac azul* de Pérez Escrich, Elías Gómez, se retrouve, malgré lui, alors qu'il se rendait au café Suizo, engagé dans les combats de rue madrilènes de l'année 1854 lors du soulèvement militaire des généraux libéraux et constitutionnels O'Donnell et Dulce donnant lieu à la révolution de Juillet 1854 ; ces événements historiques occupent quatre chapitres (du XLI à XLIV). Beaucoup ont connu l'exil forcé pour des raisons d'engagement politique (Isidoro López Lapuya dans ses mémoires *La bohemia española en París* fait défiler les hommes politiques libéraux réfugiés dans la capitale française) ou volontaire, dans le cas des bohèmes comme Sawa, désireux de parfaire leur éducation artistique, quoiqu'il mettra sur le compte de l'un de ses romans naturalistes, œuvres moralement répréhensibles dans l'Espagne de la Restauration, le fait de s'être exilé à Paris ; le bohème aime s'entourer de légendes et ce penchant-là aide à la création presque théâtrale du personnage bohème.

En analysant les œuvres produites par les dits bohèmes, il est impossible de ne pas y voir la volonté de dépeindre une vie laborieuse et misérable en butte constante à l'adversité et à l'injustice sociale. Le bohème, quoique fasciné et adepte de l'« artistisme »⁵, selon l'expression forgée par Félix Pyat en 1834, ne pratique pas l'écriture à usage purement esthétique ou artistique : il lui injecte et lui prête une intention et une propriété d'action sociale. C'est pourquoi, nous serions tentés de ranger les bohèmes – pour la plupart, écrivains de passage ou ratés, maladroits ou malchanceux, « los vencidos »⁶ – sous l'appellation de prolétariat intellectuel (« los proletarios del arte ») luttant pour leur survie, dédaignant la bourgeoisie et ses valeurs dont le travail méthodique, qu'ils contrecarrent par une attitude volontairement désinvolte, forcément provocatrice. Du moins, c'est ce que prétendent la légende et l'histoire anecdotique. Nous démontrons que le bohème, être pétri de contradictions et de paradoxes, a également réalisé un travail d'écriture témoignant d'un art de vivre et de penser particulier. Outre les considérations sur la bohème en tant qu'art de vivre fantasque, libre et sans règles et outre le caractère volontairement marginal et révolutionnaire de ses membres, la bohème crée des œuvres centrées sur la révélation d'une existence marquée par le doute, la souffrance, elle sait donner un sens littéraire à ses aspirations de gloire, de beauté et d'art (l'un des credo modernistes bohèmes fin de siècle est justement « art, beauté et action » ou « beauté, art et vérité »). Le bohème littéraire⁷ peut être défini comme un

⁵ « Les personnes qui en étaient atteintes négligeaient leurs affaires et leurs intérêts, se coupaient du monde et couraient le risque de perdre contact avec lui. Elles vivaient dans un univers imaginaire, où elles voyaient tout en rose et où les femmes douteuses, autour desquelles ils tournaient, devenaient dignes de l'attention et des louanges des poètes », Jerrold Seigel, *Paris bohème 1830-1930*, Paris, Éditions Gallimard, 1991, NRF, p. 27. De plus, Pyat, dans son recueil d'essais, *Nouveau Tableau de Paris au XIX^e siècle*, publié en 1834, associe la bohème à cette épidémie, l'« artistisme ». Cependant, associer la bohème à cet « artistisme » ne suffit pas à donner à la bohème une idée juste.

⁶ La bohème littéraire finit par développer une « philosophie de la misère ». Il faut souligner la sympathie voire l'engagement anarchiste de nombreux bohèmes littéraires espagnols et l'évocation de Pierre-Joseph Proudhon apparaît sous leur plume à maintes reprises (par exemple, dans *Iluminaciones en la sombra* d'Alejandro Sawa).

⁷ On pourra distinguer le vrai bohème littéraire luttant avec dignité pour se faire une place dans le monde des Lettres du bohème miséreux, alcoolique, paresseux, mendiant, « hampón » et picaresque ou encore du bohème dandy, aisé et distingué. Cette dernière catégorie ainsi que la première se caractérise inéluctablement par un aristocratismes intellectuel, non exempt pour la première de préoccupations sociales. Dans la première partie de notre travail, nous essaierons de mieux préciser les frontières entre les différents bohèmes (dans un style de vie et de pensée qui refuse l'ordre établi et l'autorité, nous retrouvons paradoxalement un goût pour la hiérarchie qui s'instituera d'ailleurs à travers la création de

individu libertaire, impénitent péripatéticien du pavé des capitales et adorateur de l'Art sous toutes ses formes. Nous avons accompagné le concept de « bohème littéraire » du qualificatif « fin de siècle », car il se développe dans le cadre temporel de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle.

Nous n'avons pas la prétention d'offrir ici une histoire de la vie de bohème espagnole. Nous croyons nécessaire de proposer une étude littéraire de la figure du bohème, de son traitement romanesque, puis une analyse de ce qui pourrait constituer les œuvres de la littérature bohème hispanique, produites par les adeptes mêmes de cet art de vivre et expliquant cette imbrication art et vie, unissant en une même temporalité parcours existentiel et parcours littéraire, art de vivre et art d'écrire.

Nous avons conscience que le bohème fin de siècle n'est ni purement moderniste ni purement « noventayochista » : il est entre-deux et échappe à tout cloisonnement. Nous reconnaissons également que le cloisonnement entre auteurs bohèmes et non-bohèmes peut paraître artificiel, mais nous estimons que ceux sélectionnés dans notre ouvrage répondent à des critères qui reposent sur le rapport étroit qu'entretenaient ces hommes de Lettres avec l'art de vivre bohème : Sawa, Carrere et d'autres sont restés prisonniers d'une certaine forme de vie décrite dans leurs écrits. Azorín, Vicente Blasco Ibáñez, Benito Pérez Galdós, Pío Baroja et d'autres, quoique fascinés par le thème, ne se sont pas faits les chantres de la bohème. En ce qui concerne Valle-Inclán, il représente l'un des cas de bohème assez talentueux pour ne pas être resté prisonnier d'un art de vivre : il incarne à merveille le bohème littéraire qui utilise les tares et les qualités de son mode de vie pour en faire un art accompli – l'imbrication vie et art jalonne de nombreuses existences bohèmes. Le bohème s'est effectivement prêté à une vision grotesque de son personnage. Son existence n'aura-t-elle jamais été qu'une longue farce, une mascarade, une pirouette, un caprice ? La bohème n'a effectivement pas été prise au sérieux par la « culture officielle », car soucieuse de conserver sa légendaire indépendance, elle préfère développer une culture de la rébellion et de la provocation à l'encontre de l'éthique marchande du bourgeois travailleur et bien-pensant. Pour reprendre le titre d'un ouvrage critique co-écrit par Anthony N. Zahareas et José Esteban, la bohème espagnole fin de siècle prend position contre le canon. Rejetée, méprisée, la bohème est dans la marge. Passage, rite ou sacerdoce, la bohème est aussi au cœur de l'activité intellectuelle madrilène et parisienne ; elle est une composante

cénacles, véritables cercles fermés bohèmes codifiés : autant de contradictions qui font la véritable caractéristique de l'être bohème, ballotté entre plusieurs patries, courants de pensée et styles !).

essentielle de la littérature et de la culture fin de siècle et moderne. Les bohèmes littéraires espagnols développent, par ailleurs, une écriture, outre « alimentaire », centré sur le moi autobiographique : on se rendra ainsi compte de l'imprégnation inéluctable d'un choix de vie exorbité et d'un choix d'écriture original. Dans leur cas, une vie socioprofessionnelle – et bien souvent, privée – mouvementée, douloureuse voire traumatisante à force d'échecs, est lisible dans une écriture errant entre pure fiction, documentaire ou autobiographie.

Nous voulons montrer que la bohème littéraire espagnole n'est pas qu'une légende. Elle fait partie de cette société espagnole, de la Première Internationale Ouvrière (1864) et de la Restauration (1875) aux luttes entre patrons et C.N.T. à Barcelone (1919-1923), c'est-à-dire pour revenir au cadre littéraire bohème, de la première parution du premier roman bohème espagnol d'Enrique Pérez Escrich, *El frac azul* (1864-1875) au premier « esperpento » de Ramón del Valle-Inclán, *Lucas de bohemia* (1920). La réalité de la bohème littéraire ne se réduit pas à une accumulation d'anecdotes plus ou moins fantasques sur ses us et coutumes ; la réalité bohème est la prise de conscience d'une identité, d'une pensée et d'une écriture.

Ainsi, en une première partie que nous intitulons « Le phénomène de la bohème : vers un essai de définition », nous tenterons de parvenir à une définition du phénomène de la bohème, en adoptant un point de vue historique, puis sociologique pour le ramener vers le champ de la littérature et réfléchir sur le concept de « bohème littéraire » et ses caractéristiques (la provenance géographique, les traits psychologiques de ses membres qui se retrouveront dans les romans traitant la figure du bohème). Nous finirons par nous poser la question de la valeur réelle de ce concept en littérature (crédibilité du phénomène, génération littéraire, secte ou clan).

Puis, nous poursuivrons notre étude par une sélection d'œuvres-clés (romans, contes et pièce de théâtre) offrant un traitement littéraire du bohème. Cette figure est à la fois objet de fascination et sujet de fiction en cette fin de siècle espagnole. Nous aborderons différents genres : dans le roman, le regard nostalgique et apitoyé de Pérez Escrich dans *El frac azul* (1864-1875, premier roman bohème espagnol), la vision réaliste et « misérable » de Vicente Blasco Ibáñez dans *La Horda* (1905), la considération esthétisante et décadente de Ramón Pérez de Ayala dans *Troteras y danzaderas* (1913) ; le traitement parodique du thème par Pérez Galdós dans *El doctor Centeno* (1883). La bohème nourrit thématiquement le recueil de contes d'Azorín, *Bohemia* (1897), qui offre une vision plutôt négative de la bohème littéraire (les contes sélectionnés dans notre étude

mettent en exergue le caractère vain et inutile d'un tel art de vivre et de concevoir l'art). La parodie du thème annoncée par Pérez Galdós se prolonge avec le regard porté par Baroja, mais se transfigure avec Valle-Inclán et *Luces de bohemia* : nous clôturons ainsi notre étude du thème de la bohème dans différents genres littéraires par le traitement de la mort du bohème dans *Los últimos románticos* de Baroja (qui l'envisage comme une tragédie ridicule) et dans *Luces de bohemia* (où Valle-Inclán souligne plutôt le ridicule tragique de ce moment, annonçant de même l'extinction de l'exploitation de ce thème dans la littérature de la période fin de siècle).

Sans créer une nouvelle lapalissade, toute vie est un parcours. C'est d'autant plus vrai dans le cas de la bohème que le traitement de ce thème en littérature se présente, de façon immuable, sous forme de parcours, ou mieux, d'itinéraire (s) : nous montrerons aussi que le thème de la bohème s'inscrit dans l'errance (errance physique et psychologique du personnage, délimitation d'un espace bohème dans le roman, évolution semblable du personnage bohème d'une œuvre à l'autre). Aussi notre deuxième partie aspirera-t-elle à répondre à ce concept d'itinéraire : de la naissance à la mort du thème bohème en littérature. « A proprement parler, le mythe se ramène à la description d'un itinéraire » (Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*).

Mais, nous ne pourrions pas nous contenter de considérer la bohème seulement comme un thème littéraire. C'est pourquoi, il nous importera, en une troisième partie (« La « dedicatoria » à *La mujer de todo el mundo* (1885) d'Alejandro Sawa et *La santa bohemia* (1913) d'Ernesto Bark : deux tensions manifestes de la pensée bohème »), de souligner comment les bohèmes ont tenté de placer leur art de vivre au cœur d'un programme idéologique et littéraire (création de l'école bohème, d'un courant de pensée bohème ?) avec la parution de ce que nous considérons être le manifeste de la bohème littéraire fin de siècle : *La santa bohemia* d'Ernesto Bark. Ce projet – avorté – a été écrit pour fédérer les bohèmes : parmi ceux-ci, nous citerons l'une des figures les plus emblématiques, à savoir Alejandro Sawa lequel, dès 1885, dans sa « dedicatoria » à son premier roman de jeunesse, *La mujer de todo el mundo*, alors qu'il venait à peine d'arriver à la capitale espagnole, fait le bilan de l'état de pensée de toute une génération, regroupée sous l'appellation « gente nueva », annonçant certains thèmes de la génération de 1898. Cette « dedicatoria » constitue aussi pour nous les prémices du courant de pensée bohème.

Enfin, même si le bohème n'a pas su « professionnaliser » son art, du moins, le canoniser en faisant école, il crée et produit des œuvres qui pourraient se rapprocher, pour nous, d'une esthétique bohème, d'un art

d'écrire novateur voire original, du moins, d'une « aventure de l'écriture » pour reprendre l'expression de Jean Ricardou.

Afin d'offrir un éventail assez large de la production bohème, nous avons sélectionné, pour notre quatrième et dernière partie (« La Bohème littéraire espagnole : un art d'écrire »), des œuvres de genre différent (roman, mémoires, conte ou « novela corta » et poésie). Le bohème, être égocentrique, se plaît à se regarder dans ses œuvres et, avant le miroir déformant de Valle-Inclán, jette la lumière sur sa vie de bohème : le bohème développe une écriture résolument centrée sur le moi. Ainsi, nous avons opté, d'abord, pour l'étude des mémoires et/ou journaux intimes d'auteurs bohèmes (*Iluminaciones en la sombra* d'Alejandro Sawa, *La bohemia española en París a fines del siglo pasado* d'Isidoro López Lapuya : avec ces deux ouvrages, nous apprécierons l'importance de l'étape parisienne chez le bohème espagnol), puis, de romans autobiographiques (ou personnels) avec *El frac azul* de Pérez Escrich (début de l'écriture bohème ; la première bohème littéraire espagnole) et *Declaración de un vencido* (1887) de Sawa (début des récits de l'échec de l'itinéraire bohème) : travestissement du moi de l'auteur, dénonciation du mensonge de la vie bohème (amertumes, dureté) et procès contre ce choix de vie et de carrière et contre la société. Même si le désir de se confesser chez le bohème est fort, il arrive à transposer son expérience (son art de vivre) dans des œuvres de pure fiction (prolongeant également le travail de l'écriture autobiographique), tels que des contes ou « novelas cortas ». L'une des dernières voies esthétiques, l'une des plus épurées, constituant un point de convergence intéressant entre écriture du moi (épanchement du moi poétique) et intensité de l'art du conte, est la poésie qui reprend les thèmes et particularités stylistiques de l'écriture bohème : (re) création verbale (réemploi d'images et lexique picaresques ; jeux verbaux) et parcours thématique déterminant des points d'ancrage de la pensée, de la littérature bohème.

Le phénomène de la bohème : vers un essai de définition

La vérité de la bohème est beaucoup moins souriante ; elle s'avère surtout bien plus complexe. C'est une notion difficile à cerner, par nature insaisissable : elle est à la fois un mythe universel, celui de la vie d'artiste, et une multitude de réalités particulières, à travers la succession des générations de jeunes gens – partout la même, si on la réduit à quelques idéaux, beaucoup d'amour et d'eau fraîche ; toujours différente, dès que l'on explore sa géographie, ses coutumes et ses individualités.⁸

⁸ Loïc Chotard, Introduction à *Scènes de la vie de bohème* d'Henry Murger, Gallimard, 1988, Collection Folio, p. 6.

Nous proposons ici de retracer l'histoire de la bohème littéraire espagnole tout en la replaçant dans le contexte fin de siècle qui l'a vu naître, puis dépérir ou se transformer. Il convient de mettre en relief sa particularité hispanique tout en restant conscient que ce concept nouveau doit être considéré au regard de la crise moderniste fin de siècle qui toucha le monde de l'art et de la littérature et, surtout, de la littérature bohème française dont elle se réclame à différents moments de son parcours. Nous soulignons parallèlement les constantes que nous pourrions retrouver dans les œuvres portant sur la bohème et que nous analyserons dans les parties qui suivront afin d'illustrer l'imbrication art de vivre et art d'écrire.

Les deux âges de la bohème

La bohème littéraire espagnole ne peut être comprise ou interprétée sans nous intéresser à la bohème française. Jerrold Seigel retrace sa généalogie dans son ouvrage *Paris bohème 1830-1930* en partant du nom d'Henry Murger lequel fait remonter l'origine de la bohème à la Grèce classique. Si, selon Seigel, certaines branches de cet arbre semblent fantaisistes, d'autres en revanche, telles que celle de François Villon ou de Diderot à ses débuts ou encore, en peinture, de Caravage, ont des traits communs avec la bohème moderne. C'est d'ailleurs au cours du XVIII^e siècle que l'on s'intéressa à la figure de l'artiste comme élément perturbateur de la société, obéissant à son désir de liberté et de fantaisie. Le concept de bohème comme art de vivre pour et par son art au détriment des règles et normes de la société bourgeoise ne rentre véritablement en vigueur qu'au XIX^e siècle, devenant le symbole de la « libre subjectivité » hégélienne. Aux origines du mouvement bohémianiste, se trouvent trois groupes de bohèmes français qui se succéderont à partir de 1830 : les Jeunes-France, fantasques, provocateurs, truculents, à la barbe longue, adoptant des manières propres au Moyen Âge ; les « bousingots » constitués d'étudiants turbulents, bruyants, prompts à s'opposer au gouvernement, en n'hésitant pas à descendre dans les rues, ennemis de la loi et partisans de la liberté absolue, disait-on ; le troisième groupe, à la croisée des deux précédents, est appelé le « petit cénacle », « troupe de jeunes écrivains et disciples de Victor Hugo, où se retrouvaient Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Petrus Borel et autres »⁹. Cependant, ce n'est véritablement qu'à partir de 1850 que ce mouvement ou phénomène s'installe plus nettement et durablement dans la conscience collective et littéraire. On s'accorde à distinguer deux étapes, deux âges dans l'évolution « historique » du phénomène de la bohème littéraire en général : la bohème sentimentale et galante des années 1830 à 1860 (romantique) et la bohème décadente, moderniste (ou néo-romantique) fin de siècle des années 1890 à

⁹ Jerrold Seigel, *Paris Bohème 1830-1930*, Paris, Éditions Gallimard, 1991, p. 35.

1920¹⁰. À chacun de ces deux âges correspondent deux mentalités ou types de bohèmes.

Au premier âge sentimental de la bohème littéraire, on associe presque immédiatement le nom d'Henry Murger¹¹ et ses *Scènes de la vie de bohème* (1851), œuvre inévitable et presque de fondement de la « littérature bohème ». Ce roman, empreint de romantisme et de réalisme avant la lettre, constitue le témoignage d'une époque, d'une génération – celle de Murger – avec ses joies et ses vicissitudes et d'un mode de vie artistique dans le Paris de Louis Philippe. Un mode de vie qualifié de bohème sentimentale pour signifier l'insouciance heureuse (« – Ma foi, oui ajouta Schaunard, il faut rire, nous n'avons qu'un temps à vivre »¹²) et l'optimisme démesuré de jeunes artistes filant des amours passionnées et rêvant de renommée, tel le poète Rodolphe vivant un amour agité avec Mimi (à la « beauté malade »)¹³, le peintre Marcel et Musette, le musicien-peintre Schaunard et Phémie, et Gustave Colline, le professeur-philosophe.

Mais quel sens Murger donnait-il à la Bohème ? En effet, il convient de ne pas se méprendre sur la signification de l'expression « bohème sentimentale », galante à la Murger où l'association de « bohème » à « sentimentale » tend à enfermer ce phénomène dans un caractère exclusivement amoureux, même si l'amour est l'objet majeur des préoccupations des bohèmes dans les *Scènes*. Murger ne s'y trompait pas : la sentimentalité romantique de ses personnages n'est qu'une apparence, un

¹⁰ Manuel Aznar Soler distingue, quant à lui, dans sa thèse *La Bohemia literaria española durante el modernismo* (Resumen, p. 3) quatre âges dans l'évolution historique de ce phénomène : « Pero la complejidad de este fenómeno socio-literario exige una estricta consideración temporal que nos ayude a comprender su evolución histórica y, en este sentido, diferencio entre bohemia romántica, « dorada » y « galante » (*Les Jeunes-France* de Gautier, *La bohème galante* de Nerval), bohemia del realismo artístico (Murger, *Scènes de la vie de bohème*), bohemia refractaria (Vallès, *Les réfractaires*) y bohemia simbolista (Verlaine, *Les poètes maudits*) ».

¹¹ Il nous arrivera, d'ailleurs, d'emprunter le raccourci stéréotypé « bohème sentimentale à la Murger » lorsqu'on se référera au premier âge de la bohème.

¹² Murger, *Op. Cit.*, p. 72.

¹³ Rappelons que le sujet de l'opéra de Giacomo Puccini, *La Bohème*, de 1896, s'inspire des *Scènes de la vie de bohème*. Les livrettistes G. Giacosa et L. Illica ont repris les amours de Rodolphe et de Mimi, en y mêlant les éléments d'une intrigue secondaire des *Scènes*, à savoir le chapitre XVIII intitulé « Le manchon de Francine », qui relate les amours malheureuses de Francine, couturière, et du bohème Jacques D. (« Parmi les vrais bohémiens de la vraie bohème, j'ai connu autrefois un garçon nommé Jacques D...; il était sculpteur... », *Op. Cit.*, p. 274). Ce chapitre du roman est intéressant à plus d'un titre : l'auteur s'amuse à intégrer la voix du lecteur dans son récit, comme si le texte se répondait, se regardait. Effet de style du roman bohème.

recours pour mieux masquer leur misère, leur désarroi. Car, outre les passages de son roman qui soulignent la futilité de la vie bohème, notamment le chapitre où Marcel le peintre, conversant avec Rodolphe, le jour du réveillon de Noël, avoue l'erreur, le mensonge dans lequel ils vivent¹⁴, Murger affirme dès sa préface¹⁵, sous forme d'axiome, que la bohème n'est qu'un passage, une transition : « La Bohème, c'est le stage de la vie artistique ; c'est la préface de l'Académie, de l'Hôtel-Dieu ou de la Morgue »¹⁶. De même, dans cette préface – écrite en mai 1850 – aux *Scènes de la vie de bohème*, l'auteur désamorce le mythe de la bohème sentimentale en nous exposant une classification théorique des bohèmes qui sont essentiellement deux :

- « la Bohème ignorée, la plus nombreuse » qui correspond à la « grande famille des artistes pauvres ». Il distingue, de surcroît, à l'intérieur de cette même bohème ignorée trois types de bohèmes :

1) « la race des obstinés rêveurs pour qui l'art est demeuré une foi et non un métier » qui vit « en marge de la société, dans l'isolement et dans l'inertie »¹⁷, adepte de l'art pour l'art et qui ne conçoit son existence qu'en fonction de leur art. C'est, pour Murger, « le stoïcisme du ridicule ».

2) les bohèmes trompés par leur fantaisie, que l'on pourrait qualifier de bohèmes-fantaisistes.

3) « les bohèmes amateurs », attirés par la vie de bohème, par « les aventures de l'existence du hasard » et qui s'en retournent promptement chez eux pour se ranger.

De cette première catégorie, on peut en conclure que la fausse bohème est celle qui s'inscrit dans l'orgueil stérile, la fantaisie et la médiocrité ; elle n'apparaît que comme un *ars vivendi* pétrifié dans la misère, n'aboutissant qu'à une impasse (« La Bohème ignorée n'est pas un chemin, c'est un cul-

¹⁴ « Sous peine de justifier le mépris qu'on ferait de nous, et de nous mépriser nous-mêmes, il ne nous est pas possible de continuer à vivre encore longtemps en marge de la société, en marge de la vie presque. Car enfin, est-ce une existence que celle que nous menons ? et cette indépendance, cette liberté de mœurs dont nous nous vantons si fort, ne sont-ce pas là des avantages bien médiocres ? » (Murger, *Op. Cit.*, p. 375).

¹⁵ La préface d'Henry Murger occupe les pages 29 à 43 de son roman, dans l'édition précitée.

¹⁶ Murger, *Op. Cit.*, p. 34.

¹⁷ *Ibid.*, p. 35.

de-sac. ») ; c'est la « catégorie dans laquelle la paresse, la débauche et le parasitisme forment le fond des mœurs »¹⁸.

- « la vraie Bohème » ou Bohème officielle dont font partie les personnages du roman. Cette catégorie se présente comme un véritable corps de métier où ses membres, menacés de doute et de misère, se sont fixés un but, possèdent un langage propre (paradoxe, ironie, argot : « Ce vocabulaire de bohème est l'enfer de la rhétorique et le paradis du néologisme » confesse Murger dans sa préface), savent où se situer sur la « place littéraire et artistique » et se jettent à l'assaut de l'avenir, sachant « mettre à profit jusqu'aux accidents de la route »¹⁹. La vraie bohème se présente en un seul bloc, un seul front, en une unité indivisible, contrairement à la bohème ignorée qui se subdivise en de multiples classes de bohème, comme si sa désagrégation était le signe de sa fausseté : si, d'un côté, la bohème ignorée n'est qu'un *ars vivendi* ne débouchant que sur une impasse par manque de véritables assises, d'un autre côté, la vraie bohème sait donner une cohésion entre style de vie et combat littéraire, faisant d'elle quasiment une école avec son esthétique propre²⁰. Sera-t-il possible d'en dire autant de la deuxième bohème, la bohème décadente, « moderniste » des années 1890 ? Il faut aussi avouer tout de suite que la frontière entre la bohème ignorée et la vraie bohème définies par Murger semble tenue et se rejoignent sans conteste dans la forme. D'ailleurs, avec le temps, et, surtout avec les bohèmes espagnols de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle, la frontière s'annulera et la passerelle est aisément franchie entre l'une et l'autre bohème.

Il nous a donc paru important d'insister sur la préface d'Henry Murger aux *Scènes de la vie de bohème* puisqu'elle constitue le texte fondateur de l'une des définitions les plus justes, les plus élaborées et les plus éclairantes quant

¹⁸ *Ibid.*, p. 39.

¹⁹ *Ibid.*, p. 41.

²⁰ Murger illustre l'antagonisme de ces deux catégories de bohème au chapitre-clé « Le manchon de Francine », en opposant la société des Buveurs d'eau aux membres du « cénacle de la rue des Quatre-Vents ». Si la première imite sa rivale et finit par disparaître, la seconde, par sa cohésion, atteint son but : « Jacques faisait partie d'une société appelée Les Buveurs d'eau, et qui paraissait avoir été fondée en vue d'imiter le fameux cénacle de la rue des Quatre-Vents, dont il est question dans le beau roman du *Grand Homme de province* [d'Honoré de Balzac] » (*Ibid.*, p. 291).

au sens à donner à ce premier âge (littéraire) de la bohème²¹ qui n'est pas seulement celui des mœurs joviales, guillerettes et insouciantes des artistes et « musettes » du Quartier latin, se réunissant au café Momus²². Ainsi, selon la conclusion à laquelle arrive Loïc Chotard dans son introduction au roman de Murger : « Murger a écrit l'histoire d'une aliénation. Il a montré comment une partie de la génération d'après 1830 s'est trouvée livrée à elle-même et a cru découvrir dans le confort du petit journal un remède à son désarroi. Monde sans horizon peuplé d'êtres sans croyances et même sans convictions, la bohème de Murger n'est donc pas un univers pittoresque : elle impose un présent dépourvu d'avenir, une espèce d'enfer dont on s'accommode au jour le jour. [...] le ciel au-dessus de la bohème est désespérément vide »²³.

Mais, qu'en est-il de ce premier âge de la bohème – essentiellement et originellement « parisienne » – en Espagne ? En vérité, peu d'auteurs se sont prêtés à recréer tout ce petit monde d'artistes, de lorettes et de musettes, caractérisés par leur insouciance, leurs joies légères et passagères, leur liberté d'esprit et leur misère aimable, par la quasi inexistence d'une telle classe sociale artistique dans le Madrid des années 1850-1860. Concernant la genèse de l'émergence du phénomène social et littéraire de la bohème en Espagne, il nous semble opportun de citer l'article de Leonardo Romero Tobar de l'université de Saragosse, « En los orígenes de la bohemia : Bécquer, *Pedro Sánchez* y la revolución de 1854 », paru dans l'ouvrage collectif *Bohemia y literatura (De Bécquer al modernismo)*.²⁴ Cette conférence donnée à l'occasion d'un séminaire sur la bohème et le

²¹ Pierre Larousse, dans le *Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, publié en 1866-1876, distingue, de son côté, deux générations de bohèmes dans – ce que nous avons appelé – la première bohème : « Notre siècle a vu deux générations de bohèmes qui laisseront leur trace dans l'histoire des arts et des lettres; deux hommes également remarquables et également dignes de commisération, Gérard de Nerval et Henry Murger, les personnifient ». La première est constituée de Nerval, Théophile Gautier, le peintre Corot et Arsène Houssaye, et s'était fixée dans la rue du Doyenné, à Paris. La seconde est celle représentée par Murger, Schanne, Privat d'Anglemon, Auguste Vitu, Champfleury, Alfred Delvau – auteur de *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris* –, se réunissant au café Momus de la rue des Prêtres-Saint-Germain-l'Auxerrois.

²² « Le tour de force de l'auteur des *Scènes de la vie de bohème* – ce qui l'apparente aux plus grands – est d'être parvenu à donner une enveloppe si plaisante, si amusante, à ce désespoir même. » (Loïc Chotard, Introduction aux *Scènes*, *Op. Cit.*, p. 25).

²³ *Ibid.*, p. 24-25.

²⁴ Leonardo Romero Tobar, « En los orígenes de la bohemia : Bécquer, *Pedro Sánchez* y la revolución de 1854 », paru dans l'ouvrage collectif *Bohemia y literatura (De Bécquer al modernismo)*, Eds Pedro M. Piñero et Rogelio Reyes, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, n° 146, 1993, p. 27-49.

modernisme en septembre 1990 à l'Université de Séville reprend à sa source toutes les manifestations d'une attitude ou d'une littérature bohème espagnole : les premiers textes espagnols sont ceux de José de Larra, « Modos de vivir que no dan de vivir » (*Revista Mensajera*, 29 / 06 / 1835) où nous retrouvons une analogie entre le statut des écrivains ou journalistes et celui des chiffonniers et le prologue aux *Leyendas y novelas jerezanas* de 1838 dans lequel il décrit la figure d'un écrivain aux traits singulièrement bohèmes. Seul un auteur, dans la période qui nous intéresse, Enrique Pérez Escrich, qualifié par Rafael Cansinos-Asséns de « Murger español », s'est imprégné de l'esprit bohème murguerien et a su peindre avec justesse, dans son roman *El frac azul* de 1864, le pendant madrilène du Quartier latin, avec son lot d'artistes se réunissant dans les cafés, créant des cénacles et invitant dans leur garçonnière des femmes grisées d'amour. Enfin, comme l'assure Cansinos-Asséns dans *Los temas literarios y su interpretación*, « La obra maestra que entre nosotros corresponde a las *Scènes de la vie de bohème*, de Murger, y que ha servido de tránsito a sus novedades parisienses, es *El frac azul* (1864), de Enrique Pérez Escrich ».²⁵ Mis à part ce cas isolé – qui montre, également, combien l'importation de cette littérature bohème fut tardive –, les écrivains espagnols n'ont pas su développer une authentique première littérature bohème sentimentale et galante. Du moins, ce n'est pas celle-ci qui s'est implantée avec force et conviction sur la scène littéraire espagnole, même si Pérez Escrich a, en quelque sorte, ouvert la brèche. Le roman d'Henry Murger n'est pas seulement l'histoire d'une génération de bohèmes (« [...] car les *Scènes de la vie de bohème* ne sont en effet que des études de mœurs dont les héros appartiennent à une classe mal jugée jusqu'ici [...] »²⁶), mais bien de la Bohème. Les mœurs et attitudes de ses personnages – Rodolphe, Marcel, Schaunard et Colline – se retrouveront chez les « vrais » bohèmes de la bohème décadente, que l'on qualifie aussi de moderniste, car la deuxième bohème ne réinvente pas le premier âge mythique, mais le perpétue en l'adaptant à une époque où la bohème est devenue l'ombre d'elle-même ; très vite, une caricature ; et, à la longue, un déguisement grotesque et ironique : une bohème « esperpéntica ».

À ce premier âge de la bohème romantique, donc, succède un deuxième âge, une seconde bohème : si la bohème décrite par Murger, en dépit de son

²⁵ Rafael Cansinos-Asséns, « La bohemia en la literatura », *Los temas literarios y su interpretación, Obra Crítica*, Vol.2, Biblioteca de Autores Sevillanos, Diputación de Sevilla, Área de Cultura y Ecología, introd. de Alberto González Troyano, 1998, p.660.

²⁶ Murger, *Op. Cit.*, Ch. I « Comment fut institué le cénacle de la bohème » (p. 82). Et Chotard de renchérir dans son introduction : « Les romans de Murger [...] doivent ainsi être lus comme les annales de la bohème – comme des livres d'histoire » (*Op. Cit.*, p. 10).

côté pittoresque et amusant, dénonce la misère de l'artiste en butte à l'incompréhension du public, et prône son indépendance et sa liberté d'esprit, son anti-conventionnalisme et sa haine des valeurs bourgeoises, le message ou la mission de la bohème décadente des années 1890-1920, bien qu'honorant ses principes, est beaucoup plus virulente, plus terrible, parce que, peut-être, plus consciente²⁷, plus critique. Mais, comment expliquer la résurgence de ce phénomène de la bohème littéraire dans l'Espagne des années 1890 ?

Le « frisson nouveau » français avec le symbolisme, d'un côté, et son émule en Amérique latine et en Espagne, le modernisme – autre puissante « attitude » pour Juan Ramón Jiménez²⁸ –, de l'autre, ont tôt fait de mettre à bas la mainmise du naturalisme et du réalisme en littérature – qui atteint son apogée dans les années 1880-1890 notamment grâce aux traductions des romans et à la propagation des idées d'Emile Zola²⁹ –. La bohème littéraire espagnole naît donc en pleine crise moderniste. Le monde des Lettres brise les vieilles images, détruit pour mieux construire et connaît sa révolution : « El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy » témoigne Federico de Onís dans l'introduction à son *Antología de la poesía española e hispanoamericana* publiée en 1934³⁰. Et c'est parmi cette agitation, ce

²⁷ « Desencantados de la política, esta nueva bohemia asume su condición « maldita » y se enajena voluntariamente de la sociedad. Un agudo sentimiento de insatisfacción, de tedio y fracaso, convierte a esta bohemia simbolista en un signo claro del « malestar de la cultura », fenómeno de época según el diagnóstico freudiano. [...] La bohemia modernista hispánica, decepcionada ante la dura realidad de un proletariado artístico sometido a las leyes de la oferta y la demanda capitalista, redujo el mito de la bohemia murgueriana hasta su ceniza total » (Aznar Soler, *Op. Cit.*, p. 8-9).

²⁸ « Porque lo que se llama modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza sepultada durante el siglo por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo : un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza » (cité par Ricardo Gullón dans son introduction à *El modernismo. Notas de un curso* (1953) de Juan Ramón Jiménez, México, Aguilar, 1962, p. 77). Luis Antonio de Villena dans son *Diccionario del fin de siglo* (Valdemar, 2001) préféra parler de l'époque symboliste ou de crise symboliste.

²⁹ Walter T. Pattison, dans *El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario* (Madrid, Gredos, 1969) retrace, comme l'indique le titre, les différentes étapes du mouvement naturaliste en Espagne : de son « advenimiento » à « las últimas llamaradas ».

³⁰ Federico de Onís, Introduction à *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, texte annexé à *El modernismo. Notas de un curso* de Juan Ramón Jiménez, *Op. Cit.*, p. 273.

désordre général, cette crise des valeurs culturelles et idéologiques que surgit avec force un esprit contestataire et libertaire, proche de l'anarchisme, restituant le goût de la nouveauté, de l'originalité, de l'insouciance, se réclamant d'une esthétique pure et idéale, combattant pour la Liberté, la Vérité et la Beauté dans l'Art. Telles sont, finalement, les aspirations premières de ces nouveaux décrocheurs d'étoiles, ces nouveaux bohèmes dont on peut compter, dans leurs rangs, de futurs écrivains de renom, tels que Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936), José Martínez Ruiz (1873-1967), et, même, Pío Baroja (1872-1956), lequel, plus tard, à l'instar de Rubén Darío (1867-1916) ou de Emilio Carrere (1881-1947), pourtant chantre de la vie bohème, poète de la rue et des cafés de Madrid, reniera cet instant de folie et soulignera sans cesse sa fausseté et son absurdité³¹.

Avec ces nouveaux bohèmes fin de siècle, le phénomène socio-culturel de la Bohème, alors pratiquement inexistant ou insignifiant dans le Madrid des années 1840-1860, et associée le plus souvent à une lutte sentimentale et artistique, acquiert une nouvelle dimension : la bohème littéraire se confronte très vite à la dure réalité historique et, plus précisément, en un premier temps, à la perte des dernières colonies espagnoles – ce que l'on appellera la crise de 1898, ou le « marasme » (Unamuno), la « paralysie » (Maeztu) ou encore, la « maladie » (Pérez de Ayala) – et, en un deuxième temps, à la première guerre mondiale, remettant en cause le statut même de l'artiste dans la société.

Pío Baroja, qui a la dent dure contre la horde des bohèmes – plusieurs de ses romans³² se font l'écho de la fascination de l'écrivain basque pour ce

³¹ « Vivir alegre y desordenadamente en Madrid o en otro cualquier pueblo de España, sin pensar en el día de mañana, es tan ilusorio que no cabe más. En París y en Londres, esta bohemia es falsa; en España, en donde la vida es tan dura, es mucho más falsa aún », Pío Baroja, *Juventud, egolatría*, Madrid, Editorial Caro Reggio, 1985, p. 125.

³² Force est de constater l'omniprésence de la figure du bohème ou du sujet de la bohème dans nombre des œuvres de Pío Baroja, parmi lesquelles on peut souligner : ses mémoires (*Juventud, egolatría* ; *Desde la última vuelta del camino* ; *El tablado de Arlequín* ; *El nuevo tablado de Arlequín*) ; ses romans (*Camino de perfección* ; *Aurora roja* ; *El árbol de la ciencia* avec la figure de Rafael Villasús au chapitre VIII ; *Los últimos románticos* et la figure de César Andión ; *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* et la figure de Juan Pérez del Corral au chapitre XI ; un poème (« Espectros de bohemios » de *Canciones del suburbio*, où il fait défiler des bohèmes madrilènes de l'époque). Il conviendra de revenir sur certains titres dans notre deuxième partie « La Bohème : sujet de fiction et objet de fascination » ou comment la fascination de ce phénomène a-t-elle été traitée littérairement.

qu'il qualifiait de « mito ridículo »³³ –, explique à sa façon (socio-historique) l'émergence de cette caste littéraire marginale et fière de l'être :

Al encontrarse, a fines del siglo pasado y principios de éste, probablemente por el vacío hecho por los políticos a todos los que no fueran sus amigos, y quizá también por la pérdida de las Colonias, que, naturalmente, restringió el número de empleos en España, al verse tantos hombres en las proximidades de los treinta años sin oficio, sin medios de existencia y sin porvenir, se desarrolló, principalmente en Madrid, una bohemia áspera, rebelde, perezosa, maldiciente y malhumorada.

Era lógico que así fuera ; no se veía salida alguna, no había manera de resolver la existencia. La vida perezosa de noctámbulos, el pasarse horas y horas en un café maldiciendo de todo y de todos, desarrolló la golfería, y con ella, el alcoholismo, la suciedad y la falta de higiene.³⁴

Cette bohème rebelle et mal lunée se prête, pourtant, facilement au jeu de l'engagement politique et social, et cette prise de conscience se manifeste dans leurs pensées, leurs actes et leurs écrits. Selon Allen W. Phillips, c'est cette forte conscience sociale qui différencie la bohème des années 1890 de celle, sentimentale et « dorée », de la première moitié du XIX^e siècle :

Dicho esto, es sumamente importante recalcar, nuevamente, que en aquellos tiempos se estrechaban los lazos entre el arte y la política. Los bohemios, en su mayoría anarquistas y de tendencias fuertemente socialistas, habían adquirido con los años una conciencia social.³⁵

L'âge de la bohème sentimentale et galante, telle qu'elle est décrite dans les *Scènes* de Murger, est passé presque inaperçu en Espagne ; la jeunesse romantique et insouciante de la première bohème n'a pas pris racine dans le terrain littéraire hispanique. Dans ce cas-là, le second âge de la bohème littéraire et artistique dont il est question ici, c'est-à-dire la bohème décadente et « moderniste », phénomène emprunté, somme toute, au domaine littéraire français (Verlaine, Rimbaud) s'est-elle implantée avec force et conviction en Espagne, et, plus précisément, dans sa capitale ? En

³³ Pío Baroja, *Juventud, Egoatría, Op. Cit.*, p. 125.

³⁴ Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino*, I, Barcelona, 1970, p. 439.

³⁵ Allen W. Phillips, *En torno a la bohemia madrileña, 1890-1925, Testimonios, personajes y obras*, Madrid, Celeste Ediciones, 1999, Biblioteca de la Bohemia, p. 18.

d'autres termes, la bohème littéraire espagnole de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle est-elle authentique, sincère et crédible ?

Cible de nombreuses critiques – de ses adeptes même, parfois –, cette congrégation d'écrivains agités, préoccupés par l'art et son renouveau, par l'histoire et son revirement, voit la sincérité de sa mission, l'authenticité de son message remises fondamentalement en cause. Pour les détracteurs et acteurs de cette cabale antibohème(s), la bohème (entendons, style de vie et de pensée) n'est perçue que comme un état transitoire, un simple passage obligé et, pour reprendre les mots de J. Levallois, cité par Pierre Larousse dans son *Dictionnaire universel du XIX^e siècle* (1866-1876), les « vrais talents, les vocations réelles traversent la vie de bohème, mais ne s'y arrêtent pas ». Elle ne peut donc constituer, raisonnablement, pour un Rubén Darío revenu de ses erreurs de jeunesse ou, mieux, pour un Pío Baroja, un combat littéraire légitime, une force dont se nourrir ou un art dont se réclamer. C'est ce même Pío Baroja, pour qui la bohème n'est qu'un mythe ridicule, qui pose les données du problème avec, peut-être, le plus de lucidité et de bon sens. Selon son jugement, la bohème madrilène ne peut être, ne peut exister, car elle manque d'assises réelles, de racines culturelles :

Aquí la bohemia no tiene sacerdotisas. Si a esto se añade que tampoco tiene sacerdotes voluntarios, porque nadie vive a gusto mal e incómodamente, y que esa existencia alegre, de amores fáciles, diversiones y fiestas, que se llama vida de bohemio, la llevan los señoritos ricos, los banqueros, pero nunca, o casi nunca, los escritores, se puede colegir que la bohemia es una de tantas leyendas que corren por ahí, una bonita invención para óperas y zarzuelas, pero sin ninguna base de realidad.³⁶

Ce diagnostic assez dur mais raisonné sera suivi par d'autres selon ce que rapporte Allen W. Phillips dans *En torno a la bohemia madrileña* : un chroniqueur – Caramanchel – de *La Correspondencia de España*, dans un article du 30 décembre 1910, « ¿El encanto de la bohemia ? », à l'occasion d'une conférence donnée par Emilio Carrere, Pío Baroja et Amadeo Vives à La Princesa, décrit l'effarement du public en apprenant l'existence de bohèmes à Madrid. Réaction face à l'étrangeté de ce phénomène importé

³⁶ Pío Baroja, « Bohemia o seudobohemia », *Final del siglo XIX y principios del XX, Desde la última vuelta del camino (Memorias), Obras Completas*, tome VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949, p. 680.

qui corrobore aussi l'idée d'inauthenticité, teintée d'anachronisme, qui donnera de la bohème madrilène une image floue, douteuse voire grotesque : « Resulta que hoy, pasada de moda la auténtica bohemia, va hermanada con la holgazanería y con la pobreza », souligne Phillips en se plaçant dans le contexte de l'époque³⁷. La confusion est facile entre bohème et paresse, mais aussi entre bohème, modernisme, génération de 1898 en cette fin de siècle espagnole traversée des mêmes préoccupations que le reste de l'Europe, ainsi que le souligne Iris M. Zavala dans l'étude préliminaire à *Illuminaciones en la sombra* d'Alejandro Sawa : « Pero, pese a las profundas diferencias entre unos y otros, esta Gente Joven, al margen de las polémicas y pugnas, estaban unidos por objetivos comunes. [...] Modernismo, 98, anarquía literaria [y bohemia] son sólo rótulos que expresan la intensidad de la búsqueda ».³⁸

Que penser, finalement, de l'émergence, de l'existence et de la reconnaissance de la bohème littéraire espagnole en regard des réactions qu'elle a immédiatement suscitées ? Née de la crise, elle-même sorte de crise d'adolescence littéraire, peut-elle se défendre d'une si mauvaise presse ? D'autre part, la bohème littéraire espagnole de la fin du XIX^e au début du XX^e est-elle synonyme de rébellion, de protestation sociale, d'engagement politique ? Se définit-elle comme une fédération d'artistes et intellectuels née de la désorientation occasionnée par le « marasme » de 1898 ? À cette période-là de l'histoire, est-elle une façon d'être, d'agir, de penser ? Est-ce une façon de vivre répondant à des aspirations post-romantiques purement esthétiques (volonté d'indépendance, de liberté, recherche d'une certaine pureté, beauté dans l'Art) ? Ou est-ce, tout simplement, une société d'hommes de lettres combattant ensemble pour se frayer une voie et se rassurer, se consoler face à la réalité soudainement trop fragile et pessimiste ? La bohème ne devient-elle pas, à la longue, non plus une façon, mais une raison de vivre, d'être et d'exister ? Se hisse-t-elle au rang de « génération », d'école littéraire, de bastion artistique ? Arrive-t-elle à se forger une identité plus littéraire que sociale, un authentique programme à la mesure de ses ambitions ou, au contraire, a-t-elle recours à un discours emprunté ? La bohème moderniste, décadente et fin de siècle qui apparaît comme un relâchement de la Raison, un souffle nouveau, une pause entre une crise et sa convalescence, état de crise elle-même, débouche-t-elle sur une impasse ? Reste-t-elle un passage, un transit dans la

³⁷ Phillips, *Op. Cit.*, p. 41.

³⁸ Iris M. Zavala, « Estudio Preliminar », *Illuminaciones en la sombra*, Madrid, Editorial Alhambra, 1977, p. 17 et 31.

vie et l'œuvre d'un écrivain, d'un artiste ? Et la question se posera toujours, également, de savoir si la bohème est aristocrate ou populaire, belle ou laide, noble ou ignoble, vraie ou fausse...

Autant de questions, d'éternels dilemmes, paradoxes ou ambiguïtés que l'on tâchera d'élucider, en commençant par mieux cerner la typologie de ces bohèmes madrilènes, éternels pèlerins de l'Art.

Le bohème : à la recherche d'une typologie

Nom donné, par comparaison avec la vie errante et vagabonde des Bohémiens, à une classe de jeunes littérateurs ou artistes parisiens, qui vivent au jour le jour du produit précaire de leur intelligence³⁹

Une identité floue

La bohème, en tant que passage ou crise, est généralement associée à la jeunesse, à son insouciance, à sa fougue rebelle, et où se regroupent, pêle-mêle, artistes en tout genre, peintres, musiciens, écrivains, poètes de petite ou grande envolée, journalistes, mais aussi, hommes politiques, étudiants, etc., tous attirés par cet *ars vivendi* renvoyant l'image de leur précarité, tous indécis quant à la voie à suivre. Honoré de Balzac, dans *Un prince de la Bohème*, brosse un portrait assez précis du bohème type (du premier âge de la bohème, mais qui pourrait, sans doute, s'étendre au deuxième âge) :

La bohème, qu'il faudrait appeler la doctrine du Boulevard des Italiens, se compose de jeunes gens tous âgés de plus de vingt ans, mais qui n'en ont pas trente, tous hommes de génie dans leur genre, peu connus encore, mais qui se feront connaître et qui seront alors des gens fort distingués. Il se trouve dans la bohème des diplomates [...] On y rencontre des écrivains, des administrateurs, des militaires, des journalistes, des artistes.⁴⁰

Mais, cela suffit-il à mieux nous aider à identifier le bohème espagnol ? Si le critère de jeunesse est celui qui vient le plus naturellement lorsqu'on se réfère à la bohème, doit-on considérer que la bohème littéraire espagnole de

³⁹ Pierre Larousse, *Dictionnaire universel du XIX^e siècle* (1866-1876).

⁴⁰ Honoré de Balzac, *Un prince de la bohème*, cité par Pierre Larousse dans son *Dictionnaire universel du XIX^e siècle* (1866-1876), à l'article « Bohème », p. 866.

la fin du XIX^e au début du XX^e siècle ne fédérait que de jeunes artistes ou écrivains, et, qu'arrivés à un âge limite, ils devaient l'abandonner ou en mourir ? Suffit-il de prendre l'exemple d'un Pío Baroja ou d'un Azorín pour s'en convaincre, eux qui ont toujours considéré la bohème comme un passage obligé ou une erreur de jeunesse, ce qui reviendrait à dire que la bohème n'existe pas ou ne veut rien dire ? La bohème littéraire espagnole a, peut-être, brisé ce cliché hérité de l'époque romantique, c'est-à-dire que nombre de ses membres, qui se sont regroupés sous l'appellation « gente nueva » dès les années 1885 à Madrid, seront les mêmes qui, plus tard, dans les années 1890-1910, continueront à battre le haut du pavé de la bohème, donnant, de ce fait, à ce phénomène une longévité historique, transcendant ainsi le simple *ars vivendi* – l'esbroufe provocatrice de la jeunesse pour épater le bourgeois – en un véritable combat littéraire ou profession de foi artistique – le militantisme convaincu du bohème chevronné –. Peut-être aussi peut-on s'aventurer maintenant à établir une liste qui identifierait clairement les acteurs de la bohème littéraire espagnole décadente et moderniste⁴¹. José Esteban, Anthony N. Zahareas, de leur côté, et Allen W. Phillips, du sien, semblent se donner la main dans cet exercice-là :

Suele olvidarse que hacia 1880 empieza a tomar cuerpo en Madrid una generación de escritores. Algo mayores que los noventayochistas e inferiores a casi todos ellos en capacidad y aptitudes literarias. Se llaman a sí mismos gente nueva y ellos serán el primer núcleo del que se nutrirá la bohemia literaria madrileña. Alejandro Sawa [1862-1909], Nakens [1841-1926], Paris, Silverio Lanza, Manuel Paso [y Cano (1864-1901)] y otros muchos menos conocidos, pertenecen a este nuevo grupo, al que hay que añadir Rafael Delorme [1864-1897], Pedro Barrantes [1850-1912], Palomero, Ricardo Fuente y sobre todo Joaquín Dicenta [1863-1917], que con su estreno del drama *Juan José* (1895) provocó revuelo y entusiasmo entre los jóvenes del 98.⁴²

À ce premier noyau de bohèmes, viennent se greffer d'autres noms que, pour des commodités de nomenclature et prenant appui sur la classification opérée par José Esteban et Anthony N. Zahareas à la fin de leur ouvrage *Los*

⁴¹ « También en aquella época esa designación correspondía a modernista en sentido peyorativo » (Allen W. Phillips, *En torno a la bohemia madrileña*, *Op. Cit.*, p. 14).

⁴² José Esteban et Anthony N. Zahareas, *Los proletarios del arte*, Madrid, Celeste Ediciones, 1998, p. 10.

proletarios del Arte. Introducción a la bohemia, nous regrouperons sous deux grandes catégories :

- **les bohèmes-acteurs** : Xavier Bóveda Pérez (1898-1963), Armando Buscarini (1904-1940), Rubén Darío (1867-1916), Dorio de Gádex (mort en 1936), Pedro Luis de Gálvez (1882-1940), Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), Heliodoro Puche (1885-1964), Felipe Sassone (1884-1959), Miguel Sawa (1863-1910), Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936), Alfonso Vidal y Planas (1891-1965), Francisco Villaespesa (1877-1936).
- **les bohèmes-spectateurs (ou commentateurs)** : Ciro Bayo (1857-1927), Luis Bonafoux (1855-1918), Rafael Cansinos-Asséns (1882-1964), Emilio Carrere Moreno (1881-1947), Luis Ruiz Contreras (1863-1953), Prudencio Iglesias Hermida (1884-1919), Manuel Machado (1874-1947), Felipe Trigo (1865-1916), Eduardo Zamacois (1873-1972), Manuel Ciges Aparicio, Pío Baroja y Nessi (1872-1956), Ricardo Baroja y Nessi (1871-1953), Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), José López Pinillos (Pármemo) (1875-1922), Salvador Rueda, Julio Camba (1884-1962), Isidoro López Lapuya...

Cette dichotomie opérée par Allen W. Phillips ou Esteban ne nous paraît pas tout à fait exacte, car qu'entend-on par spectateur lorsqu'on lit les mémoires de López Lapuya, *La bohemia española en París a fines del siglo pasado*, qui a été introduit dans la bohème parisienne par Ernesto Bark et classé également parmi les bohèmes-spectateurs ou commentateurs de la bohème ? Le désir de classer tel ou tel auteur dans la bohème ne nous semble donc pas pertinent, car cela signifierait qu'il faut comprendre la bohème comme un courant, un mouvement, alors que pour beaucoup la bohème reste un style de vie sur une courte période de leur vie.

Tout ce monde fourmillait entre les années 1880 et 1910, tous âgés entre 20 et 30 ans ou d'autres poussant la bohème jusqu'à n'en plus sortir, car la bohème, si on ne se contente pas de la traverser, d'y passer, mène tout droit vers la morgue, pour reprendre le terme de Murger et, avant, vers la misère et la folie (le cas d'Alejandro Sawa est, à ce propos, édifiant⁴³).

⁴³ Il conviendra de nous intéresser, par la suite, au cas exemplaire d'Alejandro Sawa, le « grand bohème », dont l'itinéraire vital reflète la tragédie de la vie bohème.

L'itinéraire du bohème : entre Patrie et Paris

Ser bohemio, en el mundo de las razas errantes, como en el de los artistas apasionados, es no tener un hogar fijo y correr por los grandes caminos buscando la dicha intangible⁴⁴

La vie du bohème se place sous le signe particulier de l'errance et dire que la bohème est errance et vagabondage est pléonastique : le bohème ou bohémien est, à l'origine, un vagabond, un nomade provenant de la Bohême, région occidentale de Tchécoslovaquie. Le rapprochement était, d'ailleurs, évident pour Pierre Larousse dans son *Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* (1866-1876) :

Nom donné, par comparaison avec la vie errante et vagabonde des Bohémiens, à une classe de jeunes littérateurs ou artistes parisiens, qui vivent au jour le jour du produit précaire de leur intelligence.⁴⁵

La bohème s'inscrit naturellement dans le mouvement, l'itinéraire ou l'*itin*-errance, concrète et figurée. Le bohème littéraire espagnol fin de siècle (à cheval entre le XIX^e et le XX^e siècle), homme de lettres ou artiste, rebelle, indépendant, idéaliste, anarchiste, errant dans les rues de Madrid, de cafés en cafés, s'inscrit pleinement dans cette tradition du « voyage », qui se manifeste chez lui par un mouvement de fuite, par l'errance (autant physique que mentale ou esthétique), par le nomadisme (de ses goûts littéraires), par une instabilité constante, presque malade. Il convient de préciser d'emblée que les écrits sur la bohème littéraire espagnole, laissés par les adeptes mêmes de cette vie aventureuse (sous forme de romans autobiographiques ou de journaux intimes) ou par les observateurs de ce style de vie et de pensée, prennent, le plus souvent, la voie de récits d'un parcours littéraire et vital marqué par la peine, la douleur, la joie, l'échec et, rarement, le succès.

La bohème moderne, et notamment, la bohème littéraire espagnole, ne déroge pas à cette « tradition » et obéit à ce nomadisme de corps et d'esprit qui se manifeste concrètement par l'émigration physique, d'un pays étranger, d'une région ou province vers le centre, vers la capitale : Madrid, puis vers l'incontournable Paris. Un déplacement « centripète » dont témoigne l'itinéraire de nombreux bohèmes, parmi lesquels on peut

⁴⁴ Enrique Gómez Carrillo, « La bohemia eterna », *El primer libro de las crónicas*.

⁴⁵ Pierre Larousse, *Op. Cit.*, p. 866.

souligner celui de Ernesto Bark (né à Dorpat en 1858, en Pologne). Cet immigré polonais, rédacteur de la revue *Germinal* et membre actif de la Société Bohème, auteur de *La santa bohemia* (1913), est arrivé à Madrid dans les années 1880, ainsi que l'atteste Gonzalo Santonja dans son prologue à l'édition de 1999 de *La santa bohemia* :

Huyendo de Dios sabría qué zozobras, pasajero de la necesidad en alas del azar, Bark, según Pedro Vallina, debió de instalarse en España en torno a 1880, referencia acreditada por el hecho de que ya en 1882 apareció en Barcelona uno de sus numerosos libros...⁴⁶

De même, José Martínez Ruiz, devenu Azorín en 1904, auteur du très significatif *Bohemia* paru en 1897, n'échappe pas à ce prurit du mouvement (à ce penchant nomade) dans sa jeunesse littéraire révoltée et anarchiste. 1896 semble être la date du début de son errance, puisque « 1896 es el año de su trasplante a Madrid ».⁴⁷ Au mois de septembre de cette même année, il part à Salamanque où il rencontre Unamuno ; puis, « ya entrado el otoño, vuelve a tomar el tren en Valencia, para emprender la conquista de la Villa y Corte ».⁴⁸ En 1897, il s'éloigne de Madrid à cause de la polémique suscitée par son petit livre *Charivari* où il règle ses comptes avec une partie du monde des Lettres espagnoles et retourne à Múnich, son village natal, durant l'été. En octobre 1897, Martínez Ruiz revient à Madrid... Si Azorín ne resta pas insensible à l'appel de « l'Ailleurs » et connut l'itinéraire mouvementé du jeune écrivain bohème, la palme du nomadisme bohème revient sans nul doute à Alejandro Sawa, figure emblématique de la Bohème littéraire espagnole de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle.

Alejandro Sawa est né à Séville « y no en Málaga, como han dicho sus biógrafos »⁴⁹ le 15 mars 1862. Son père est originaire de Carmona (et d'ascendance grecque du côté de son père) et sa mère, María Rosa Martínez, est sévillane :

Hijo de padre griego y de madre sevillana, Sawa no puede sustraerse a las influencias que aportan estos elementos de herencia psíquica ; tiene en su sangre el carácter aventurero y el temperamento artístico

⁴⁶ Ernesto Bark, *La santa bohemia*, Madrid, Celeste Ediciones, 1999, p. 7.

⁴⁷ José María Valverde, « Estudio crítico », *Artículos olvidados (1894-1904) de José Martínez Ruiz*, Madrid, Narcea Ediciones, 1972, Bitácora, Biblioteca del Estudiante, p. 18.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁹ Luis S. Granjel, « Maestros y amigos del 98: Alejandro Sawa », *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1966, n° 195, p. 430.

que caracteriza la raza helena y la imaginación soñadora, oriental, de los andaluces.⁵⁰

L'éducation d'Alejandro s'opère à Málaga jusqu'à l'âge de 15 ans (il entre à la Faculté de Droit de l'université de Grenade en 1877) dans un séminaire. Puis, c'est le départ pour Madrid, le début d'une carrière d'écrivain vouée entièrement à l'Art et dont il décrira les nombreuses embûches et péripéties dans un roman aux traces autobiographiques, *Declaración de un vencido* (1887) et, initialement, dans *La mujer de todo el mundo* (1885) avec le récit de l'expérience artistique du jeune peintre Eudoro Gamoda. La première période madrilène du jeune écrivain qu'était alors Alejandro Sawa représente véritablement la naissance de son prestige et de sa notoriété littéraire. Dès son arrivée dans la capitale, il se fait remarquer, surtout au cours des réunions et débats qui se tenaient au Círculo Nacional de la Juventud fondé en 1881 (« que tuvo una existencia muy fugaz »⁵¹) par Urbano González Serrano, ce qui nous prouve que Sawa était à Madrid en 1881 selon la thèse d'Allen W. Phillips dans son essai de référence *Alejandro Sawa, mito y realidad*. Un premier témoignage, qui sera suivi de nombreux autres – et qui ont tous renvoyé l'image d'un jeune Sawa, triomphant et éloquent, audacieux et passionné (« Sawa era, a los veinte años, la osadía, el talento, la elocuencia. Sawa era el triunfo »⁵²), qui portait en lui tous les espoirs de la jeunesse littéraire – nous est fourni par le satirique Luis Bonafoux :

Alejandro Sawa fue la figura más interesante del Círculo, hasta físicamente considerada. Acabado tipo meridional, bronceada la tez, tristonos los ojos, negra y abundosa la cabellera, y con no sé qué de trágico en su figura toda. Sawa, vistiendo luto, y declamando sugestivamente uno de sus artículos desde la tribuna del Círculo, fascinaba el auditorio.⁵³

Peu après, vers 1885, commence à se former à Madrid un groupe appelé « Gente Nueva » (appellation empruntée au titre d'un livre de Luis Paris),

⁵⁰ G. P. Arroyo, « Un poeta muerto », *El País*, 25 / 08 / 1901, cité par Amelina Correa Ramón, *Alejandro Sawa y el naturalismo literario*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1993, p. 18.

⁵¹ Allen W. Phillips, *Alejandro Sawa, mito y realidad*, Madrid, Turner, 1976, p. 48.

⁵² Luis Bello, « Los malogrados : Alejandro Sawa », *El Mundo*, 03 / 03 / 1909.

⁵³ Luis Bonafoux, *De mi vida y milagros, Los Contemporáneos*, 25 / 06 / 1909, tome I, n° 26.

immédiatement antérieur à la génération de 1898 mais « infinitamente menor en talento artístico y trascendencia estética »⁵⁴ et dans lequel Alejandro Sawa joue un rôle prépondérant. On peut dire qu'il est la figure de proue de cette jeunesse combative et idéaliste, dont il a tracé un fidèle portrait avec le récit du parcours artistique du peintre Eudoro Gamoda, incarnation romanesque des idéaux de cette jeunesse, dans *La mujer de todo el mundo* (1885), puis dans son roman autobiographique, *Declaración de un vencido* (1887)⁵⁵. Ces deux œuvres sont caractéristiques des conflits sociaux et idéologiques dans lesquels se débattait cette jeunesse audacieuse et dont on peut aussi dire qu'elle portait en germe quelques-unes des idées fondatrices et fondamentales de la génération de 1898, ainsi que l'atteste le jugement clairvoyant de Manuel Machado :

No quisiera recordarlos aquellos días tan próximos ¡y tan pasados ! en que una « elite » inteligente y fuerte, precursora de los renovadores puramente literarios y artísticos del 98, sentía ya acongojado su entusiasmo por algo así como el presentimiento de una gran catástrofe colonial y política y se debatía airada contra el statu quo y el marasmo de su España de entonces, no mucho más inconsciente y dormida que la actual. Se debatía y protestaba con motines, con asonadas, con libros subversivos y periódicos rojos. Vivía inquieta y desazonada.⁵⁶

Il me reste seulement à rappeler que, à la première période madrilène correspondent les œuvres romanesques représentant la quasi-totalité de sa production littéraire : les six romans de Sawa publiés entre 1885 et 1888 sont tous conçus selon les préceptes du naturalisme zolien, mitigés, cependant, par le tempérament profondément romantique d'Alejandro Sawa. Ses six romans sont : *La mujer de todo el mundo* (1885), « caso de patología social » selon l'auteur ; *Crimen legal* (1886), « en este relato, es un problema estrictamente médico el que se pretende, con poca fortuna, convertir en materia novelable ; también en *Crimen legal* la pura apetencia carnal, una desnuda y desenfrenada necesidad instintiva, domina a los personajes »⁵⁷ ; *Declaración de un vencido* (1887) « incluye en su trama evidentes datos autobiográficos y quiere ser, a través de la diríamos

⁵⁴ Phillips, *Op. Cit.*, p. 53.

⁵⁵ Ces deux romans feront l'objet d'une étude plus attentive dans les parties qui suivront.

⁵⁶ Manuel Machado, « La función de la Prensa », *Un año de teatro*, Madrid, 1918 ?, p. 57.

⁵⁷ Luis S. Granjel, *Op. Cit.*, p. 434-435. *Declaración de un vencido* s'inscrit, pour nous, dans les œuvres révélatrices d'un style bohème sur le mode du roman autobiographique (le « je » est si fondamental dans l'œuvre des bohèmes).

« ejemplar » peripecia biográfica de su protagonista, Carlos Alvarado Rodríguez, la historia de su propia generación »⁵⁸ ; *Noche* (1888), dédié à Luis París, « es una novela a la vez folletinesca y discursiva, que pretende ser requisitoria contra una sociedad, la española de la época, y del sistema de valores que la gobierna »⁵⁹ ; un peu antérieur à *Noche*, *Criadero de curas*, récit bref dédié à Silverio Lanza, repris ultérieurement par Alejandro Sawa sous forme d'un conte, « Banderín de engancho », paru dans la revue *Don Quijote* le 27 juillet 1894 et qui raconte l'histoire d'un curé embrigadant de jeunes garçons ; son dernier roman, bref lui aussi, *La sima de Igúzquiza*, se veut historique (« Sawa proclama la absoluta veracidad de su relato, rigurosamente histórico »⁶⁰). Ainsi s'achève l'étude de la première étape madrilène d'Alejandro Sawa que lui-même résume dans son article « Autobiografía »⁶¹ :

Mis primeros tiempos de vida madrileña fueron estupendos de vulgaridad – ¿por qué no he de decirlo ? – y de grandeza [...] En poco más de dos años publiqué, atropelladamente, seis libros, de entre los que recuerdo, sin mortales remordimientos, *Crimen legal*, *Noche*, *Declaración de un vencido* y *La mujer de todo el mundo*. Luego mi vida transcurrió fuera de España – en París generalmente, y a esa porción de tiempo corresponden los bellos días en que vivir me fue dulce.⁶²

Paris fascinait le jeune Alejandro Sawa des années 1880-1885 (« ¡París !... El nombre de Aspasia le sentaría admirablemente [...] hace belleza, construye belleza con Víctor Hugo sobre sus rodillas »⁶³), il était attiré comme par un phare vers cette « fourmillante cité pleine de rêves » (Baudelaire). Et son voyage ou, mieux, son pèlerinage à Paris fut plus qu'une simple découverte, ce fut une révélation, la réalisation de ses désirs les plus profonds :

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Phillips, *Op. Cit.*, p. 225.

⁶¹ Alejandro Sawa, « Autobiografía », article recueilli par Ricardo Gullón dans *El modernismo visto por los modernistas* (Barcelona, Labor, 1980, p. 213-215). Cet article fait aussi partie de *Iluminaciones en la sombra* (Madrid, Alhambra, 1977, p. 176-177).

⁶² Alejandro Sawa, « Autobiografía », *Op. Cit.*

⁶³ Alejandro Sawa, *La mujer de todo el mundo*, Madrid, Moreno-Avila, 1988, p. 42.

El suceso, la estancia en la capital francesa, no fue para Sawa un simple episodio en su vida de bohemio, pues ejerció decisiva influencia en sus preferencias literarias, dando motivo a una auténtica conversión.⁶⁴

Alejandro Sawa arrive à Paris dans le courant de l'année 1890, ainsi que le prouve le fait que l'allemand Hermann Bahr ait connu Alejandro dans les cafés de la Puerta del Sol pendant son séjour à Madrid en 1890 (« Puesto que se sabe que Bahr llegó a España en el año 1890, hay que pensar que no se producirá antes de esta fecha el viaje de Sawa a París »⁶⁵). De plus, l'une des pages de *Iluminaciones en la sombra* semble le confirmer (Sawa évoque le Paris du 1^{er} mai 1890, alors qu'il se promenait en compagnie d'Emilio Prieto en direction de la place de la Concorde, « corazón de la gran ciudad ») :

Visto a través de casi catorce años de distancia, aquel 1 de mayo de 1890 en París se me aparece como una hermosa aurora boreal seguida de largos días crepusculares.⁶⁶

On s'est souvent demandé aussi la raison de ce voyage décisif. Cependant, outre le fait que Sawa ait, semble-t-il, lui-même expliqué à Rafael Cansinos-Asséns que « esas cosas esperpénticas de sátira social [ses romans naturalistes] me valieron el destierro en París, condenado por delito de imprenta »⁶⁷, son voyage répondait sans aucun doute à l'appel impérieux de son rêve de jeunesse, connaître Paris. Encore une fois, il est difficile de retracer avec exactitude la vie du « gran bohemio » à Paris (« No se conoce, sin embargo, con demasiada precisión la vida de Sawa en París »⁶⁸). Il participe à la vie de bohème littéraire du Quartier latin et, comme nombre d'Espagnols expatriés, collabore aux éditions Garnier à l'élaboration d'un dictionnaire encyclopédique et traduit même les frères Goncourt, « pero hasta ahora no he podido encontrar afirmación alguna de esa tarea, a la que bien pudo haberse dedicado en aquella época de su vida » avouera Phillips.⁶⁹ Alejandro Sawa, dès son arrivée à Paris, prend très vite contact

⁶⁴ Luis S. Granjel, « Maestros y amigos... », *Op. cit.*, p. 436.

⁶⁵ Amelina Correa Ramón, *Op. Cit.*, p. 46.

⁶⁶ Alejandro Sawa, *Op. Cit.*, p. 108-109.

⁶⁷ Rafael Cansinos-Asséns, *La novela de un literato, I, 1882-1913*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 85.

⁶⁸ Phillips, *Op. Cit.*, p. 68.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 69.

avec le groupe symboliste de la revue *La Plume* ; il est admis à participer aux dîners hebdomadaires « de los nuevos perseguidores del ideal » (Rubén Darío), organisés par Léon Deschamps. Rubén Darío évoque dans son précieux prologue à *Illuminaciones en la sombra*, cette première expérience de Sawa à Paris :

Recién llegado a París por la primera vez, conocí a Sawa. Ya él tenía a todo París metido en el cerebro y en la sangre. Aún había bohemia a la antigua. Era en el tiempo del simbolismo activo. Verlaine, claudicante, imperaba. *La Plume* era el órgano de los nuevos perseguidores del ideal, y su director, Léon Deschamps, organizaba ciertas comidas resonantes que eran uno de los atractivos del Barrio. A esas comidas asistía Sawa, que era amigo de Verlaine, de Moréas y de otros dioses y subdioses de la cofradía (sic).⁷⁰

C'est donc l'époque où Sawa se lie d'amitié avec presque tous les grands écrivains du moment tels que Paul Verlaine, Charles Morice, Jean Moréas, Gabriel Vicaire, Louis Le Cardonnel, Alphonse Daudet, etc., et aux côtés desquels il mène une vie intense et active (qui ne correspond pas forcément à une période de travail), qu'il décrit d'ailleurs avec précision dans son si important journal intime, *Illuminaciones en la sombra*. C'est à Paris aussi qu'Alejandro Sawa fait la connaissance de Rubén Darío et de Enrique Gómez Carrillo. Rubén Darío se rappelle particulièrement de l'amitié qui le liait à Sawa ; c'est ce dernier, en effet, jouant à la perfection son rôle de « embajador plenipotenciario de la bohemia madrileña »⁷¹, qui le présenta au grand Verlaine, au café d'Harcourt. Mais l'entrevue tourna mal et court, ainsi que nous le raconte Darío :

Nos acercamos con Sawa, me presenté : « Poeta americano, admirador, etc ».

Yo murmuré en mal francés toda la devoción que me fue posible, concluí con la palabra gloria... Quién sabe qué habría pasado esta tarde al desventurado maestro ; el caso es que, volviéndose a mí, y sin cesar de golpear la mesa, me dijo en voz baja y pectoral : « *La gloire !...La gloire !...M... M. encore !...* » Creí prudente retirarme y esperar verle de nuevo en una ocasión más propicia. Esto no lo pude

⁷⁰ Rubén Darío, « Alejandro Sawa », prologue à *Illuminaciones en la sombra*, *Op. cit.*, p. 69.

⁷¹ Correa Ramón, *Op. Cit.*, p. 49.

lograr nunca, porque las noches que volví a encontrarle, se hallaba más o menos en el mismo estado ; aquello, en verdad, era triste, doloroso, grotesco y trágico. Pobre « *Pauvre Lélian ! Priez pour le pauvre Gaspard !...* »⁷²

C'est justement avec Verlaine, « el astro mayor de aquella soberbia constelación de poetas y prosadores decadentes »⁷³ que Sawa lie une amitié profonde et fraternelle à tel point que cet « astre lumineux » rayonne de façon presque aveuglante dans ses écrits crépusculaires que sont *Iluminaciones en la sombra*. Il serait trop long de tout citer, mais nous croyons utile de transcrire un passage des plus significatifs où Sawa révèle sa réelle amitié avec l'auteur de *Sagesse* :

Yo fui su amigo. Otros, superiores a mí, sintieron a su contacto un hombre de piedra. Para mí, fue de carne, de carne espiritual ; aún guardo en la memoria de mi corazón el recuerdo de su mano cálida, afirmativa en la amistad como un juramento.⁷⁴

Enfin, la mort de Verlaine correspond aussi, pour Sawa, à la fin de « la época dorada de su vida, la más feliz, por tanto, de su existencia »⁷⁵ et il quitte définitivement Paris pour Madrid en 1896. Cette étape parisienne, pendant laquelle « el germen de Belleza que llevaba dentro de sí, germinará frondosamente »⁷⁶, fut donc, pour lui, six glorieuses années, une « fête galante », bref, un « poème de l'extase » qu'il récitera souvent dans *Iluminaciones en la sombra* et, plus particulièrement, dans certains passages où perle « le long sanglot » de la nostalgie :

Hoy cumple años la muerte de Verlaine, y pienso en él, en París, en aquel gran pedazo de mi vida que la eternidad tragó y que no volverá a resurgir sino en mis recuerdos.⁷⁷

Il me reste à évoquer la dernière étape vitale du grand bohème Alejandro Sawa – dont tous les critiques s'accordent à dire qu'il est un cas exemplaire

⁷² Rubén Darío, *Autobiografía*, Ed. Universidad de Buenos Aires, 1968, p. 97.

⁷³ Nicanio Hernández Luquero, « Alejandro Sawa, un olvidado », *ABC*, 22 / 05 / 1974.

⁷⁴ Sawa, *Op. Cit.*, p. 223.

⁷⁵ Granjel, Art. Cit., p. 436.

⁷⁶ Correa Ramón, *Op. Cit.*, p. 10.

⁷⁷ Sawa, *Op. Cit.*, de l'édition originale citée par Phillips, *Op. Cit.*, p. 61, car l'édition de 1977 dirigée par Iris M. Zavala a omis « en París », p. 156.

– et qui comprend son retour à Madrid et sa mort. À son retour à Madrid, Sawa est définitivement converti à la culture française, à la religion symboliste ; il ne les reniera jamais, au point d’être, dans son propre pays, un expatrié, un « roi en exil », un déraciné, ce qui complète son état de « extemporáneo », ainsi qu’il s’appelait lui-même dans ses mémoires posthumes, *Iluminaciones en la sombra*. Sawa, qui, selon Manuel Machado, déclamaient dans les rues madrilènes des vers du Pauvre Lélian, avait perdu son espagnolisme, « conquistado por el sortilegio de París y del Barrio Latino »⁷⁸; le virus parisien s’était répandu dans ses veines et il ne jurait plus que par ses souvenirs de cette « saison à Paris ». Le prologue de Rubén Darío au « libro de tribulaciones y esperanzas » qu’est *Iluminaciones en la sombra* nous éclaire justement sur cet esprit « parisianiste » d’Alejandro Sawa :

Tal le encontré en Madrid años después de nuestra temporada del Barrio Latino. No podía ocultar la nostalgia del ambiente parisiense, y se sentía extranjero en su propio país, desarraigado en la tierra de sus raíces. [...] El hecho es que él siempre tenía presente su visión luteciana. No hablaba dos palabras sin una cita o reminiscencia francesa. Exponía contento sus literarios recuerdos, sus intimidades con escritores y poetas.⁷⁹

Cependant, le prestige de Sawa ne s’était pas exilé (« Sawa seguía siendo, desde luego, una figura consagrada de la bohemia artística de fines y principios de siglo »⁸⁰) et tout le monde des lettres madrilènes, à son retour, voyait en lui un écrivain au potentiel exceptionnel :

Su amistad con los escritores y personajes del país vecino le confiere a priori renombre y prestigio. Su llegada a Madrid fue saludada incluso por algunos sectores de la intelectualidad como una promesa de futuro. Sawa será bien recibido en Madrid.⁸¹

Son retour à Madrid est surtout marqué par une entrée triomphale sur la scène littéraire avec l’adaptation théâtrale du roman d’Alphonse Daudet, *Les rois en exil* (traduit *Los Reyes en el destierro*). La représentation de la pièce, le 21 janvier 1899, au théâtre de la Comédie, eut un grand succès (même

⁷⁸ Phillips, *Op. Cit.*, p. 67.

⁷⁹ Darío, « Alejandro Sawa », *Op. Cit.*, p. 72.

⁸⁰ Phillips, *Op. Cit.*, p. 94.

⁸¹ Correa Ramón, *Op. Cit.*, p. 52.

Valle-Inclán y joua un rôle secondaire, celui du marquis de Hauska !). Sawa adapta aussi un autre roman de Daudet, *Jack*, sous le titre de *Calvario*, publié de façon posthume dans *El Cuento Semanal* du 29 juillet 1910 (de même, dans *El Cuento Semanal*, du 3 mai 1907, Sawa avait déjà publié un conte, « Historia de una reina », dédié à son épouse).

La fascination de Paris s'était tellement enracinée en lui que sa prose et surtout ses idées s'en ressentirent (« Es más parisiense que español y sus aficiones, sus preferencias y sus gustos tienen el sello del Quartier latin », d'après Rubén Darío⁸²).

C'est alors qu'il se tourne vers le journalisme actif (et nombre de ses articles se retrouveront dans *Iluminaciones en la sombra*). Ses collaborations, nombreuses (« quizá por su temperamento irascible y violento, no sabía mantener de modo sostenido su colaboración en un solo periódico »⁸³), sont parsemées dans divers journaux et revues littéraires : *El Liberal*, *El País*, *El Nuevo País*, *Heraldo de Madrid*, *La Correspondencia de España*, *ABC*, *España*, *El Gráfico* et *El Imparcial* pour les journaux ; *Don Quijote*, *Madrid Cómic*, *Nuevo Mundo*, *Germinal*, *Helios*, *Alma española*, *Renacimiento*, *Anarquía literaria*, *Nuevo Mercurio*, *El Cuento semanal*, etc., pour les revues. Cependant, les brefs moments de triomphe littéraire qui l'auréolaient de prestige à son retour à Madrid n'étaient, en fait, que les dernières lueurs d'une gloire durement atteinte de son vivant, car « los últimos años transcurridos en Madrid fueron indudablemente los más dolorosos y difíciles de la vida de Alejandro Sawa. En términos generales, se trata de una penosa trayectoria que va de peor en peor, siempre cuesta abajo, sobre todo en la parte final de este período »⁸⁴ (et malgré le dernier soubresaut de lutte, déjà résignée, annoncé au début de *Iluminaciones en la sombra* : « Quizá sea ya tarde para lo que me propongo : quiero dar la batalla a la vida »⁸⁵). Misère et indifférence deviennent le lot quotidien « del divino Alejandro » qui était pourtant appelé à devenir l'un des plus brillants écrivains :

De Sawa se retiraron igualmente los amigos cansados de servirle de pedestal de vanidad o eco de su amor propio. Solo y solitario se encuentra hoy el artista que hubiera podido fundar sólidamente la

⁸² Cité par Phillips, *Op. Cit.*, p. 71.

⁸³ Phillips, *Op. Cit.*, p. 99.

⁸⁴ Phillips, *Op. Cit.*, p. 91.

⁸⁵ Sawa, *Op. Cit.*, p. 77.

novela modernista y ser con Dicenta, Lerroux y el núcleo que les rodea uno de los pilastres más poderosos de la España del porvenir.⁸⁶

Alejandro Sawa s'éteint donc, aveugle et fou, le 3 mars 1909, à l'âge de 47 ans, laissant une femme et une fille dans la détresse (secourues par la suite grâce à la bienveillance des amis du défunt).

« Murió Sawa en belleza, sin una contracción en el hermoso semblante, sin una frase torpe ni un gesto feo. »⁸⁷

À travers le cas exemplaire du bohème Alejandro Sawa, on constate combien l'ancienne Lutèce était capitale dans l'itinéraire de tout bohème digne de ce nom. En effet, le nomadisme de corps – l'exil parisien – pour Sawa et d'autres bohèmes s'accompagne inéluctablement d'un nomadisme d'esprit. L'exemple de Manuel Machado, à ce sujet, semble correspondre encore parfaitement à ce schéma particulier du bohème fasciné par la capitale française confirmant l'idée de Paris, patrie spirituelle et ville-étape des bohèmes espagnols :

Manuel Machado llegó a París en 1899 y los dos años que pasó en la ciudad del Sena dejaron una profunda huella tanto en sus versos como en su propia vida. [...] Manuel Machado vivió la bohemia heroica de los españoles en París. Gómez Carrillo le enseñó a beber absenta y en compañía de Rubén Darío vivió «una bohemia sentimental y pintoresca, rica en ilusiones».⁸⁸

Le bohème, par ce mouvement nomade, de fuite aussi, par ce désir de bouger, répondant aussi à ce qu'était originellement le bohémien, démontre son cosmopolitisme, sa volonté d'appartenir au Monde, sans s'identifier à une patrie physique précise. Dans le cas des bohèmes littéraires espagnols, le choix était clair et évident : leur exil volontaire vers Paris correspondait au vœu d'appartenir à la ville-phare, à la ville lumineuse, à la Grande Mecque de la Bohème internationale : « Nous ajouterons que la Bohème n'existe et n'est possible qu'à Paris », affirme le père de la « littérature bohème », Henry Murger dans sa préface aux *Scènes de la vie de bohème*. Antonio Machado, de son côté, dans *Gentes de mi tierra*, explique, de façon

⁸⁶ Ernesto Bark, *Modernismo*, Madrid, 1901, p. 66.

⁸⁷ Eduardo Zamacois, *Un hombre que se va (Memorias)*, Buenos Aires, 1969, p. 177.

⁸⁸ Esteban et Zahareas, *Op. Cit.*, p. 21.

sociologique, ce phénomène de l'exil parisien des bohèmes espagnols, donnant à entendre plus clairement les raisons de leur « fuite » :

La mayoría de los españoles que he conocido en Francia son gentes para quienes se cerró la frontera española. Algunos abandonaron la patria perseguidos por delitos políticos, los más son desertores del ejército ; no faltan golfos, que se dicen bohemios y, entre ellos, espíritus inquietos y hombres de fantasía para quienes la suerte de vivir en París compensa de no pocas fatigas. Generalmente, estos emigrados españoles vienen de las grandes ciudades : Madrid, Barcelona, Valencia... Pero también he conocido en París gente provinciana, de capitales de tercer orden, cuyas vidas me interesaron mucho por lo castizo.⁸⁹

La bohème espagnole se caractérise donc par l'appel vers l'Ailleurs, un ailleurs tout à fait localisé, Paris, répondant ainsi à une aspiration commune de faire de la Ville-Lumière l'un des passages obligés dans leur quête d'un style artistique, d'une esthétique épurée, nouvelle, façonnée dans les rues, les cafés, les cabarets ou entre les bras des filles de joie. Le bohème (espagnol) se voit tiraillé entre deux patries, partagé entre le désir de vivre pleinement sa « formation parisienne » et l'envie de prêcher la bonne parole et – pourquoi pas – de recréer l'ambiance du Quartier latin dans les rues et les cafés de Madrid. Ce simple tiraillement de la part du bohème n'est, en fait, que la face visible d'une psychologie beaucoup plus complexe et confuse qui joue sur le mode de l'ambivalence et de la dualité.

⁸⁹ Antonio Machado, *Gentes de mi tierra*, cité par Allen W. Phillips dans *En torno a la bohemia madrileña 1890-1925*, p.44-45. Le commentaire de Antonio Machado est d'autant plus intéressant que se dessine en filigrane la polémique qui divisait déjà les bohèmes à l'époque – et dont nous nous intéresserons plus tard –, à savoir « Vraie ou fausse Bohème ? ».

La psychologie du bohème : un être désorienté ?

Ser bohemio es no quererse plegar a los yugos de la vida burguesa, para poder consagrarse a cultivar las quimeras adoradas.⁹⁰

Tenter de cerner ou de distinguer les traits psychologiques qui caractérisent la mentalité du bohème revient peut-être, en termes d'effort, à essayer de donner un nom à chaque langue qui compose la tour de Babel, tant les avis des critiques et des adeptes eux-mêmes de cette « bohemia romanticoide »⁹¹ sont partagés, voire contradictoires, pour ne pas dire confus. Les adjectifs des plus disparates pleuvent effectivement lorsqu'il s'agit de qualifier le bohème : orgueilleux, rebelle, indépendant, libertaire, anarchiste, instable, agité, aristocrate, vulgaire, canaille, provocateur, « vrai », « faux », noble, ignoble... Il convient pourtant d'essayer d'« étiqueter » avec clarté le bohème afin de traduire au mieux ce qui se passait dans cette psychologie toute babélienne qui répond aussi, peut-être, au vœu secret de cette tribu de rester insaisissable et inclassifiable. Dès la naissance (littéraire) du bohème dans les années 1838 avec la parution en feuilleton dans *La Revue des Deux Mondes* de *La dernière Aldini* de George Sand, celui-ci se caractérise par son orgueil, sa fierté, ainsi que le proclament les derniers mots du roman de Sand qui nuancent, toutefois, cette fierté d'une touche d'insouciance (autre constante du caractère bohème) :

Narguons l'orgueil des grands, rions de leurs sottises, dépensons gaiement la richesse quand nous l'avons, recevons sans souci la

⁹⁰ Enrique Gómez Carrillo, « La bohemia eterna », *El primer libro de las crónicas*.

⁹¹ L'expression est de Miguel de Unamuno et apparaît dans « Sobre el marasmo actual de España », *En torno al casticismo*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 152.

pauvreté si elle vient ; sauvons avant tout notre liberté, et vive la Bohème.⁹²

Henry Murger renchérit quelques années plus tard, en 1851, dans sa préface aux *Scènes de la vie de bohème*, lorsqu'il parle de la « Bohème ignorée ». Il souligne l'« orgueil bâtard » dont s'enveloppent les bohèmes et dont ils sont aussi les victimes (« les victimes d'un perpétuel accès d'orgueil »). Le bohème est originellement et fondamentalement orgueilleux, fier et arrogant. Ce trait de caractère n'a pas échappé à Rubén Darío lorsqu'il brosse le portrait de son ami, l'inévitable et mythique Alejandro Sawa, dans son prologue à *Iluminaciones en la sombra* :

Primero, galán joven, decorado de amor y ambiciones, rico de sus bellos ojos conquistadores, vigoroso de su voluntad de triunfar, con dos cosas que no suelen andar juntas en el mundo, una firme, otra ligera y superficial, orgullo y vanidad.⁹³

Déjà, dans son orgueil, le bohème est double. Cet orgueil s'explique par la volonté farouche du bohème de se distinguer par son indépendance et sa liberté face aux conventions sociales et, surtout, face aux valeurs bienséantes de la bourgeoisie, car le bohème méprise et hait les valeurs bourgeoises, tout ce qui représente le confort social, la bienséance⁹⁴. Ce mépris, patent dans le passage précité de George Sand concernant les premiers bohèmes littéraires français, va se retrouver chez les bohèmes espagnols de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle, comme s'accordent à l'écrire, d'une part, Allen W. Phillips dans sa récente étude globale sur le monde de la bohème littéraire espagnole des années 1890-1925, *En torno a la bohemia madrileña* (« Frente al burgués pedestre, de existencia apacible y tranquila, los nuevos escritores tendían a endiosar al personaje que vivía fuera de las normas establecidas por la sociedad. [...] Así se intentó evitar toda nivelación, y de estas actitudes fundamentales, al menos en parte, se derivan los grupos jóvenes de la bohemia rebelde, de cuya aversión hacia la

⁹² George Sand, *La dernière Aldini*, 1827, cité par Pierre Larousse, *Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, p. 866.

⁹³ Darío, « Alejandro Sawa », *Op. Cit.*, p. 70.

⁹⁴ La bohème « no era originariamente más que una manifestación contra el modo burgués francés », selon Arnold Hauser dans *Historia social de la literatura y el arte* (tome III, Madrid, Guadarrama, 1969, Collection « Punto Omega », p. 228, cité par Manuel Aznar Soler dans le résumé de sa thèse *La Bohemia literaria española durante el modernismo*, Centre de Publicacions, Universitat de Barcelona, 1981).

burguesía no puede dudarse. Cultivaban una posición de desafío ante los demás, procurando destacarse por encima de la masa y subvertir al mismo tiempo los tradicionales valores morales »⁹⁵) et, d'autre part, José Esteban et Anthony N. Zahareas dans *Los proletarios del arte* :

La actitud bohemia es, pues, una clara vocación de inadaptación social, a la vez una protesta individualista contra el capitalismo y la sociedad burguesa ya instalados en el poder. Celoso de su independencia [...]. Provocador por naturaleza, el bohemio llama filisteos a los adocenados burgueses, que han mercantilizado la vida y las conductas e intenta asustar sus bien asentadas creencias, así como sorprenderlos, adoptando un aire anárquico en todas sus manifestaciones, tanto artísticas como vitales.⁹⁶

En effet, pour le bohème, marquer sa différence, sa singularité c'est se retrancher dans la provocation, la rébellion et l'insoumission (anticléric, antibourgeois, asocial), c'est, donc, se placer sous le signe de la marginalité. De plus, pour lui, se mettre à l'écart volontairement de la société bienséante et bien-pensante c'est le gage de sa liberté morale et idéologique, et, surtout, de sa sincérité. Se dévoyer c'est se légitimer en tant que bohème (et le bohème espagnol des années 1890 s'inscrit pleinement dans cette démarche ou ce code moral). Dans ses confessions, *De mi museo* (1909), le bohème Prudencio Iglesias Hermida (1884-1919) se réfère à sa sincérité de bohème, inséparable, pour lui, de son attitude rebelle :

son, por lo contrario, mis rebeldías las de un buen muchacho que, en su sinceridad, se revuelve contra algunos códigos instituidos.⁹⁷

Ce goût de la provocation, ce choix de la marginalité vont aussi de pair, dans la psychologie du bohème, avec une certaine attirance pour l'esprit

⁹⁵ Phillips, *Op. Cit.*, p. 15. Les caractères en gras sont un ajout personnel. Manuel Aznar Soler souligne également ce goût bohème de la provocation qui le conduira à la marginalisation : « La provocativa actitud antiburguesa del artista bohemio se fundamenta en su odio a la burocratización de la vida y a la uniformidad social. Esta actitud provocadora le conduce a una « pose » de anarquista literario, de « maldito » que se relaciona con los marginados sociales (homosexuales, prostitutas, delincuentes, « golfos ») » (*Ibid.*, p. 13-14).

⁹⁶ José Esteban et Anthony N. Zahareas, *Op. Cit.*, p. 10.

⁹⁷ Prudencio Iglesias Hermida, « Alejandro Sawa », *De mi museo*, Madrid, 1909, p. 83-93.

populaire voire carrément vulgaire. Si, politiquement⁹⁸, le bohème s'est engagé auprès des laissés-pour-compte (« Estos escritores se sienten y actúan como verdaderos proletarios intelectuales, se solidarizan con los marginados de la sociedad, a la vez que adquieren un carácter de malditos »⁹⁹), il participe également et intensément à la vie pullulante des quartiers populaires, aimant vivre dans l'agitation nocturne des bars, cafés, cabarets, se complaisant dans la crasse et la médiocrité ou adoptant des attitudes d'artistes maudits ou débauchés. Allen W. Phillips, passant en revue les témoignages laissés par Pío Baroja – connu pour être farouchement opposé à la classe et à l'esprit bohème – à propos des bohèmes dans *Nuevo Tablado de Arlequín*, relève cet aspect de leur psychologie :

Advierte [Pío Baroja] también que el bohemio madrileño manifiesta un amor a lo lúgubre, y, en el mismo texto, se evoca el rito de las caminatas nocturnas hacia las afueras de la ciudad. Ese andar por las calles y plazas hasta las altas horas de la noche producía, según Baroja, sugestivas impresiones a través de la fraternización con el hambre y la chulapería pintoresca.¹⁰⁰

Malgré leur goût du vulgaire ou, du moins, leur sympathie pour l'esprit populaire, et comme si l'être bohème n'était, en fin de compte, qu'un tissu de contradictions¹⁰¹, de paradoxes, ces poètes des rues, ces « oiseaux nocturnes » (« aves nocturnas », pour Valle-Inclán et, avant lui, Pérez Escrich) cultivent un certain aristocratisme intellectuel, indissociable chez eux de cette « honradez » dont parle Joaquín Dicenta (1863-1917), au sujet de Rafael Delorme (1864-1897), l'un des bohèmes les plus engagés

⁹⁸ Le bohème moderniste des années 1890 est un être politisé. Manuel Aznar Soler, dans sa thèse *La bohemia literaria española durante el modernismo*, souligne la sympathie esthétique du bohème pour le socialisme : « Al igual que en el caso del anarquismo literario, las simpatías de la bohemia germinalista por el socialismo son simpatías “estéticas” » (Aznar Soler, *Op. Cit.*, p. 23).

⁹⁹ Esteban et Zahareas, *Op. Cit.*, p. 10.

¹⁰⁰ Phillips, *Op. Cit.*, p. 31. Le texte cité par Allen W. Phillips apparaît aussi dans la deuxième partie des mémoires de Pío Baroja, *Final del siglo XIX y principios del XX*, « Bohemia o seudoboheia » ; texte auquel nous sommes déjà référés dans notre travail. Il me reviendra de parler des mœurs et du style de vie – à la façon picaresque – choisi par les bohèmes, lorsqu'il s'agira de répondre à la question : « La bohème : génération ou tribu ? », de notre première partie.

¹⁰¹ « El « modernismo » de la bohemia germinalista conjuga la idea de belleza con la idea de justicia social sin ninguna clase de incompatibilidades » (Aznar Soler, *Op. Cit.*, p. 27).

politiquement et collaborateur de la revue *Germinal* (« Pero si la honradez se cifra en no prostituir el alma, en no vender la inteligencia, [...] hay que convenir en que Rafael Delorme es uno de los hombres más honrados... »¹⁰²) :

La bohemia es una forma espiritual de aristocracia, de protesta contra la ramplonería instituida. Es un anhelo ideal de un arte más alto, de una vida mejor. (Emilio Carrere)¹⁰³

Cet aristocratisme se manifeste aussi chez le bohème par ce goût des choses belles et délicates, en véritable esthète de l'art qu'il est : le bohème exècre la laideur et aspire à la Beauté.

Goût de la vulgarité et des vices, « dérèglement des sens » et aspiration vers un monde idéal de Beauté font du bohème espagnol un être profondément ambivalent, instable, agité voire double. Cette ambivalence, un peu à la façon symboliste, pourrait ressembler à de la désorientation morale, d'autant plus que le bohème lui-même confesse à plusieurs reprises cette « faiblesse », à l'instar de Alejandro Sawa dans les premières lignes de *Iluminaciones en la sombra* : « Pero para orientarse... Porque, en primer término, ¿dónde está mi Oriente ? »¹⁰⁴ Le bohème est incapable de se poser, victime d'une volonté bien trop fluctuante et si souvent décriée par les bohèmes eux-mêmes ; c'est aussi la révélation que le bohème est un être qui – parce que la bohème est passage, transition – se cherche une identité. Le bohème est incapable de se mettre à travailler avec constance trahissant, par là, son côté paresseux que Pío Baroja condamnait avec vigueur, lui, l'anti-bohème par antonomase : « holgazanería » est synonyme de « bohemia ». D'ailleurs, le glissement phonétique et sémantique entre « bohemia » et « golfemia » s'opère très facilement dans l'esprit des contemporains des bohèmes. Une autre confusion peut s'opérer entre dandy et bohème, créant

¹⁰² Joaquín Dicenta, « Rafael Delorme. Retrato a pluma », *De la batalla*, tiré de *Los proletarios del arte*, p. 74.

¹⁰³ Cité par José Esteban et Anthony N. Zahareas dans *Los proletarios...*, p. 19. Emilio Carrere (1883-1947) a côtoyé de très près la bohème madrilène et celle-ci lui a inspiré ses plus belles pages poétiques. Il me reviendra, aussi, de les analyser afin de démontrer si la bohème a su développer son propre style littéraire. Un autre passage d'un texte d'Emilio Carrere intitulé « La casa de la bohemia », de *Retablillo grotesco y sentimental*, cerne avec netteté et clairvoyance la psychologie bohème : « Es un arranque de independencia espiritual, de inadaptación a los ambientes ramplones y antiestéticos, como una oficina o una trastienda; un ansia juvenil de gozar y de sufrir la vida a pleno pulmón en la alegre e imprevisora libertad del arroyo » (cité par Phillips dans *En torno a la bohemia...*, p. 39).

¹⁰⁴ Sawa, *Op. Cit.*, p. 77.

dans certains cas une binarité indissociable (nous pensons au cas du bohème aristocrate Antonio de Hoyos y Vinent). Cependant, nous tenons à faire le distinguo entre dandy et bohème en nous aidant de l'exemple de Charles Baudelaire. Quoique raffiné, aristocratique, élégant et ennemi du désordre de la vie bohème, surtout au temps de sa résidence dans l'hôtel Lauzun, Baudelaire était bohème par bien des côtés : ses amitiés (Courbet, Champfleury, Alexandre Privat d'Anglemont), la fréquentation du café Momus, de la brasserie Andler et des hauts lieux de la bohème parisienne du Quartier latin, le côté débraillé qu'il adoptait parfois, son identité mobile, évanescence, instable que Courbet même avait du mal à saisir, son parrainage littéraire de la figure controversée d'Edgar Allan Poe, sa fascination du rapport de l'art à la vie dans la société moderne, son amour de la foule (que le dandy déteste), malgré quelques réserves, son goût prononcé de l'errance citadine en quête d'expériences interdites, exotiques¹⁰⁵. Il allait vers le bohème paradoxalement depuis son statut de dandy. Le dandy et le bohème se rapprochent effectivement sur de nombreux points : la haine du bourgeois et de ses valeurs (d'utilité¹⁰⁶), le culte du moi, le goût de la théâtralité, l'extravagance, le désir d'indépendance. Mais, le premier est riche, aristocratique, ne sait qu'être élégant et sublime¹⁰⁷ lorsque le second ne peut maintenir cet état, s'enfermant dans la négligence et l'indifférence. La bohème baudelairienne révélait le côté obscur, torturé de sa personnalité (due aux relations difficiles avec sa famille) ; le dandysme, son aspiration à l'aristocratie. Le bohème s'oppose finalement au dandy par cette qualité qui lui est refusée, à savoir la concentration du moi ou la volonté disciplinée. Enfin, la frontière entre dandy et bohème pouvant demeurer tout de même floue, cette ambivalence ou binarité a pu donner lieu en littérature à la création de la paire dialectique que nous connaissons dans la bohème espagnole, à travers, par exemple, le couple fameux de *Lucas de bohemia*, Max Estrella et Don Latino de

¹⁰⁵ L'une des confessions les plus évidentes de Baudelaire à ce sujet apparaît dans *Mon cœur mis à nu* : « Glorifier le vagabondage et ce qu'on peut appeler le bohémianisme. Culte de la sensation multipliée et s'exprimant par la musique ». Baudelaire fera même de la femme, dans ce même texte, le contraire du dandy, car, selon lui, elle est vulgaire (« La femme est le contraire du Dandy. Donc elle doit faire horreur », *Mon cœur mis à nu*).

¹⁰⁶ « Être un homme utile m'a paru toujours quelque chose de bien hideux », Baudelaire, *Ibidem*.

¹⁰⁷ « Le Dandy doit aspirer à être sublime, sans interruption. Il doit vivre et dormir devant un miroir. » (Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*). Pour un traitement du dandysme, nous renvoyons aussi à l'ouvrage de Luis Antonio de Villena, *Corsarios de guante amarillo – Sobre el Dandysmo* (Barcelona, Tusquets Editores, 1983).

Hispalis, ou dans la bohème française (le prince de la bohème du roman homonyme de Balzac, l'élégant La Palferine, est la rencontre parfaite du dandy et du bohème ; le couple formé par Jean Richepin et Paul Bourget dans la vie en est un autre exemple).

Manque d'orientation (« falta de orientación »¹⁰⁸) et inconstance de la volonté (« colapso constante de la voluntad »¹⁰⁹) sont les deux grandes malédictions – mentales – du bohème.

Rébellion, provocation, inconstance, instabilité, agitation, dualité, désorientation sanctionnent le comportement psychologique du bohème (et, par la même occasion, son mode de vie, dissipé, bruyant, agité), un être ballotté entre plusieurs patries (son errance, sa fuite), plusieurs partis, un être scindé en deux, insaisissable. La difficulté de cerner la psychologie bohème est le signe même de sa complexité. Une complexité qui répond aussi à l'inquiétude esthétique du bohème : pour quel(s) credo(s) esthétique(s) le bohème combat-il ? Quelle est sa mission ?

¹⁰⁸ *Ibidem.*

¹⁰⁹ *Ibidem.*

Son credo esthétique

Ser bohemio es poner el ensueño por encima de las aves. Ser bohemio es tener la fuerte convicción de que, fuera del arte, el artista se agosta.¹¹⁰

La bohème espagnole de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle traverse la période de grand bouleversement artistique qu'a suscité l'émergence du modernisme (Juan Ramón Jiménez parle du demi-siècle moderniste en le faisant débiter en 1882, pour le faire finir en 1932), qui, plus qu'une « attitude » (Juan Ramón Jiménez¹¹¹) ou une école, s'est imposé comme une révolution dans le monde des arts et des lettres :

El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy.¹¹²

La bohème, de fait, se trouve être un épiphénomène d'un puissant phénomène. La bohème est née de la crise (choisir la bohème c'est choisir la crise aussi), dans un temps de « désastre », de « marasme » (Unamuno), d'agitation (on a déjà parlé de la désorientation psychologique du bohème. Héritage d'un sentiment national) : « Tumulto, paradoja, conciencia, paraísos artificiales, búsqueda de nuevas formas de afirmación, tal es el

¹¹⁰ Enrique Gómez Carrillo, « La bohemia eterna », *El primer libro de las crónicas*.

¹¹¹ « Porque lo que se llama modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud », cité par Ricardo Gullón dans son introduction à *El modernismo. Notas de un curso* (1953) de Juan Ramón Jiménez (México, Aguilar, 1962, p. 77).

¹¹² Federico de Onís, Introduction à *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, *Op. cit.*, p. 273.

mundo europeo finisecular ». ¹¹³ La bohème bat à l’unisson et à l’intérieur du corps moderniste ; elle est le ramassis d’artistes, poètes, écrivains, le plus souvent d’obédience moderniste – on rencontre souvent associé le nom « bohème » à l’adjectif « moderniste » – ou, du moins, plongés dans la décadence de leur art, désorientés par la crise de fin de siècle. Leur credo, par conséquent, n’échappe pas à l’influence du modernisme. Cela ne doit cependant pas annuler l’authenticité, la légitimité esthétique du bohème, mais avançons déjà que l’esthétique bohème est une ramification de celle du modernisme. Iris M. Zavala, grand spécialiste de cette époque mouvementée, commence par donner un aperçu vague mais juste de ce que sont les « règles » du credo esthétique du bohème, dans son étude préliminaire à l’édition de 1977 de *Iluminaciones en la sombra* de Alejandro Sawa :

Bohemia significaba también repudio del mundo burgués convencional, aspiración a la originalidad, cosmopolitismo, esteticismo. ¹¹⁴

Cette « aspiration à l’originalité » dont se réclame la bohème consiste, à l’instar du modernisme, à renouer avec la subjectivité de l’individu, notion évincée tout au long du XIX^e siècle – qualifié de « prosaico y materialista » par Gustavo Adolfo Bécquer – par le positivisme (et son instrument, la raison). L’esthétique du bohème se fonde, à son commencement, sur la contestation et le refus de l’ancienne idéologie, et « en el terreno del arte, los bohemios reafirman una exaltación de los valores subjetivos [...]. El sello del bohemio de raza : el culto por el arte y el ideal ». ¹¹⁵

Être original c’est aussi se singulariser, se distinguer et, justement, l’un des principes esthétiques de la bohème, commun au modernisme, est l’individualisme ou, plus exactement, le personnalisme. La revue *La*

¹¹³ Iris M. Zavala, étude préliminaire à *Iluminaciones en la sombra*, *Op. Cit.*, p. 12.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 3.

¹¹⁵ Phillips, *En torno a la bohemia madrileña*, *Op. Cit.*, p. 17. « La verdadera bohemia literaria es la bohemia heroica, compuesta por aquellos artistas para quienes ser bohemio es una condición espiritual y aristocrática. El verdadero bohemio lo es no por pertenecer a la “poetambre”, sino por espiritualidad, por convicción mental, por creer en unos ideales que son los del Arte, realizados según la mitología bohemia. [...] La verdadera bohemia se vive, por tanto, como experiencia de libertad en el seno de una sociedad voluntariamente marginal, en donde el tiempo no es oro, sino ocio artístico, alcohol, búsqueda de paraísos artificiales, alucinaciones mágicas, belleza y “falso azul nocturno” » (Aznar Soler, *Op. Cit.*, p. 12-13).

Anarquía literaria, fondée en 1905 et porte-parole des nouvelles tendances littéraires, s'est faite l'écho de cette orientation esthétique :

Hoy el arte – esta suprema aristocracia del arte –, es soberanamente personalista, en oposición a lo que fuera en otros tiempos. [...]. En los días actuales, cada artista expresa su único, su característico pensar.¹¹⁶

Les bohèmes ne conçoivent l'art qu'indépendamment du groupe, qu'en tant qu'engagement individuel ; l'art est affaire du « moi », de l'intime, du secret, car « El arte es la mayor egolatría, el más intransigente signo de individualismo », confirme le bohème Emilio Carrere dans un article intitulé « Retablillo literario » paru dans *Madrid cómico*, le 7 juillet 1912. Le choix d'un personnalisme esthétique où chacun est libre de suivre la voie qu'il entend¹¹⁷ constitue, peut-être, la cause de l'éclatement du « groupe » bohème ou, du moins, de son manque de cohésion notoire.¹¹⁸

L'adhésion de la bohème à la vision personnaliste de l'art ne peut, en vérité, que démontrer combien elle dépend non seulement de l'esthétique moderniste mais aussi, et surtout, de l'idéal anarchiste. En effet, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, la frontière entre « art » et « anarchi(sm)e » tend à s'effacer, à tel point que Rubén Darío décrète, en 1901, dans *España contemporánea*, que « anarquismo, en el arte, [es] la base de lo que constituye la evolución moderna o modernista »¹¹⁹, et Pío Baroja de renchérir dans ses Mémoires : « Esta equiparación de la anarquía en la literatura no se podía considerar disparatada, sino más bien certera, porque la anarquía de ese tiempo era cosa más literaria que política »¹²⁰. De plus, une revue littéraire, pendant hispanique du *Mercure de France*, et qui

¹¹⁶ *La Anarquía literaria* (juillet 1905), extrait de *Los proletarios del arte* de Esteban et Zahareas, *Op. Cit.*, p. 29.

¹¹⁷ Les phrases du manifeste écrit par le directeur du *Mercure de France*, Alfred Vallette, dans son premier numéro de 1890 pourraient parfaitement s'appliquer aux bohèmes espagnols : « No tenemos programa, cada cual es libre de expresar su pensamiento... » Cité par Iris M. Zavala dans son étude préliminaire à *Iluminaciones en la sombra*, *Op. Cit.*, p. 10.

¹¹⁸ Nous nous occuperons du problème de la cohésion ou de l'unité du groupe bohème dans cette première partie.

¹¹⁹ Rubén Darío, *España contemporánea*, Madrid, 1901, cité par Zavala, *Op. Cit.*, p. 30. À ce sujet, nous renvoyons à l'ouvrage de Lily Litvak, « La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910) », *España 1900 : Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990.

¹²⁰ Pío Baroja, *Galería de tipos de la época, Desde la última vuelta del camino, Obras completas*, *Op. cit.*, p. 837.

véhicula les idées rénovatrices du groupe « bohème-moderniste », allie dans son titre, *La Anarquía literaria*, ces deux concepts ! Ainsi que l'explique Iris M. Zavala dans son étude préliminaire à *Iluminaciones en la sombra* :

« Anarquía literaria » ; al fin se hacía en España lo que con tanta vehemencia propagó Rubén cuando definía el modernismo como « principio de libertad intelectual y de personalismo artístico » (*Autobiografía*, 1912).¹²¹

L'anarchisme en littérature, dans l'art, voilà l'une des missions esthétiques commune aux bohèmes. Mais rien ne les fédère autant que leur cosmopolitisme, car si le bohème n'appartient pas à un groupe bien défini, à une « école esthétique » commune, du moins appartient-il au Monde (« Pour patrie, le monde entier ! », clament les personnages de Sand, dans *La dernière Aldini*), d'autant plus que leur patrie spirituelle se trouve être la « fourmillante cité pleine de rêves » qu'est Paris, « ville du cosmopolite », selon Honoré de Balzac¹²².

Le bohème, n'obéissant pas à une orientation esthétique commune, partisan de la liberté intellectuelle et citoyen du monde, ne peut que, fondamentalement et esthétiquement, être attiré par l'éclectisme, autre principe essentiel – s'il en est – de leur credo. D'ailleurs, Alejandro Sawa, le bohème littéraire espagnol de référence, prône et avoue ce choix esthétique, dans son article « Autobiografía » (déjà mentionné), repris dans *Iluminaciones en la sombra* :

En grave perplejidad me pondría quien me preguntara por la prosapia de mis ideas. Yo las cojo a brazadas como las flores un alquimista de perfumes, por todos los jardines de la ideología...¹²³

Ou, en d'autres termes, le bohème pourrait faire sienne l'expression d'Emilia Pardo Bazán utilisée dans *La cuestión palpitante* (1883), à savoir « ni clásico, ni romántico, sencillamente ecléctico ». L'éclectisme chez le bohème, s'il témoigne de sa pensée libérale, renforce, aussi, son instabilité – déjà éprouvée psychologiquement –, son inconstance, cette fois-ci esthétique : l'éclectisme n'est-il pas une limite ou un obstacle à

¹²¹ Zavala, *Op. Cit.*, p. 29.

¹²² Rappelons également que « estética acrática » et « cosmopolitismo » font partie du credo poétique de Darío énoncé dans « Palabras liminares » à *Prosas profanas* (1896), cité par Zavala, *Op. Cit.*, p. 24.

¹²³ Sawa, *Op. Cit.*, p. 176.

l'authenticité esthétique du bohème ? Ne l'empêche-t-il pas de se forger une identité littéraire et stylistique forte, vu que la bohème ne s'est pas imposée dans l'histoire littéraire ni en tant que courant ni en tant qu'esthétique ? Pourtant... Les bohèmes ont su développer un langage qui leur était propre, un code stylistique jouant sur le mode de l'ironie, de la parodie et du jargon des rues et c'est également l'avis de José Esteban et de Anthony N. Zahareas dans leur introduction à *Los proletarios del arte* :

Quizá la aportación más significativa y duradera de la bohemia fue la creación de un lenguaje propio, cuya misión era dinamitar los fundamentos ideológicos de una sociedad que les disgusta y los oprime. Puede afirmarse que son ellos, con su truculencia verbal, de su concepción de la palabra como dinamita cerebral, los creadores del llamado después tremendismo.¹²⁴

C'est, probablement, par ce code langagier que la bohème se singularise le plus esthétiquement.

La bohème milite donc pour le retour au subjectivisme, pour l'instauration du personnalisme et de l'anarchie dans l'art, pour l'indépendance et la liberté intellectuelle. La bohème de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle fait de l'Art son combat, sa mission, son credo : « la nuestra es literatura militante : somos soldados de la belleza » (Alfred Vallette). Le credo esthétique de la bohème atteint une dimension idéale, et cette dimension fédérera tous les bohèmes sous un même étendard : le culte de l'Art et de la Beauté. La bohème littéraire, qui dédaigne les conventions sociales, l'ordre établi, les mœurs bourgeoises, la participation à la vie politique, exige « l'art dans le monde, la beauté dans la vie, révolté [e] contre tout ordre qui dérange ses règles ». ¹²⁵ Alejandro Sawa, qui vivait dans la bohème, vivait de la bohème et était, finalement, la bohème elle-même, s'inscrit dans ce culte de la Beauté, de l'Art, à tel point que Rubén Darío dira de son ami Sawa dans son prologue à *Iluminaciones en la sombra* que « hizo del Arte su religión y su fin. El arte en los propósitos, en la existencia ». ¹²⁶ Sawa incarne parfaitement ce credo esthétique de la bohème

¹²⁴ Esteban et Zahareas, *Op. Cit.*, p. 14. Le problème d'un style particulier bohème sera abordé dans notre quatrième partie.

¹²⁵ Zavala, *Op. Cit.*, p. 38. Ces mots élogieux d'Hermann Bahr, originellement publiés dans le *Deutsche Zeitung* de Vienne puis reproduits dans *Le Mercure de France* de septembre 1893 (n° 157), étaient consacrés à Alejandro Sawa. La légende Sawa allait de Madrid à Vienne, en passant par Paris !

¹²⁶ Rubén Darío, *Op. Cit.*, p. 71.

orienté vers le culte de la Beauté et de l'Art ; un culte qui, de par son intransigeance et son exigence, vouera souvent le bohème à la misère et à l'oubli.

Les bohèmes littéraires sont donc les soldats de la Beauté, de l'Art, « la bohemia viene a ser una suerte de cruzada por el Arte »¹²⁷.

La difficulté de définir les règles de conduite esthétique de la bohème littéraire espagnole de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle tient au fait que les bohèmes rencontraient eux-mêmes des difficultés à se fédérer autour d'un même credo esthétique, tous empruntant des voies disparates qui se réunissaient, s'entrecroisaient pour mieux se séparer à nouveau. Pluralité, diversité d'un credo esthétique témoignant, encore, de l'inquiétude mentale, de l'agitation intellectuelle du bohème en perpétuelle quête d'identité. Si la bohème est un passage obligé pour tout artiste se cherchant une voie artistique, la bohème littéraire espagnole est aussi, et avant tout, une crise d'identité esthétique, une crise d'adolescence littéraire. Rappelons que toute bohème met en avant la jeunesse fougueuse et audacieuse et que cette attitude convulsive lui est naturelle, d'autant plus naturelle pour la bohème littéraire espagnole que son instabilité est le reflet de la crise que traverse l'Espagne d'après la Restauration, l'Espagne des colonies perdues, des grèves à répétition, une Espagne sous tension. Mais, face à cette pluralité, les bohèmes savaient se mobiliser unanimement pour leur vrai et unique combat : leur aristocratie psychologique se prolongeant dans le domaine esthétique a donné lieu à leur foi imperturbable en l'excellence de l'Art, leur combat. « La bohemia defiende una radical concepción del arte por el arte. De este modo, van unidos un aristocratismo intelectual, propio de los modernistas, que practican su bohemia particular, Darío, Valle-Inclán y en parte, Alejandro Sawa ; un terrorismo intelectual, propio de Barrantes y Pedro Luis de Gálvez ; el grito anarquista del francés Cornuty, que ha enterrado a Verlaine, contra la aristocracia española ; el viva la bagatela de Azorín y Baroja ; el canto a las ramerías de Vidal y Planas y Carrere ; el mueran los jesuitas de Maeztu ; y el drama social de Dicenta *Juan José*, que une a la juventud española. Ejemplos vivos y prácticos de la actitud desgarradamente antiburguesa de aquella juventud española ».¹²⁸

Instabilité, dualité psychologique, pluralité de son credo esthétique que représente parfaitement son éclectisme rendent le bohème difficile à cerner,

¹²⁷ Rafael Cansinos-Asséns, « La bohemia en la literatura », *Los temas literarios y su interpretación, Obra Crítica*, 1998, p. 683.

¹²⁸ Esteban et Zahareas, *Op. Cit.*, p. 13.

même si sa complexité s'explique non seulement par le contexte historique mouvementé de l'Espagne de la fin du XIX^e siècle, mais aussi par le fait que la bohème soit une quête et toute quête s'avère difficile et chaotique. Une telle complexité, disparité brouille certainement le sens réel à donner à l'expression « bohème littéraire espagnole ». Si elle recouvre la notion de groupe d'écrivains caractérisé par une attitude psychologique agitée et une attitude esthétique plurielle, ne peut-on pas aller jusqu'à s'interroger si la notion de « génération » s'applique à ce phénomène de la bohème ?

La bohème : entre génération et tribu

Dans les rangs de la bohème littéraire espagnole cohabitent, de façon presque manichéenne, écrivains ratés, luttant avec hargne et désespoir pour se faire un nom dans la République des Lettres, condamnés d'avance par leur guigne de bohème, et écrivains glorieux, s'imposant avec talent et brio sur les devants de la scène littéraire, touchés par la grâce du succès, faisant ainsi de la bohème un « rite de passage » douloureux ou agréable, redouté ou souhaité, souvent renié ou célébré, mais, dans tous les cas, obligé. Cependant, de par la combativité idéologique de ses membres et de par leur âge, de par ses credos esthétiques – multiples mais non incompatibles –, de par ses angoisses et aspirations, il est loisible de s'interroger si la bohème littéraire espagnole ne désigne pas une autre notion, celle, par exemple, de génération littéraire. Si par « génération littéraire », on entend groupe d'écrivains issus de la même tranche d'âge, déjà la bohème littéraire espagnole de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle ne peut correspondre à ce critère, puisque, s'étalant sur plus de trente années, elle a vu se succéder et coexister plusieurs écrivains d'obédience générationnelle diverse, allant de la génération « gente nueva » de 1885 à 1895 (« grupo de escritores socialistas reunidos alrededor de *La democracia social* (1895) y *Germinal* (1897), en cuya redacción se cimentó la generación de *gente nueva* »¹²⁹) à la génération de 1898, et au-delà. Allen W. Phillips parle, effectivement, de ces vagues successives de bohèmes et les fait débiter au moment de la naissance de « gente nueva » :

No obstante suele olvidarse que hacia 1885 empezó a formarse en Madrid una generación levemente anterior a la más sonada de 1898. [...] De ese grupo precursor e iconoclasta [gente nueva] salió cronológicamente la primera oleada de bohemios españoles y sus afiliados : Manuel Paso, Alejandro Sawa, Delorme, Nakens,

¹²⁹ Phillips, *En torno a la bohemia...*, p. 36.

Bonafoux, Silverio Lanza y otros [Barrantes, Palomero, Bark, Fuente, Dicenta]¹³⁰.

Le même Phillips s'aventure avec précaution dans une classification des bohèmes¹³¹ où il distingue, entre 1890 et 1920, deux promotions et une intermédiaire : les bohèmes (presque tous prosateurs) proches voire membres de « gente nueva » regroupant Manuel Paso, Joaquín Dicenta, Alejandro Sawa, Delorme, Nakens, Ernesto Bark, Pedro Barrantes, Antonio Palomero, Ricardo Fuente, Eduardo Zamacois, Enrique Paradas... ; les bohèmes « modernistes » (poètes, pour la plupart) tels que Manuel Machado, Francisco Villaespesa, Felipe Sassone et Emilio Carrere ; enfin, les bohèmes de l'époque ultraiste (1918-1920) comme Pedro Luis de Gálvez, Alfonso Vidal y Planas et Dorio de Gádex (Antonio Rey Moliné). La classification apparaît d'autant plus difficile à opérer que, avant de le publier en livre en 1952 sous le titre *Gente del 98*, Ricardo Baroja avait écrit une série d'articles qu'il avait regroupés sous le titre de *Bohemia del 98* (articles publiés en 1935 dans le *Diario de Madrid*), et, dans son prologue, il avoue qu'il lui était impossible de ranger sous cette étiquette des auteurs tels qu'Emilio Carrere, Enrique de Mesa, Martínez Ruiz, Rubén Darío, Pío Baroja et lui-même¹³², alors que, pour nous, Emilio Carrere et Enrique de

¹³⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹³¹ *Ibid.*, p. 58-59.

¹³² « ¿Cómo se calificaría de bohemios a Benavente, Martínez Ruiz, Silverio Lanza, Romero de Torres, Carrere, Rubén Darío, Enrique de Mesa, Ricardo Marín, Pío Baroja, a otros muchos que no recuerdo, y a mí mismo ? Imposible. » (Ricardo Baroja, *Gente del 98*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1989, P. 50). Recueil de souvenirs de la vie littéraire de l'auteur en 1898, dans *Gente del 98* défilent bohèmes et non-bohèmes entre La Puerta del Sol, le café Madrid et la Horchatería de Candela. Le *dramatis personae* bohème et non-bohème parcourant les rues, fréquentant les cafés madrilènes – surtout le café de Madrid, lieu de réunion du cercle de Baroja – décrit par Ricardo Baroja est composé de Valle-Inclán, Antonio Palomero, Rubén Darío, Camilo Bargiela, Jacinto Benavente, Enrique Cornuty, Manuel Sawa, Ciro Bayo, Martínez Ruiz et d'autres, de passage, « Ors y Ramos, Gómez Carrillo, Adolfo Luna, Delorme del Salto, Pedro González Blanco, Rafael Urbano, Bernardo González de Candamo y más periodistas, más poetas, más autores dramáticos en cierne. En las noches siguientes, no me acuerdo cómo, resultó que también yo formaba parte del abigarrado grupo » (*Ibid.*, p. 62). De la même veine, les trois tomes de *La novela de un literato* de Rafael Cansinos-Asséns, rédigés dans les années 1950, sont un témoignage extrêmement riche de cette période bohème fin de siècle. Nous nous référons dans notre travail aux tomes I et II correspondant aux années 1882 à 1921. Cansinos-Asséns arrive à Madrid au début de l'année 1898 et n'avait alors que 16 ans lorsqu'il fréquenta ce Madrid bohème constitué d'Alejandro Sawa (« el gran bohemio »), Valle-Inclán, Francisco Villaespesa, Adolfo Luna, Santos Chocano, Felipe Trigo, Zamacois, etc. Les trois tomes ont été republiés par Alianza Editorial en 2005.

Mesa, de par leur art de vivre et d'écrire, n'auraient pas de mal à l'endosser. Ricardo Baroja n'hésite pas à lier certains d'entre eux aux « señoritos burgueses » dans la mesure où lorsqu'ils rentraient chez eux, le soir, un repas les attendait et le lit était préparé par la domestique¹³³. De plus, de 1898 à la première guerre mondiale, il existait des semi-bohèmes ou des semi-bourgeois selon la quantité d'argent qu'ils possédaient. Cependant, les vrais bohèmes, les « empedernidos bohemios » selon Ricardo Baroja, sont bien ceux qui répondent à cet art de vivre hasardeux, aventureux, imprévisible, misérable, tout tourné vers l'art, composé d'artistes et écrivains incompris, non lus, hantant les cafés, leur véritable demeure :

Vivían como podían, a salto de mata. Escribían en periódicos que no pagaban, o que lo hacían muy mal ; pintaban cuadros que no se vendían ; publicaban versos que nadie leía ; dibujaban caricaturas que no quería nadie. [...]

Los bohemios dormían en casas de huéspedes, comían en restaurantes baratos o en alguna taberna. Su verdadera morada era el café. [...]

Aquéllos amaban el arte y la literatura por ellas mismas, no por lo que pueden producir. No se ocupaban para nada de política, excepto alguno que pertenecía a la Redacción de cualquier periódico.¹³⁴

De notre point de vue, il apparaît donc, en effet, délicat de catégoriser les auteurs, même si une hiérarchie s'installe naturellement à cette époque à cheval entre le XIX^e et le XX^e siècle. Nous observerons, en effet, que les frontières entre bohèmes et non-bohèmes, entre bohèmes-acteurs et bohèmes-spectateurs et commentateurs, vrais et faux bohèmes élevées par les différentes classifications proposées par les différentes générations d'écrivains et de critiques restent floues et poreuses.

Comme on le voit, parler de « génération bohème » se met au pluriel, car la bohème littéraire espagnole ne constitue pas un point d'ancrage temporel précis dans l'histoire littéraire ; elle désigne plutôt un phénomène qui se propage en fin de siècle. Elle aurait pourtant pu se prêter à la dénomination de génération littéraire et faire date, lors de la parution du manifeste bohème

¹³³ « Los que llamo burgueses éramos señoritos de familia más o menos acomodada. Sabíamos que en nuestro domicilio el cocido estaba a punto a su hora, la cena dispuesta entre ocho y nueve de la noche, y la cama abierta por la doméstica para cuando el señorito tuviera a bien acostarse» (*Ibid.*, p. 51).

¹³⁴ *Ibidem.*

La santa bohemia (1913) d'Ernesto Bark¹³⁵, tentative plus sérieuse¹³⁶ – mais non moins idéaliste – de canaliser la « force bohème ». L'écrivain polonais se proposait, en effet, de donner à la bohème une organisation plus raisonnée et d'élaborer un véritable programme de l'idéologie « politique » bohème ; un programme entièrement voué au triomphe de la Modernité¹³⁷. *La santa bohemia*, où Bark avait voulu jeter les bases d'une « génération » bohème ou, du moins, d'une société bohème, s'avère être, outre un manifeste, un texte de propagande, la propagande de la Modernité¹³⁸ dont les bohèmes sont les principaux acteurs et ardents militants :

La bohemia, escribe Ernesto Bark, un apasionante eslavo afincado en Madrid, es la fuerza, y sólo la joven España era para él portaestandarte de la libertad y del evangelio social. Porque ellos [los bohemios] venían a defender lo nuevo, lo que el público ansía, « lo moderno », lo que en toda Europa es corriente y aquí no llega por miedo a la rutina y tiranía de la costumbre...¹³⁹

Au surplus, s'il n'existe pas d'organes de presse bohèmes proprement dits, du moins maintes revues et quotidiens¹⁴⁰ se font l'écho et le miroir des aspirations idéologiques des bohèmes. Ces derniers sont, d'ailleurs, d'étroits

¹³⁵ Une étude sera réservée à cette œuvre (dans la troisième partie) que l'on peut considérer comme le point de départ d'une prise de conscience tardive (?) de la mission réelle de la bohème espagnole. Nous ne nous y attarderons donc pas ici.

¹³⁶ Emilio Carrere, dans un texte intitulé « La casa de la bohemia », de *Retablillo grotesco y sentimental*, évoque une tentative plus ancienne de Bark (« una tentativa romántica y juvenil » précise Phillips dans *En torno a la bohemia...*, p. 38) de fonder une société bohème organisée, la « Casa de Bohemia ».

¹³⁷ Ce concept de Modernité associé à la bohème fera l'objet d'une étude particulière où l'on tentera de démontrer, à travers la longue dédicace d'Alejandro Sawa à son frère cadet ouvrant son premier roman de jeunesse *La mujer de todo el mundo* (1885), que s'ébauche une véritable pensée bohème : la bohème, contrecarrant ainsi les clichés véhiculés par la littérature de l'époque qui la présente principalement comme un phénomène de foire littéraire, sait être une profonde réflexion sociale, politique et philosophique.

¹³⁸ Nous pensons au titre de la thèse de Dolores Thion Soriano-Molla, *Ernest Bark, un propagandiste de la modernité*, soutenue à Paris IV en 1995.

¹³⁹ Esteban et Zahareas, *Op. Cit.*, p. 11.

¹⁴⁰ Voici la liste (non exhaustive) des journaux et revues où ont collaboré les bohèmes : *Don Quijote* (1897-1899), *Germinal* (1897-1899), *Vida Nueva* (1898-1900), *La Vida Literaria* (1899), *Alma Española* (1903-1904), *Helios* (1903-1904), *La Anarquía Literaria* (1905), *Los Lunes del Imparcial*, *Madrid Cómico* (1897-), *El Nuevo Mercurio* (1907), *España Contemporánea* (1901), *La Correspondencia* (1910), *Prometeo* (1910), *La Acción*, *El Tiempo*, *El País*, *La Lectura*, *Arte Joven*, *La Esfera*, *Los Dominicales del Libre Pensamiento*, *Pluma y Lápiz*, *Nuestro Tiempo*, etc.

collaborateurs, des journalistes actifs voire des directeurs de journaux et revues très célèbres, le plus souvent d'obédience anarchiste, moderniste et socialiste : les collaborations d'Alejandro Sawa sont nombreuses (« quizá por su temperamento irascible y violento, no sabía mantener de modo sostenido su colaboración en un solo periódico »¹⁴¹) et parsemées dans divers journaux et revues littéraires ; Ernesto Bark est le fondateur – et rédacteur – avec Delorme et Dicenta de *Germinal* ; Pedro Luis de Gálvez est le fondateur de la revue hebdomadaire *Puerta del Sol*...

Au demeurant, on se rend compte qu'il aurait été plus que probable de concevoir la bohème littéraire comme une « génération littéraire » à venir, vu l'étroite collaboration des bohèmes, leur complicité indéniable avec la presse, et on sait combien la presse a joué un rôle prépondérant en Espagne dans l'émergence et l'implantation d'une génération littéraire (on pense encore à la revue *Germinal* et à « gente nueva »). Mais, à la vérité, au moment où paraît ce texte-fondateur générationnel d'Ernesto Bark, la bohème, le concept de bohème, ses valeurs étaient devenues caduques, dépassées, voire anachroniques dans un siècle qui basculait inéluctablement dans l'horreur de la Première Guerre Mondiale. Et puis, la bohème était-elle prête à sacrifier sa sacro-sainte indépendance intellectuelle et son individualisme à une organisation plus sérieuse, plus « raisonnée », ainsi que le suggère la réaction d'Emilio Carrere dans un article où il raconte comment on l'avait sollicité pour devenir le chef de file des bohèmes : « [que cada cual haga] su camino solo sin asociaciones ni cofradías. El arte es la mayor egolatría, el más intransigente signo de individualismo »¹⁴².

La bohème espagnole de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle ne s'est pas imposée dans l'histoire littéraire comme une génération porteuse d'un message clair, durable, constructeur, mais reste, plutôt, assimilée à un phénomène qui a essaimé des groupuscules d'écrivains choisissant de vivre la bohème en tant qu'état transitoire, passage vers la renommée ou vocation définitive. Pour eux, triompher, percer se résume en un verbe, « llegar » (« [...] si llegar se llama, a haber publicado unos cuantos libros de esos que colocan al autor en la penumbra de la fama, en esa medio fama que consiste en ser conocido » selon Eduardo Gómez Baquero¹⁴³), comme si la bohème espagnole renouait avec son antique fonction : la bohème est une errance, une traversée dont on voit un jour la fin ou dont on reste, pour toujours,

¹⁴¹ Allen W. Phillips, *Alejandro Sawa, mito y realidad*, Madrid, Turner, 1976, p. 99.

¹⁴² Emilio Carrere, « Retablillo grotesco », *Madrid Cómico*, 07 / 07 / 1912, n° 103.

¹⁴³ Eduardo Gómez Baquero (Andrenio), « La muerte del bohemio », *Guignol*, Madrid, 1929, cité par Esteban et Zahareas dans *Los proletarios...*, p. 130.

« victime », car pour le bohème qui a échoué dans la carrière des Lettres, n'ayant pas réussi son pari de se faire un nom, on le considère comme « victime ».

Quoi qu'il en soit, on préférera toujours apparenter le groupe bohème, le monde bohème à une tribu (« tribu literaria » selon José Esteban), à une confrérie (« cofradía de la pirueta » pour Carrere), une horde (« horda pintoresca y abigarrada » pour Allen W. Phillips) et, aussi, à une secte (selon l'acérbe Pío Baroja¹⁴⁴), à quelque chose qui rappelle toujours le désordre et la désorganisation (« horde »), l'errance et le nomadisme (« horde »), le sacré, le secret, le mystère, l'exigence (« secte »), mais aussi le côté marginal, intrigant, rituel et étranger.

En effet, outre les aspects déjà traités, le cosmopolitisme et le goût de l'errance, l'anticonformisme, le culte de l'art, qui tendent à rapprocher la bohème du concept de tribu, il semble tout aussi intéressant de prendre en compte l'aspect physique du bohème ainsi que sa prédilection pour les cafés, leur quartier général, qui mettent, encore une fois, en exergue le clanisme des bohèmes. Le bohème espagnol de la fin du XIX^e siècle s'est toujours distingué par un style vestimentaire particulier, constituant un véritable signe de reconnaissance entre eux et se prêtant évidemment à la caricature. Ramón María del Valle-Inclán, très proche de la vie bohème, donne un parfait aperçu de la mise misérable et négligée du bohème madrilène dans un article, « Madrid de noche », traitant de leur vie nocturne, paru dans *El Universal* :

[...] la hora en que los bohemios, semejantes a aves nocturnas, bajan de sus guardillas, ateridos de frío, las manos hundidas en los desgarrados bolsillos del pantalón y embozados en vieja capa, cuando no a cuerpo gentil ; metidos en una levitilla lustrosa y bisunta, abrochado hasta debajo de la barba. Es cosa de ver aquellas figuras pálidas y desaliñadas ; con el cabello largo y revuelto, que asoma en desiguales mechones por debajo del sombrero, puesto siempre al desgaire...¹⁴⁵

Un élément manque pourtant à la panoplie du bohème madrilène décrite par Valle-Inclán : la pipe. La pipe – inséparable, de surcroît, de l'homme et

¹⁴⁴ « Es como una pequeña secta cristiana de menor cuantía hecha para uso de desharrapados de café » (Pío Baroja, *Juventud, Egotría, Op. Cit.*, p. 125).

¹⁴⁵ Ramón María del Valle-Inclán, « Madrid de noche », *El Universal*, México, 03 / 06 / 1892.

de l'œuvre du père de l'« esperpento » –, bourrée de tabac bon marché, est l'un des objets fétiches du bohème madrilène. Cet objet a inspiré au poète bohème, Emilio Carrere, nombre de vers, dont ceux du poème « La pipa » où l'on voit se dessiner un style poétique particulier – le « style bohème » aux accents verlainiens – : « Vieja pipa bohemia que me daba un perfil / de aguafuerte burlesco »¹⁴⁶. La pipe apparaît vraiment comme une vague synecdoque du bohème typique. De même, souvent, le groupe binaire « pipa y melenas » désignait de façon caricaturale le bohème. D'ailleurs, pour J. Ortiz de Pinedo, les trois éléments qui composent le personnage Alejandro Sawa sont, justement, « perro, pipa y melenas » : « El propietario de estas tres cosas – perro, pipa y melenas – era un hombre pintoresco que se llamaba Alejandro Sawa »¹⁴⁷.

Pantalons râpés, cape usée, vieille redingote, cheveux longs en bataille (les « melenudos » pour José María de Pereda), chapeau aux longues ailes porté négligemment et la fameuse pipe forment ainsi la panoplie du parfait bohème. Signes extérieurs de reconnaissance qui identifient physiquement le bohème, sorte d'apparence codée ou rituelle d'une caste littéraire qui se plaît à se distinguer, à s'élever « au-dessus de la mêlée » dans un mépris souverain, mais drapée dans une enveloppe grotesque, de misère¹⁴⁸ ; le bohème est en cela quichottesque et cyranesque, et, au reste, pourrait faire sien l'un des préceptes de Cyrano de Bergerac : « Moi, c'est moralement que j'ai mes élégances ».¹⁴⁹

Mais là où les mœurs bohèmes se rapprochent des mœurs tribales ou, du moins, claniques, c'est leur fréquentation assidue des cafés. Le café est, en effet, l'un des passages obligés de la vie bohème madrilène de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle. D'abord simple lieu de rendez-vous, de rencontre, le café est vite devenu le quartier général, le « centro de operaciones »¹⁵⁰ des bohèmes, un forum où tout leur plan de vie s'élabore, un antre-refuge où seuls ont place les initiés jusqu'aux heures les plus avancées de la nuit. Le

¹⁴⁶ Emilio Carrere, « La pipa », *Antología*, Editorial Castalia, Madrid, 1999, p. 108.

¹⁴⁷ J. Ortiz de Pinedo, « Un Perro, una Pipa y unas melenas », *Viejos retratos de amigos*, Madrid, 1949, cité dans *Los proletarios del arte*, p. 80.

¹⁴⁸ La vieillesse habillant la jeunesse est une image récurrente dans la « littérature bohème ».

¹⁴⁹ Cette singularité vestimentaire participe à cette volonté de se marginaliser et de s'opposer aux mœurs bourgeoises, ainsi que l'affirme Manuel Aznar Soler dans sa thèse *La bohemia literaria española durante el modernismo* : « La propia indumentaria (sombrero de alas anchas, chalina, capa, melena, pipa) es un acto artístico que refleja su voluntad de rehuir la uniformidad social y de « hacerse cabeza » para preservar su originalidad espiritual y su singularidad creadora. » (Aznar Soler, Resumen de la Tesis doctoral, p. 14).

¹⁵⁰ L'expression est de Pío Baroja et apparaît dans le texte « Bohemia o seudoboheemia », de ses mémoires *Desde la última vuelta del camino*, *Op. cit.*, p. 682.

café bohème (à l'instar de la pipe, le café est un thème privilégié chez les bohèmes¹⁵¹) a plusieurs fonctions dont la première est d'être le lieu d'introduction à la vie bohème pour les jeunes provinciaux arrivés à la capitale :

Se presentaban en ocasiones provincianos tímidos, que pronto perdían el pelo de la dehesa.¹⁵²

Le café est également le lieu de prédilection de travail et de création pour le bohème (« El café era gabinete de trabajo de los escritores, taller de los dibujantes » commente Ricardo Baroja dans *Gente del 98*¹⁵³). C'est d'ailleurs dans cet endroit qu'Emilio Carrere, chanteur des rues et cafés madrilènes, composait la plupart de ses textes, ainsi que le confirme José Montero Padilla, se référant à Ramón Gómez de la Serna, dans son introduction à une anthologie récente consacrée à l'œuvre d'Emilio Carrere :

Ramón Gómez de la Serna une los nombres de Emilio Carrere y de Pedro de Répide en relación con el gusto por los cafés como lugares – también – de trabajo ; « revolotean por los cafés solitarios, en los cuales han hallado asunto para cuentos y crónicas ». ¹⁵⁴

L'ambiance chaleureuse, conviviale ou concentrée du café invite le bohème à la réflexion, même si son travail est un peu à l'image du café (ou vice-versa) : le bohème travaille dans l'urgence, l'excitation. Cadre privilégié du travail de l'écrivain, le café l'est également pour les moments de célébration du triomphe littéraire du bohème. Gómez Baquero, dans son texte intitulé « La Muerte del Bohemio », nous en donne la preuve lorsqu'il

¹⁵¹ Les textes et œuvres sur le café foisonnent, mais on peut citer les poèmes « Lienzos madrileños. Sombras del cafetín », « Café galante » de *La canción de las horas*, « El café San Millán », « Café de artistas » de *Antología poética*, « Viejos cafés » de *Ruta emocional de Madrid*, l'article « El último café pintoresco », les textes « El café adonde iba el maestro Julio », « Zapata y su gloria en el café de San Millán », « Responso por otro viejo café » de *Aquí, Madrid* d'Emilio Carrere (Esteban et Zahareas citent un autre texte de Carrere, « El café Fornos », dans *Los proletarios...*, p. 84). De même, « El café de la Luna » de *Las tertulias de Madrid* de Antonio Espina, Madrid, 1944; *Café romántico y otros poemas* de Fernando Villegas Estrada et *Tipos de café* d'Eduardo Zamacois.

¹⁵² Eduardo Gómez Baquero (Andrenio), *Op. Cit.*

¹⁵³ Baroja, *Op. Cit.*, p. 51.

¹⁵⁴ José Montero Padilla, Introduction à *Antología* d'Emilio Carrere, *Op. cit.*, 1999, p. 22.

décrit une scène de joie des bohèmes conséquemment au triomphe d'un des leurs :

Cuando llegó al café orondo, jubiloso, con un puro descomunal en la boca, fue acogido con gran algazara. Hubo gran convidada, [...]. Todos gritaban y discurseaban como si tuvieran parte en el triunfo...¹⁵⁵

Ces réjouissances, ces manifestations, finalement, de la joie de vivre naturelle du bohème insouciant peuvent aussi naître spontanément, car le bohème n'a pas besoin de moteur de joie et sait s'en donner à cœur joie lorsqu'il s'agit de faire la fête pour tromper l'ennui ou, plus simplement, faire un pied de nez à la fortune adverse et misérable, donc triste. Et c'est Ramón María del Valle-Inclán qui, croquant dans un article, « Madrid de Noche », la vie nocturne des bohèmes dans le café Fornos, s'est fait l'écho de son intensité en soulignant tout particulièrement leurs bruyantes conversations :

Las mesas en donde ellos se reúnen reciben el nombre de « cacharrerías », yo creo que por el rebullicio y « tole tole » que se arma a cada rato.¹⁵⁶

Moments de fête, de réjouissance qui ne font que révéler plus cruellement la réalité des bohèmes (c'est aussi le sens que l'on doit donner aux paroles d'un bohème intervenant au beau milieu de la liesse générale : « – Toda alegría lleva detrás una tristeza. Celebramos el triunfo de un amigo y estamos asistiendo al entierro de un bohemio... »¹⁵⁷) : si le café est l'endroit où on enterre sa vie de bohème (tout triomphe, tout succès signe la mort symbolique du bohème), il est aussi le lieu où s'épanche la souffrance, la grave et lourde douleur du bohème méprisé et incompris, qui « bat son spleen » comme on bat sa coulpe. C'est de cette façon que l'a ressenti Alfonso Vidal y Planas lequel, relatant « las tragedias de Pedro Luis [de Gálvez] », rapporte comment le bohème déchu s'échoue de cafés en tavernes pour s'enivrer :

Yo no supe qué decirle para consolarle. Y mientras los dos caminábamos hacia una taberna cercana, para beber más, algunos

¹⁵⁵ Gómez Baquero, *Op. Cit.*, p. 131.

¹⁵⁶ Valle-Inclán, art. cit.

¹⁵⁷ Gómez Baquero, *Op. Cit.*

chiquillos nos rodeaban y gritaban a coro : « ¡Al borracho, al borracho ! », y nos hacían burla llevándose la mano a la nariz y meneando los dedos.

Al salir de la taberna, Pedro Luis interrumpió bruscamente la grata recitación de sus maravillosos sonetos para saludar y pedir dinero a un Mecenaz. Volvió con dos duros, y como ya tenía más dinero que yo, me invitó a cenar en el café Universal.¹⁵⁸

S'il s'avère être le théâtre des tragédies existentielles du bohème, déchiré par l'alcool, le café reste, en priorité, le lieu des « tertulias », de ces rencontres littéraires où fusaient les remarques esthétiques de toutes parts, où se tramaient, peut-être, les règles d'une nouvelle confrérie littéraire, où s'élaborait, dans le secret des tables mais à grands éclats de mots, un nouveau courant de pensée, où les bohèmes, finalement, tiraient des plans sur la comète. Pío Baroja nous rappelle cette fonction-clé du café bohème dans un texte, « Bohemia y Seudobohemia », qui n'a certainement pas la prétention de mettre en avant les avantages de la vie bohème mais d'en souligner les « tares » :

Había tertulia de café que era un muestrario de tipos raros, que se iban sucediendo : literatos, periodistas, aventureros, policías, curas de regimiento, cómicos, anarquistas ; todo lo más barroco de Madrid pasaba por ellas.

En general, esas reuniones eran constantemente literarias ; pero antes de las exposiciones se convertían en pictóricas. Entonces se producía una avalancha de melenas, sombreros blandos, pipas, corbatas flotantes. Las conversaciones variaban. A Shakespeare le sustituía Velázquez, y a Dostoyevski, Goya.¹⁵⁹

Paradigme de l'errance, citoyen du monde, le bohème est également le citoyen des cafés madrilènes. S'il existe un itinéraire géographique « international » suivi par le bohème en exil (entre Madrid et Paris), le bohème reproduit, à une plus petite échelle, ce goût de l'errance, et de pèlerin de l'art, il devient pèlerin des cafés (et des rues). En effet, le bohème, marcheur impénitent, ne cesse d'errer de café en café, surtout à la tombée de la nuit, à tel point que la liste des cafés qu'il fréquentait est aussi

¹⁵⁸ Alfonso Vidal y Planas, « Las tragedias de Pedro Luis », *Memorias de un hampón*, cité dans *Los proletarios...*, p. 82.

¹⁵⁹ Pío Baroja, « Bohemia o seudobohemia », *Op. Cit.*, p. 682.

longue que son parcours. On peut ainsi citer quelques-uns des cafés les plus connus de l'époque pour être le refuge des bohèmes madrilènes¹⁶⁰ : le Fornos, le café de la Luna, celui de Reina Victoria, celui de San Bernardo (plus connu sous le nom de las Beatas), le café du Prado, de Platerías, de la Concepción, le café Español (lieu de nombreuses « tertulias »), le café Europeo, le Comercial, le San Millán, le San Isidro, le café de las Salesas, le Colonial, le café Universal, le Varela, le café de Castilla, etc. Mais, comme si la fréquentation des cafés de la part des bohèmes obéissait à une sorte de rituel – là où justement le bohème se montre, pour une fois, le plus constant, le plus assidu, c'est dans la fréquentation de ces lieux –, on peut même établir, à l'aide d'un chroniqueur de l'époque, Federico Carlos Sainz de Robles s'intéressant au cas du grand bohème Emilio Carrere, l'itinéraire, en quelque sorte passionnel, des cafés madrilènes dans lesquels, telles des stations sur un via crucis, s'arrêtait le bohème à heure presque fixe. De fait, dans le passage que l'on citera, il est remarquable de préciser qu'à chaque heure correspondait pratiquement la fréquentation d'un café précis :

[...] sentimos la curiosidad, por una vez, de sumarnos al cortejo nocturno de Carrere. Cuyo peregrinaje tenía como punto de partida, a las veintidós, en un rincón tenebroso y despeluchado del café de San Bernardo. A las veintitrés se iniciaba la peregrinación sometida al siguiente itinerario : Ancha de San Bernardo, café Varela ; Costanilla de los Ángeles y plaza de Isabel, café Español ; Tudescos y Corredera Baja, café de la Concepción. A las dos de la madrugada eran iniciados los peripatetismos líricos por el Madrid histórico. Posadas de las Cavas y del repecho de la calle de Segovia. Mesones de la Morería. Cafetines de la Puerta Cerrada y del Humilladero.¹⁶¹

Ainsi, d'une simple fréquentation assidue des cafés madrilènes, le bohème se livrait à une véritable pérégrination qui, d'un point de vue symbolique, révèle parfaitement le malheur de l'existence du bohème lequel, sans domicile fixe, va vivoter dans des lieux où l'on ne fait que passer.

¹⁶⁰ José Montero Padilla, dans son introduction à *Antología* consacrée à Emilio Carrere, établit, effectivement, la liste des cafés les plus fréquentés par Carrere. Sachant qu'Emilio Carrere est l'une des figures les plus représentatives de la bohème littéraire espagnole, on ne se trompera pas si on choisit d'extrapoler ces données.

¹⁶¹ Federico Carlos Sainz de Robles, *Raros y olvidados*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1971, p.110-111.

Le café est sans nul doute le lieu de prédilection du bohème (son « ghetto », selon Joaquín Dicenta). Toutefois, il ne faudrait pas omettre les rédactions des journaux et revues où vivotait, de même, le bohème, ainsi que nous le rappelle l'authentique mais néanmoins fasciné anti-bohème, Pío Baroja, dans un texte cité plus haut qui met en relief la précarité légendaire du bohème :

Entre las redacciones, las había muy pintorescas ; todavía quedaban muchas en donde no cobraba nadie, ni siquiera el director. En las revistas de gente joven se veían cosas graciosas ; en una de ellas, una cuerda estirada separaba la Redacción de la Administración. [...] Y ¡qué vidas más miserables !¹⁶²

Le café, finalement, est à l'image de la vie de la bohème littéraire : bruyant, agité, solitaire, animé, lieu de passage, d'attente, de rencontres fugaces, lieu d'exposition de l'indigence du bohème (le « sablazo » était monnaie courante). Le café est le centre de la vie bohème et cumule beaucoup de fonctions : « confessionnal », « tribunal », lieu d'initiation et d'introduction à la vie bohème (cette fonction tire son origine du café Momus, dans *Scènes de la vie de bohème* d'Henry Murger, qui a été le lieu

¹⁶² Pío Baroja, *Op. Cit.*, p. 682. Le frère de Pío Baroja, Ricardo, dans *Gente del 98*, souligne de même, dans son prologue, l'irrégularité avec laquelle le bohème se rendait dans les rédactions : « Asomaban de vez en cuando por la Redacción de algún periódico para colocar artículos, versos, monos » (*Op. cit.*, p. 51).

de fondement du cénacle bohème¹⁶³), salle des fêtes... Bref, le café c'est la Maison du bohème.¹⁶⁴

La bohème de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle ne s'est pas imposée et ne s'imposera jamais comme une génération littéraire dans l'histoire de la littérature espagnole. Composée d'êtres aussi bigarrés qu'inquiétants, elle apparaîtra toujours comme un habit d'Arlequin, ne pouvant ni ne désirant d'ailleurs pas avoir l'étoffe d'une grande génération littéraire. La bohème, à travers l'aspect physique négligé et provocant de ses membres, leurs habitudes nocturnes, se présente plutôt comme une « école tribale », une confrérie fanfaronne et désorganisée aux codes assez douteux. Elle est surtout le réceptacle d'artistes égarés, d'écrivains dans l'antichambre de la renommée ou, encore, de littérateurs ratés vivant dans les cafés et rédactions, attendant passivement, mais avec esbroufe, que sonne l'heure de la fin de leur « pirouette ».

Dans ce carrefour de la littérature qu'est alors la bohème, se côtoient grands et petits, écrivains talentueux ou médiocres, bohèmes sincères et honnêtes et bohèmes truands et mendiants, « la bohemia del tahúr, del mendigo y del miserable », se côtoient la vraie et la fausse bohème.

On l'a déjà remarqué, l'une des caractéristiques principales de la bohème est le manque de cohésion ; un manque de cohésion d'autant plus profond que la notion même de « bohème » est un sujet de désaccord entre les

¹⁶³ Le premier chapitre « Comment fut institué le cénacle de la bohème » souligne tout particulièrement comment les quatre bohèmes (Rodolphe, le poète; Marcel, le peintre; Schaunard, le musicien et peintre; Colline, le philosophe), personnages principaux du roman de Murger, le père de la « littérature bohème », ont élu le café Momus comme leur point de ralliement : « Après le dîner on alla prendre le café à Momus, où on avait déjà passé la soirée la veille. Ce fut à compter de ce jour-là que l'établissement devint inhabitable pour les autres habitués. [...] Avant de retourner chacun à leur affaire, ils allèrent de compagnie déjeuner frugalement au café Momus, où ils se donnèrent rendez-vous pour le soir, et où on les vit pendant longtemps revenir assidûment tous les jours » (Henry Murger, *Scènes de la vie de bohème*, Éditions Folio-Gallimard, 1988, p. 81-82), même si la fonction de « point de ralliement », pour Loïc Chotard dans son introduction aux *Scènes* de l'édition Folio, est inexistante, confirmant mieux ainsi l'adéquation symbolique entre « café » et « vie bohème » (« Le café Momus même n'est pas un point de ralliement : c'est un lieu public, où l'on ne fait que passer, le temps d'une rencontre avec ses contemporains, mais non pour échafauder l'avenir », p. 9).

¹⁶⁴ Par ailleurs, Ernesto Bark, avant le manifeste de *La santa bohemia*, avait eu le projet de fonder, sur les principes d'une société littéraire, la « Casa de Bohemia », dont le siège n'est autre que le café! Emilio Carrere rapporte ce projet de jeunesse dans un texte, « La casa de la bohemia » de *Retablillo grotesco y sentimental* : « Bark sueña en reunir a esta gran familia nómada de los provincianos soñadores y de los literatos piruetistas matritenses, en torno a una mesa de café... » (cité par Phillips, *En torno a la bohemia...*, p. 38).

bohèmes eux-mêmes, à tel point qu'ils en arrivent à hiérarchiser d'un point de vue presque éthique les bohèmes madrilènes. En effet, Emilio Carrere, dans un texte intitulé « Divagación acerca de la señorita Bohemia » de *Retablillo grotesco y sentimental*¹⁶⁵, considère qu'il existe trois sortes de bohèmes :

- les bohèmes pittoresques (« el bohemio pintoresco ») vivant la bohème comme « la tragicomedia cotidiana en que la Miseria le pone una cascabelera caperuza de Arlequín », les plus douloureusement facétieux et enjoués.
- les bohèmes des tavernes (« el bohemio tabernario »), les plus nombreux, convoquant dans leurs verres les muses de l'inspiration et victimes du « demonio lúgubre del alcohol ». « Los tabernarios forman la negra y sórdida legión. Son los fracasados, los hundidos definitivamente, los que abrasan sus pulmones en la llamita trágica y azulencia del alcohol ».
- les bohèmes lugubres (« el bohemio lúgubre »). Troisième type de bohèmes le moins expliqué et décrit par Carrere dans son texte, mais dont le représentant semble être le poète Pedro Barrantes, auteur de *Delirium tremens*. Ces bohèmes lugubres allient à leur bohème le goût du macabre et une certaine attirance pour les forfaits criminels.

La classification ou, mieux, la division opérée par Emilio Carrere, pourtant fervent bohème, du groupe bohème en plusieurs catégories dénote clairement (encore une fois) que la bohème littéraire espagnole, à son insu et malgré elle, s'est naturellement hiérarchisée. Une hiérarchisation d'autant plus naturelle qu'un autre auteur proche des bohèmes, Martínez Olmedilla, suivant le sillon tracé par Carrere, dans le prologue à *Cuentos al oído* du bohème Dorio de Gádex, distingue, de son côté, deux sortes de bohème¹⁶⁶ :

- les bohèmes crapuleux des tavernes (« la bohemia crapulosa y tabernaria »), les plus ignobles et répugnants, mélange de « cieno y vino » et, pourtant, les plus classiques et traditionnels, au dire de Martínez Olmedilla. Bref, la dernière couche de la bohème.
- les bohèmes ivres d'illusions (« la que se alimenta de esperanzas, la que se emborracha con ilusiones »), les plus nobles, dignes

¹⁶⁵ Emilio Carrere, « Divagación acerca de la señorita Bohemia », *Antología*, édition de José Montero Padilla, *Op. Cit.*, p. 354.

¹⁶⁶ Phillips, *Op. Cit.*, p. 45-46.

évocateurs de la joie de vivre du Quartier latin (« la que evoca las moceriles alegrías del Barrio Latino »), réagissant face à l'adversité avec un mélange de cynisme, de scepticisme, d'indifférence et de malice (« y tiene siempre para la adversidad un gesto que no es el gesto estoico de Zenón ni el escéptico de Voltaire, ni el indiferente de Buckle, sino un compendio de todos ellos : el picaresco guiño de Gavroche »).

La bohème, de par sa pluralité inhérente à sa composition, s'éloigne définitivement de l'idée d'homogénéité pour se rapprocher de celle de complexité, renforçant ainsi l'image qu'on lui prêtait d'habit d'Arlequin.

Mais une telle tendance à la disparité, un tel penchant à la hiérarchisation, approfondissant, fatalement, son manque de cohésion, amène à se questionner, logiquement, sur l'authenticité, la sincérité de la bohème, preuves de sa légitimité. Vraie bohème ? Fausse bohème ? La bohème littéraire espagnole, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, tout d'un coup, devient suspecte, suscite la méfiance, est, quasiment, l'objet d'une enquête parmi les bohèmes et les non-bohèmes.¹⁶⁷

Emilio Carrere, encore lui, dans son texte cité plus haut, où il distinguait déjà trois sortes de bohème, tranche vivement dans le débat et évoque clairement l'existence d'une vraie bohème vouée au culte de l'Art et dont la figure de proue n'est autre que l'incontournable Alejandro Sawa¹⁶⁸, opposée à une fausse bohème composée des crève-la-faim de la littérature plus attirés par le culte du vin, proches de la racaille et de la pègre, rampant dans la fange de la mendicité et du parasitisme :

Existe una turbamulta de llamados bohemios, de hamponcillos pseudo-literarios, de fracasados, de melenudos, que viven desvergonzadamente del acoso a la gaveta del amigo. Eso no es la bohemia ; eso es el hampa. Y es conveniente advertirlo, porque muchos miopes confunden ambas categorías. El verdadero bohemio

¹⁶⁷ Les raisons de ce manque de solidarité n'échappent pas à Manuel Aznar Soler. Selon lui, cela vient du fait que la bohème moderniste est victime de son aristocratie artistique et de désenchantement politique, et par là, de désorientation : « Sin embargo, el aristocratismo artístico de la bohemia modernista, unido a su desencanto político y a su voluntaria marginalidad social, convirtieron a la « poetambre » en una capa social insolidaria » (Aznar Soler, *Op. Cit.*, p. 11).

¹⁶⁸ « El emperador de la Bohemia, el bohemio por inquietud, por aristocracia espiritual, fue el magnífico artista, muerto en la más amarga pobreza, ciego y loco, que se llamó Alejandro Sawa » (Carrere, *Op. Cit.*, p. 355).

no es tan frecuente como parece. Se necesita un alma templada contra la mala vida y contra la incomprensión del medio.¹⁶⁹

Si, pour Carrere, une bohème littéraire authentique a droit de cité dans l'Espagne de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle, il en sera d'une tout autre façon pour de nombreux contemporains des bohèmes, qu'ils soient ou non bohèmes. C'est ainsi que, dans cette quête de l'authenticité de la bohème littéraire espagnole, le poète nicaraguayen Rubén Darío, pourtant acteur de la bohème parisienne et en dépit de ses franches amitiés avec les bohèmes, dont l'une des plus célèbres et des plus tourmentées avec Alejandro Sawa, juge en 1895, dans un texte intitulé « Este era un rey de Bohemia », que la bohème littéraire espagnole fin de siècle n'est que l'ombre, le pâle reflet de la bohème galante « à la Murger ». Selon lui, la bohème est liée à l'élégance, or « los bohemios de hoy son los perdidos de la literatura. [...] Son los holgazanes en prosa y los desvergonzados en verso ; son el asco de la profesión, la lepra de la imprenta, la triste y áspera flor de la canalla ».¹⁷⁰ De plus, selon Allen W. Phillips dans *En torno a la bohemia*¹⁷¹, le jugement de Rubén Darío rejoint celui de Manuel Machado, tous deux partisans de la bohème galante et romantique, dénonçant celle des « pícaros » modernes, parasites de La Puerta del Sol.

Sous le nom de bohème se cache, dans les années 1890, la cour des miracles des lettres espagnoles : l'antique bohème élégante a laissé place à la moderne bohème indécente et funambulesque.

Et, c'est de cette oreille que l'entend également le dramaturge Eduardo Marquina qui suit, ainsi, le sillage tracé par Darío, tout en l'approfondissant. Marquina, dans un article du 11 février 1900 intitulé « La bohemia » et paru dans *Vida nueva*, méprise la façon d'être du bohème qui se complaît dans la misère, s'y retranchant comme pour exprimer sa volonté d'opposition au bourgeois. Raisonnablement, le bohème est un fantoche, un être agité du bocal, mais inutilement, rien que pour la parade, le panache, la superbe :

Tenéis la pretensión ridícula de aparecer magníficos y grandes, rechazando y colocándoos fuera de las leyes generales de la vida ; no veis, ciegos de espíritu, que la grandeza es precisamente en hundiros

¹⁶⁹ Carrere, *Op. Cit.*, p. 355.

¹⁷⁰ Rubén Darío, « Esto era un rey de Bohemia », *Obras completas*, cité par Phillips, *Op. Cit.*, p. 25.

¹⁷¹ Phillips, *Op. Cit.*, p. 25-26.

hasta el cuello en la balumba de esas leyes, para bracear con vigor [...].¹⁷²

Le principal reproche de Marquina est la vanité et la fausseté du combat bohème ; leur indépendance, leur marginalité les empêchent d'être de vrais acteurs dans la lutte quotidienne. Par conséquent, la bohème littéraire espagnole est inauthentique parce qu'inutile. Ce dur jugement, qui met à mal la crédibilité des bohèmes, est suivi, en 1906, par Miguel de Unamuno (1864-1936) dans un essai, « El sepulcro de Don Quijote », paru dans *La España Moderna* (Madrid, février 1906, n° 206) et qui figurera, dès sa seconde édition en 1914, au début de son grand essai *Vida de Don Quijote y Sancho*. Pour Unamuno, les bohèmes font partie de la classe des « danzantes de poesía » qui veulent transformer la marche imperturbable et solidaire des croisés fervents, formant l'escadron sacré (« el escuadrón sagrado »), vers le sépulcre de Don Quichotte, berceau de la Vérité, en une danse rythmée et divertissante qui flatte la chair et entraîne vers l'erreur :

Esos son los que con su indulgencia de bohemios contribuyen a mantener la cobardía y la mentira y las miserias todas que nos anonadan. Cuando predicán libertad no piensan más que en una : en la de disponer de la mujer del prójimo. Todo es en ellos sensualidad, y hasta de las ideas, de las grandes ideas, se enamoran sensualmente. Son incapaces de casarse con una grande y pura idea y criar familia de ella ; no hacen sino amontonarse con las ideas. Las toman de queridas, menos aún, tal vez de compañeras de una noche. ¡Fuera con ellos !
[...]. Los danzantes no bailan sino por hambre o por amor ; hambre de carne, amor de carne también.¹⁷³

Les bohèmes sont donc à l'image de ces danseurs fustigés par Unamuno¹⁷⁴ qui sont incapables de se forger une idée claire et précise de leur art, de se fixer un objectif sérieux, en opposition aux artistes laborieux et fervents qui ont une haute et solide opinion de leur art, qu'ils suivent comme « la estrella refulgente y sonora » guidant les pas de l'escadron

¹⁷² Cité par Phillips, *Op. Cit.*, p. 47.

¹⁷³ Miguel de Unamuno, « El sepulcro de Don Quijote », *Vida de Don Quijote y Sancho Panza*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 148-149.

¹⁷⁴ « Unamuno, catedrático, casado y padre de familia numerosa, « intelectual » antes que « artista », odiaba el esteticismo, « la concepción más antisocial del arte, una concepción aristocrática » y en el personaje del poeta Hildebrando F. Menaguti de *Amor y pedagogía* resumió la imagen del artista que visceralmente repugnaba » (Aznar Soler, *Op. Cit.*, p. 19).

sacré. Les bohèmes (modernistes) ne savent qu'inventer de nouveaux pas de danse flattant la chair ; ils sont ainsi les porteurs de tous les vices (indulgence, cupidité, concupiscence, inconstance, oisiveté) qui empêchent l'homme et l'artiste de progresser dans sa dure et laborieuse marche vers la Vérité de l'Art.

Mais, comme s'il ne suffisait pas de discuter l'authenticité de la bohème espagnole de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle (Carrere, Darío) et de la condamner par son inutilité (Marquina, Unamuno), sa fatuité (Azorín¹⁷⁵) et comme si le débat ne faisait que s'acheminer inéluctablement vers une cabale anti-bohème, les contemporains n'hésitent pas à questionner l'existence même de la bohème, remettant en cause non plus seulement sa légitimité mais, de surcroît, son fondement, éloignant finalement la notion de bohème de toute simplification ou clarification et de toute crédibilité. Melchor de Almagro San Martín tranche de façon virulente dans le débat sur l'authenticité de la bohème madrilène en niant catégoriquement l'existence de celle-ci, dans sa *Bibliografía de 1900*. Selon lui, la bohème madrilène n'est qu'une grossière contrefaçon de la vraie bohème parisienne (« à la Murger »), « es algo importado de París que no cuadra con el temperamento español »¹⁷⁶ et, dans l'un des passages de son livre consacrés aux bohèmes, il démasque avec ironie l'imposture des faux bohèmes, leur refusant le droit de cité :

Yo no confundo, naturalmente, a la pobretería, dada al morapio y al Chinchón, que, a causa de haber escrito algunos poemas con mayor o menor talento, generalmente menor ; de llevar melenas sucias y de vestirse en el Rastro, se llaman a sí mismos bohemios. Ni llamo bohemias a las tristes furcias de la calle de la Abada, a quienes, en la alta noche, tras de los trajines propios de su vil oficio, convidan aquéllos a un chocolate en cualquier churrería apestosa. Ni tampoco es bohemia la de unos amigos y compañeros míos, todos de familias más que acomodadas, a quienes siempre sobra un duro en el bolsillo, que han alquilado, a escote, una guardilla limpia, donde cultivan, en *amateurs*, la bohemia.¹⁷⁷

¹⁷⁵ « El propio Martínez Ruiz ataca a la bohemia como una manera de diletantismo intelectual, como una forma estéril de snobismo (sic) » (Aznar Soler, *Op. Cit.*, p. 17).

¹⁷⁶ Phillips, *Op. Cit.*, p. 46.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

Mais, Melchor de Almagro San Martín n'est pas le seul à considérer la bohème madrilène comme fausse et, par conséquent, inexistante. Il est suivi de près, selon Allen W. Phillips, par Julio Camba, pour qui, selon ce qu'il affirme dans ses mémoires, *Sobre casi todo*, l'Espagne n'est pas propice à créer et à accueillir la Bohème qui n'est qu'un luxe de misère :

La bohemia, al fin y al cabo, viene a ser algo así como una miseria de lujo, como una miseria superflua. Se supone que el bohemio, si se viste de andrajos, si come mal y si duerme poco, lo hace más por temperamento que por necesidad, y que para cambiar de vida le bastaría sencillamente con sentar un poco la cabeza.¹⁷⁸

Ainsi, plus que discuter la sincérité de la bohème au regard de son authenticité ou vice-versa, Melchor de Almagro San Martín et Julio Camba vont même jusqu'à nier son existence par sa fausseté et son inutilité même (l'Espagne n'a pas besoin de bohème).

De son questionnement à sa négation, en passant par son dénigrement, la bohème aura eu mauvaise presse auprès de ses contemporains, à tel point qu'elle se trouve être sujette, également, au reniement de certains de ses adeptes. Ce reniement se justifie par le fait même que la bohème n'est plus seulement un « mensonge », une illusion, mais aussi une honte dont il faut se défaire. Associer la bohème à une honte, c'est reconnaître que ce passage rituel d'une jeunesse en pleine crise d'identité littéraire ou artistique est une erreur, et l'un des premiers à en être revenu n'est autre que Pío Baroja, lequel dans son texte « Bohemia o seudobohemia » de *Desde la última vuelta del camino* se défendra d'avoir jamais adopté cette attitude de dérèglement :

Muchas veces a mí me han dicho : Usted ha sido un bohemio, ¿verdad ? Yo siempre he contestado que no. Podrá uno haber vivido una vida más o menos desarreglada en una época ; pero yo no he sentido jamás el espíritu de la bohemia.¹⁷⁹

Le reniement de Pío Baroja, ce renégat invétéré de la bohème, sonne comme un règlement de comptes moral ou, du moins, comme une simple mise au point sur ce qui a été une « erreur » de jeunesse. Mais, qu'en est-il de celui, plus incompréhensible ou moins accepté, de Rubén Darío qui

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 47.

¹⁷⁹ Pío Baroja, « Bohemia o seudobohemia », *Op. Cit.*, p. 680.

rejette avec force, selon ce que relate Enrique Gómez Carrillo dans sa préface à son roman *Bohemia sentimental*, la bohème, qu'il semble ranger parmi les choses les plus basses et les plus viles ? :

¡Bohemio yo ! – gritaba con tono fiero el autor de *Azul* – ¡Pues no faltaba más ! Los bohemios no existen ya sino en las cárceles o en los hospitales... En nuestra época, los literatos deben llevar guantes blancos y botas de charol porque el arte es una aristocracia.¹⁸⁰

Parmi les nombreux jugements contradictoires – la contradiction semble inhérente à la bohème – portés sur la bohème, celui de Darío souligne à quel point il est difficile, voire impossible, pour le bohème de définir la (sa) bohème, de la (se) caractériser, de se mettre d'accord avec ses pairs pour donner une définition de la Bohème, ou tout simplement – et plus gravement –, de s'accepter en tant que bohème, de se dire bohème. La Bohème n'aime pas se laisser enfermer dans des étiquettes, échappe à toute catégorisation, veut rester insaisissable, un peu à l'instar de ses adeptes ou membres qui refusent de se laisser enfermer dans une catégorie sociale, professionnelle, esthétique, artistique et tout l'art de la Bohème réside, en fin de compte, dans la fuite, le faux-fuyant, dans l'instabilité. Du moins, cette difficulté à s'assumer et à assumer cet état de précarité indique-t-elle clairement non seulement la honte de ne pouvoir se défaire d'une situation, révélatrice d'immaturité sociale, professionnelle, esthétique, mais aussi combien il est nécessaire et vital d'en sortir, de s'en libérer.

Qu'est-ce qu'un vrai bohème, alors ? Celui qui y passe au plus vite ? Ou celui qui s'y attarde et qui en reste prisonnier ? Le désaccord et, plus encore, la dénégation, le déni de bohème, véhément chez un Darío ou chez certains adeptes, creuse certainement la tombe de la légitimité et de la crédibilité de la bohème, trahie en son sein par ses propres enfants. Le bohème semble avoir cette fâcheuse tendance à entamer sa raison de vivre de façon presque suicidaire, « bohémicide ». Mais, finalement, du questionnement au reniement de la bohème, il n'y a qu'un pas et c'est celui franchi par tout écrivain faisant de son art une idée sérieuse : la maturité.

Définir la bohème a révélé combien cette notion ou ce phénomène suscite d'ambiguïtés, de polémiques et, finalement, d'imprécisions. Incapable d'assumer sa « fonction » de génération fédérant une jeunesse littéraire dans une même communauté d'esprit, la bohème se rapproche plus de l'esprit

¹⁸⁰ Enrique Gómez Carrillo, « Dedicatoria », *Bohemia sentimental*, Barcelona, Ramón Sopena, Editor, 1900, p. 5-6.

« barbare » de la « tribu », de la « horde » ou encore du code de la confrérie. Sa définition est, dans l'absolu, insaisissable, fluctuante ou protéiforme. La bohème ne se laisse pas appréhender en toute sérénité. Cependant, on peut s'accorder avec la définition donnée par Emilio Carrere, le chantre de la bohème de la rue, des cafés et des cabarets, et qui reprend une idée déjà véhiculée par Henry Murger¹⁸¹, à savoir la bohème en tant que passage vers une vie meilleure :

La bohemia es una forma espiritual de aristocracia, de protesta contra la ramplonería instituida. Es un anhelo ideal de un arte más alto, de una vida mejor.¹⁸²

Et dans ce passage se sont côtoyés nombre d'artistes et d'écrivains d'obédience souvent opposée, à tel point que la bohème est une nébuleuse, un magma d'écrivains en effervescence ou en gestation aspirant à « l'immortalité » ou poursuivant simplement leur chanson jusqu'à la mort selon Rubén Darío¹⁸³. Dans ce magma – pitoyable pour Pío Baroja –, on a peine à distinguer le vrai du faux bohème, autre grand dilemme, car l'une des missions réelles de la bohème n'est pas de diviser, de hiérarchiser ses troupes mais de les confronter pour mieux discerner, ainsi que l'avait saisi Rafael Cansinos-Asséns dans son étude « La bohemia en la literatura » de *Los temas literarios y su interpretación*¹⁸⁴ :

La bohemia es un estado aventurero y precario, propio para los falsos artistas que sólo aspiran a los júbilos materiales del triunfo. Pero el joven que tenga una seria intención, emancipada de la premura del tiempo, ignorante de lo que es triunfar, únicamente ávida de cumplirse aunque sea en el secreto, debe cimentar su porvenir sobre la ancha base de un trabajo honesto.

La bohème est une épreuve forcée, un véritable *via crucis* de l'artiste en quête d'une authenticité, d'une vérité, d'un style, d'une identité propre, de

¹⁸¹ « Aujourd'hui comme autrefois, tout homme qui entre dans les arts, sans autre moyen d'existence que l'art lui-même, sera forcé de passer par les sentiers de la Bohème » (Henry Murger, Préface aux *Scènes de la vie de bohème*, *Op. cit.*, p. 34).

¹⁸² Cité par José Esteban et Anthony N. Zahareas, dans l'introduction à *Los Proletarios del Arte*, *Op. Cit.*, p. 19.

¹⁸³ « Y pasaron los años. Y tales / se fueron a la muerte. Y otros / pensaron en ser inmortales. / -Y siempre quedamos Nosotros! » (Rubén Darío, *Versos del Año Nuevo*, cité par Esteban et Zahareas, *Op. Cit.*, p. 52).

¹⁸⁴ Rafael Cansinos-Asséns, « La bohemia en la literatura », *Op. Cit.*, p. 683.

sa « facture ». Le bohème est tout et rien à la fois : artiste en formation, en transit, de passage, en attente et le (la) bohème évoque tellement de choses à la fois que les qualificatifs ne cessent de pleuvoir comme autant de couleurs parant un habit d'Arlequin¹⁸⁵. La bohème est un dilemme déchirant, une errance perpétuelle entre deux états, entre deux définitions, est « ce monotone et inutile vagabondage » déploré par Marcel, le peintre des *Scènes de la vie de bohème*¹⁸⁶. « La nueva bohemia finisecular es un « proletariado artístico » de aguerridos combatientes, fuera de las fronteras de la sociedad burguesa y marginada en su inframundo por volición propia, libre e irresponsable, anárquica y consciente »¹⁸⁷.

Divisée, hiérarchisée, critiquée, remise en cause, fustigée, niée, reniée, la bohème littéraire – déroutante par cet excès de points de vue divergents – est, aussi, terriblement attirante, obsédante, à tel point que certains auteurs, contemporains de ce phénomène, parmi lesquels on peut intégrer ses plus acerbes détracteurs, se sont laissés prendre au piège de sa fascination et en ont fait le sujet de leur(s) fiction(s). Pour reprendre le célèbre groupe ternaire caldéronien, si la bohème est un songe, une illusion, elle se prête, de même, à la fiction.

¹⁸⁵ Il suffit de nous reporter au glossaire dressé par José Esteban et Anthony N. Zahareas, « Hacia un Vocabulario de la Bohemia y los Bohemios », dans *Los Proletarios del Arte*, pour nous convaincre. Ce glossaire reprend tous les mots et expressions se rapportant à la bohème.

¹⁸⁶ Murger, *Op. Cit.*, p. 376.

¹⁸⁷ Iris M. Zavala, *Estudio preliminar a Iluminaciones en la sombra* de Alejandro Sawa, *Op. cit.*, p. 9.

La (le) Bohème :
objet de fascination et sujet de fiction

D'un phénomène de société, d'une figure de la scène littéraire à son traitement romanesque, il n'y avait qu'un pas, réalisé d'autant plus aisément que le bohème se prenait pour (ou était considéré comme) un personnage littéraire dans la vie. Le cas d'Alejandro Sawa est, à ce propos, édifiant. Plus que sa figure d'écrivain (ses écrits, quoique d'une importance littéraire indéniable, ne permettent pas d'apprécier à sa juste valeur « la personalidad literaria de Sawa y la potencialidad de su inteligencia »¹⁸⁸, lui qui souffrait, ainsi qu'il le confesse dans son journal intime *Iluminaciones en la sombra*, d'un grave manque de volonté¹⁸⁹), c'est sa personnalité, sa figure imposante et originale qui ont le plus impressionné ses contemporains et, par la suite, ses exégètes. À ce propos, le témoignage d'Eduardo Zamacois, son ami intime, nous semble le plus clair et le plus convaincant :

En Sawa, lírico fastuoso, el hombre avasallaba al escritor. Comparadas con él, sus novelas eran mezquinas migajas caídas de la mesa del gran banquete bizantino de su alma grandilocuente, y he aquí por qué el recuerdo de su figura ha sobrevivido a su obra.¹⁹⁰

C'est ainsi que l'on peut parler d'une légende Sawa, forgée et alimentée par l'imagination ou le simple témoignage de ses contemporains¹⁹¹, mais à laquelle, aussi, il contribuait largement. Il se disait « el último olímpico », le dernier légataire de l'élan lyrique hellénique, adoptant des attitudes et des poses d'une extrême arrogance, qui impressionnera, entre autres, Pío Baroja, lequel témoigne en ces termes de la « chocante estampa física [...] del bohemio arquetípico »¹⁹² :

¹⁸⁸ Allen W. Phillips, *Alejandro Sawa, mito y realidad*, *Op. cit.*, p. 59.

¹⁸⁹ Alejandro Sawa, *Iluminaciones en la sombra*, *Op. cit.*, p. 77.

¹⁹⁰ Eduardo Zamacois, *Un hombre que se va (Memorias)*, *Op. cit.*, p. 174.

¹⁹¹ Luis Bonafoux et la légende du baiser de Victor Hugo déposé sur le front de Sawa que ce dernier démentira par la suite (l'article de Bonafoux sur Sawa intitulé « Sawa, su perro y su pipa », ainsi que la réponse donnée à cet article par Sawa sont reproduits dans *El Herald de Madrid* du 8 mars 1909, cité par Phillips, *Op. Cit.*, p. 19-20, note 7). Pío Baroja n'hésite pas à comparer ironiquement, dans ses mémoires, Alejandro Sawa et ses trois autres frères, aux « cuatro jinetes del Apocalipsis ». Valle-Inclán, informant Rubén Darío de la mort de Sawa, dit de lui que « tuvo el final de un rey de tragedia ». Nous reviendrons sur le cas Alejandro Sawa lorsque nous aborderons le traitement littéraire de sa mort par Valle-Inclán et Pío Baroja à la fin de la deuxième partie de notre travail.

¹⁹² Luis S. Granjel, « Maestros y amigos del 98 : Alejandro Sawa », art. cit., p. 436.

El hombre se mostró un poco endiosado. La verdad es que no había leído nada suyo ; pero me impuso su aspecto.¹⁹³

Ainsi que le résume Allen W. Phillips, dans son long et précieux essai, *Alejandro Sawa, mito y realidad* :

El mismo contribuía, con su ademán hiperbólico, a la creación de su propia leyenda de hombre extravagante, representando siempre en la vida un « papel », desde los días resplandecientes del triunfo hasta los más negros de la derrota. Convirtió así su existencia en un espectáculo, y acabó por creer en la leyenda por él mismo creada.¹⁹⁴

Tout comme l'un des personnages centraux de son premier roman, *La mujer de todo el mundo* (1885)¹⁹⁵, le peintre idéaliste Eudoro Gamoda, archétype aussi de la jeune génération née dans la décennie 1860-1870, Alejandro Sawa a choisi comme étendard de sa pensée le culte de la Beauté, ou de l'Art en général, clé de voûte qui soutiendra toute l'architecture extrêmement compliquée de son esprit. Tous ceux qui ont côtoyé de près ou de loin le « gran bohemio » sont unanimes sur ce fait : le culte de la Beauté ou de l'Art chez Sawa arrivait à un tel sommet de dévotion qu'il confondait sa vie même avec l'art. Rubén Darío dans son *Autobiografía* et, plus encore, dans son prologue à *Illuminaciones en la sombra*, écrit de son ami Alejandro Sawa : « Estaba impregnado de literatura. Hablaba en libro. Era gallardamente teatral »¹⁹⁶. Alejandro Sawa obéissait au culte de la Beauté, de l'Art, professé par la Bohème, parce que cette attitude était en harmonie avec sa personnalité profondément romantique, car « también la bohemia supone en el fondo una actitud romántica : es un vuelo sublime, casi siempre frustrado, hacia el ideal ; su musa requiere un sincero sacrificio y una gran abnegación espiritual »¹⁹⁷. Cette entrée en matière à travers le cas – toujours exemplaire – d'Alejandro Sawa, personnage littéraire vivant, permet de mieux apprécier déjà la confusion qui existe entre le bohème,

¹⁹³ Pío Baroja, « Cuarta parte : Mis primeros libros », *Final del siglo XIX y principios del XX, Desde la última vuelta del camino (memorias)*, *Op. cit.*, p. 735.

¹⁹⁴ Phillips, *Op. Cit.*, p. 133.

¹⁹⁵ On s'intéressera plus particulièrement à la « dedicatoria » de ce roman dans la troisième partie de notre travail.

¹⁹⁶ Rubén Darío, « Alejandro Sawa », Prologue à *Illuminaciones en la sombra*, *Op. cit.*, p. 70.

¹⁹⁷ Allen W. Phillips, « Algo más sobre la bohemia madrileña : testigos y testimonios », *Anales de la Literatura Española*, Universidad de Alicante, n° 4, 1985, p. 334. Cité par Amelina Correa Ramón, dans *Alejandro Sawa y el naturalismo literario*, *Op. cit.*, p.44.

homme de lettres et le bohème, homme de fiction, être de représentation, de papier, entre le mythe et la réalité.

La bohème, placée sous le signe de la dualité, du moins, de l'ambiguïté, ne dément pas à cette première acception : le rapport que certains écrivains – plutôt spectateurs qu'acteurs ou plutôt amateurs que professionnels dans ce « sous-monde littéraire » – ont entretenu avec ce sujet est, de même, double, si ce n'est contradictoire. Répulsion et attirance sont effectivement les deux pôles de la fascination exercée par la bohème littéraire espagnole. Et, il est remarquable de souligner combien la ou le bohème est un sujet de prédilection chez les écrivains de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle. S'y intéresser, la dépeindre, la satiriser, l'exorciser (par l'écriture), l'expliquer, la défendre, l'idéaliser, la banaliser, la ridiculiser, la « romanciser », la théâtraliser... telles ont été les intentions des écrivains de l'époque : de Pérez Escrich à Valle-Inclán, en passant par Pío Baroja et Azorín, la (le) bohème est pour eux objet ou sujet d'un traitement littéraire particulier fluctuant généralement entre le témoignage nostalgique et le regard amusé et néanmoins tragique. D'abord, nous nous intéresserons, principalement, à trois romans qui mettent en évidence combien la (le) bohème fascine : *El frac azul (memorias de un joven flaco)* (1864 – 1875) de Enrique Pérez Escrich ; *La Horda* (1905) de Vicente Blasco Ibáñez et *Troteras y Danzaderas* (1913) de Ramón Pérez de Ayala. Ensuite, on s'intéressera à la figure romanesque du bohème Alejandro Miquis du roman *El doctor Centeno* (1883) de Pérez Galdós, traitement parodique du thème, voire du premier roman bohème (*El frac azul*). La bohème nourrit thématiquement le recueil de contes du futur Azorín, *Bohemia* (1897), qui offre une vision plutôt négative de la bohème littéraire (les contes sélectionnés dans notre étude mettent en exergue le caractère vain et inutile d'un tel art de vivre et de concevoir l'art). La parodie du thème annoncée par Pérez Galdós se prolonge avec le regard porté par Baroja, mais se transfigure avec Valle-Inclán et *Luces de bohemia*. Nous clôturerons ainsi notre étude du thème de la bohème dans différents genres littéraires par le traitement de la mort du bohème madrilène dans *Los últimos románticos* de Baroja, qui l'envisage comme une tragédie ridicule, et dans *Luces de bohemia* (1920), où Valle-Inclán souligne plutôt le ridicule tragique de ce moment, annonçant de même l'extinction de l'exploitation de ce thème en littérature. On mettra en parallèle à ce traitement singulier de la mort du bohème par Valle-Inclán, et comme contre-pied, la vision de Pío Baroja dans *Los últimos románticos* et *El árbol de la ciencia*. Une vision assez dégradante et impitoyablement ridiculisée, méprisante, mais qui n'en reste pas moins la révélation que l'un

des plus fervents détracteurs de la vie et de la pensée bohème succomba à la fascination du thème.

*El frac azul (memorias de un joven flaco), La Horda,
Troteras y Danzaderas :*
naissance et décadence de l'itinéraire romanesque
du bohème madrilène

Ces trois œuvres choisies à trois périodes éloignées les unes des autres permettront de rendre compte de l'évolution de la réception du thème de la bohème dans le roman : de sa naissance en tant que personnage à sa décadence. Notre objectif est d'arriver à dégager certaines constantes récurrentes, convergentes ou divergentes, et de parvenir, ainsi, à définir, à caractériser un type bohème. Nous aborderons les champs suivants :

- Portrait physique (vestimentaire)
- Itinéraire psychologique
- Itinéraire sentimental
- Itinéraire social
- Itinéraire professionnel

On peut d'ores et déjà affirmer que cette caractérisation s'installe dans le mouvement (le bohème étant un être de mouvement), dans l'instabilité, deux notions propres au caractère bohème. Ces différents champs évoluent, se modifient, se complètent, se contredisent d'un roman à l'autre voire dans le *corpus* d'un même roman, à tel point que ce que l'on entend généralement par « portrait » se rapproche plus, dans le cas du bohème, de l'idée d'« itinéraire ». C'est pourquoi on parlera plus aisément, par exemple, de l'« itinéraire psychologique » du bohème que d'un simple portrait, car l'existence du bohème, déjà envisagée comme une errance, est conçue en tant qu'itinéraire, sensé ou insensé. D'ailleurs, le déplacement du bohème dans un espace balisé, fermé ou ouvert, est prédominant dans les romans ce qui nous amènera à compléter notre caractérisation par l'itinéraire spatial.

***El frac azul (memorias de un joven flaco) (1864-1875)*¹⁹⁸ d'Enrique Pérez Escrich : un premier roman bohème espagnol**

Los anales de la más antigua bohemia madrileña están recogidos para siempre en esa singular novela ; y sus páginas representan el evangelio más auténtico de una clase de vida literaria que añadió un matiz nuevo a la antigua vida romántica de los escritores y enlazó, en los nuevos cenáculos, con las tradiciones últimas de los románticos parnasillos.¹⁹⁹

Présentation du roman : la mission dissuasive

Rafael Cansinos-Asséns (1883-1964), poète, écrivain, célèbre critique littéraire et fin observateur du monde des Lettres des années charnières entre le XIX^e et le XX^e siècle, explique, dans son étude consacrée à la bohème espagnole, « La bohemia en la literatura », incluse dans son essai *Los temas literarios y su interpretación*, que le prestige et la crédibilité de la bohème – phénomène pleinement romantique – sont sujets aux secousses de l'Histoire : du prestige à son déclin, de l'amusement insouciant, mais engagé, à la dérision tragique, la bohème a bien connu plusieurs phases de considération sur le baromètre de la dignité et de la grandeur littéraires.

Le roman de Pérez Escrich, *El frac azul* (1864), appartient à une époque historique²⁰⁰ où la bohème jouissait encore de toutes ses lettres de noblesse, autant du côté français²⁰¹ que du côté espagnol : le règne d'Isabelle II, favorable aux salons et au mécénat littéraire (et au parasitisme), a permis le

¹⁹⁸ Nous nous basons tout au long de notre travail sur la quatrième édition revue et corrigée par l'auteur (Cuarta edición corregida por el autor, Madrid, Imprenta y Librería de Miguel Guijarro, Editor, 1875).

¹⁹⁹ Rafael Cansinos-Asséns, « La bohemia en la literatura », *Op. Cit.*, p.660.

²⁰⁰ 1860 est une date-clé pour Federico Carlos Sainz de Robles (« Disquisición preliminar », *El espíritu y la letra*, Madrid, Aguilar, 1966, p. 7-10). Le romantisme s'effrite de plus en plus et la littérature espagnole n'a pas encore trouvé une nouvelle formule satisfaisante. Un groupe de romanciers tient le haut du pavé de la publication, parmi lesquels nous trouvons Enrique Pérez Escrich. Les romanciers sont scindés en deux groupes : le roman historique et le roman social. Sainz de Robles classe Pérez Escrich, romantique décadent, parmi les romanciers dits « psicólogo-costumbristas » (p. 8).

²⁰¹ Sous le Second Empire, c'est l'époque de la bohème dorée avec Murger, Nerval et Heine ; avec l'arrivée de la III^e République, la bohème romantique devient incomprise ; l'art devient populaire.

développement d'une bohème joyeuse, insouciant et rebelle²⁰²; la révolution de 68 mettra un terme au cliché du « pays bleu de Bohème ».²⁰³ *El frac azul* rentre donc pleinement dans cette tradition de la bohème romantique et galante, mais Pérez Escrich met davantage l'accent sur la dureté, l'ingratitude, les peines de cette vie de bohème, plus remplie d'amertumes et de déceptions que de joies et de satisfactions.

Le propos de Pérez Escrich est de croquer les bohèmes des années 1840-1860²⁰⁴, romantiques et sentimentaux, contemporains de ceux dépeints par Murger dans ses *Scènes*, car « [l]a época romántica fue la edad de oro y la única edad de la bohemia »²⁰⁵ à travers le récit de la vie d'Elías Gómez, son ami. Au chapitre XVII²⁰⁶, Pérez Escrich rappelle la vocation première de son roman qui consiste à donner des conseils – mission didactique – aux jeunes décrocheurs de renommée littéraire, de gloire : « así pues, me limitaré solamente a narrar aquellas escenas que creo de más interés o de más provecho para los jóvenes que sueñan con los inmarcesibles laureles de la gloria. »²⁰⁷ Le but premier du *Frac azul* est aussi d'être un traité de leçons ou d'éducation, un guide de conduite à l'usage des futurs bohèmes, et, surtout, le manuel du parfait bohème qu'il ne faut pas suivre. Cette fonction dissuasive du roman se traduit par la renonciation finale d'Arturo, interlocuteur direct du narrateur, à cette vie. Le cas exemplaire de la vie chaotique d'Elías Gómez (alias Enrique Pérez Escrich) exposé par le narrateur-auteur, finit par dissuader le jeune poète provincial d'entreprendre la voie pavée de « amarguras, penalidades, sinsabores, desengaños, sufrimientos y peligro » de la bohème. Le narrateur-auteur, dès le départ, a l'intention d'éloigner Arturo de cette vie hasardeuse, aventureuse, en la rapprochant immédiatement d'un mal, d'une souffrance, d'une malédiction

²⁰² « Esta bohemia fue sólo posible, sólo pudo conservar un aire engañoso de dignidad y altivez literarias, mientras el gusto romántico imperó en los salones y dio el tono a la sociedad cortesana ; [...] » (Cansinos-Asséns, *Op. Cit.*, p. 674).

²⁰³ « De igual modo entre nosotros, la revolución del 68 trunca las tradiciones mecenáticas de la simpática Corte isabelina, cierra los salones literarios y acaba con la bohemia de *El frac azul* » (Cansinos-Asséns, *Op. Cit.*, p. 674).

²⁰⁴ « bosquejar [qui revient souvent dans le roman] ligeramente sus tipos » (Pérez Escrich, *Op Cit.*, p. 174).

²⁰⁵ Cansinos-Asséns, « La bohemia en la literatura », *Op. Cit.*, p.660.

²⁰⁶ Nous démontrerons dans le dernier chapitre de notre travail que si *El frac azul* peut se lire comme une pure recreation romanesque de l'époque dorée de la première bohème madrilène, Enrique Pérez Escrich signe également ses confessions ou mémoires sur sa période bohème, ouvrant la voie à l'écriture autobiographique bohème (le bohème aime à parler de soi).

²⁰⁷ Pérez Escrich, *Op. Cit.*, p. 177.

(porter la redingote bleue est un signe funeste, de guigne), d'une condamnation. Arturo renonce à cette vie pour poursuivre ses études, plus rassurantes, en Droit, et le narrateur, soulagé, s'en félicite :

- [...] Me marchó a mi pueblo, pues conozco que no tendría bastante valor para sufrir todo lo que tú has sufrido. [...] Prefiero, puesto que soy abogado, lo poco que me produzcan mis pleitos, a lo inseguro que pueda ofrecerme la literatura.

[...]

Por fin partió Arturo, y yo sentí esa verdadera satisfacción del hombre que cree haber librado a un amigo de un peligro inminente.²⁰⁸

L'écriture et la diffusion de *El frac azul* ont donc clairement une visée dissuasive²⁰⁹. Du moins, c'est ce à quoi aspire Enrique Pérez Escrich des premières jusqu'aux dernières lignes du roman :

[...] y aquí también terminamos nosotros las Memorias del joven flaco, esperando que sirvan de solaz y de ejemplo a los soñadores de provincias que viven con el corazón lleno de ilusiones y la mirada fija en Madrid [...].²¹⁰

Les personnages

L'auteur, sur le conseil de son « ami » Elías, ne fera pas figurer de noms réels dans son roman.

Le romancier choisit de raconter l'itinéraire – qui est également le sien – d'un bohème, Elías Gómez, c'est-à-dire d'un individu, correspondant, peut-être, à la vision personnaliste du bohème²¹¹. *El frac azul* se veut être aussi les annales historiques de la vie bohème madrilène ou la narration des quatre années de cette vie de son « ami » Elías : « las aventuras de su

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 681.

²⁰⁹ « [...] el autor pretende dar a su novela autobiográfica una intención ejemplar y admonitoria [...]. *El frac azul* es, pues, una verdadera novela bohemia, sin que le falte la intención paréntica, la moraleja disuadente propia de estas obras, que parecen escritas como homilías contra el vicio literario » (Cansinos-Asséns, « La bohemia en la literatura », *Op. Cit.*, p. 662).

²¹⁰ Pérez Escrich, *Op. Cit.*, p. 698.

²¹¹ Le roman de Vicente Blasco Ibáñez, *La Horda*, s'intéresse, de même, au seul itinéraire d'Isidro Maltrana. En revanche, dans *Troteras y danzaderas* de Pérez de Ayala, la figure du bohème est moins imposante et est reléguée au second plan, elle se dilue : elle atteint son déclin, sa décadence. Nous y reviendrons.

aprendizaje en la carrera de literato o de bohemio distinguido »²¹² ;
« narración de los episodios históricos de la vida de mi amigo Elías »²¹³ ;
« los episodios de la historia de mi amigo Elías durante los cuatro años de su
vida bohemia »²¹⁴.

Autour de la figure centrale d'Elías Gómez graviteront de nombreux personnages, proches ou éloignés de la bohème, célèbres ou inconnus :

-Elías Gómez, le héros, successivement poète dramatique (correspondant à sa période bohème) et romancier (post-bohème), arrivé à Madrid à l'âge de 19 ans, marié, une fille, originaire de Silla (Valencia)²¹⁵ (credo : lutte et gloire).

-Arturo, interlocuteur du narrateur-auteur et archétype du bohème : « Arturo llegó a Madrid con la mente preñada de ilusiones, doscientos reales en el bolsillo del chaleco, y dos dramas en el fondo de su baúl »²¹⁶. Tout départ du bohème dans la bohème repose ou se fait sur « les ailes de l'illusion », car le bohème espère trouver (bonne) fortune.

-Alejandro, ami d'enfance d'Elías, musicien, fiancé de Enriqueta, disciple du père adoptif de cette dernière, le maître Iznardi (credo : amour, soif de gloire et travail).

-Joaquín, ami d'enfance commun à Alejandro et à Elías, étudiant en architecture (credo : amitié forte et générosité).

-Juan, peintre-dessinateur (« Un mártir ; una víctima del infortunio »²¹⁷), finit par s'engager dans l'armée et par devenir sergent dans l'infanterie (C. LVII).

-Enriqueta ou Enrica, également voisine d'Elías, andalouse (de Cádiz), 20 ans, orpheline, élevée chez les bonnes sœurs, puis fille adoptive d'Iznardi, choriste, morte de phthisie (au chapitre XI du roman, on assiste à la recreation d'un épisode des *Scènes* de Murger :

²¹² *Ibid.*, p. X.

²¹³ *Ibid.*, p. 13.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 30.

²¹⁵ « Elías nació en una ciudad regada por las claras corrientes del Guadalaviar » (*Ibid.*, p. 31).

²¹⁶ *Ibid.*, p. 14.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 144.

le voisin d'en face d'Elías, Alejandro, est musicien et vit avec sa « Mimi », Enrica).

-Floro Moro Godo, bohème pittoresque, noble et généreux et ses deux acolytes, qui formeront avec Elías le véritable quatuor bohème du roman, dans la lignée du quatuor murguerien, c'est-à-dire Ángel, bohème révolutionnaire, mort sur le pavé madrilène lors des Journées de Juillet et Claudio, bohème cynique, « lugubre ».

D'autres personnages, apparaissant de façon épisodique, complètent et élargissent le cercle des bohèmes :

-Roberto Robert, démocrate, journaliste, rédacteur du journal *La Europa*, emprisonné pour ses idées républicaines (« Mártir del trabajo »²¹⁸).

-Le très regretté par le narrateur-auteur, Antonio Mestres, un jeune étudiant.

-Antonio Altadill, écrivain ; Pepe García, Machado, Tremols ou encore le « malogrado » Sixto Cámara, autant de compagnons d'infortune venant gonfler les rangs de la bohème sentimentale madrilène des années 1850 dépeinte par Escrich.

-Ignacio, jeune bohème, apparaît au chapitre XLIX, alors qu'Elías est atteint de cécité (« Pocos días antes de la primera cantárida conoció Elías a un joven que, como él, abandonando su pueblo y su casa por la gloria, se había trasladado a Madrid. [...] que, como él, no contaba con otra fortuna que sus ilusiones de poeta »²¹⁹).

-Fernando Ossorio, ami d'enfance d'Elías et acteur au théâtre de la Cruz, apparaissant au chapitre L sous les traits d'un bienfaiteur.

Dans notre étude sur les différents itinéraires du bohème dans le roman, nous prendrons essentiellement appui sur le bohème central, Elías Gómez, mais aussi sur une autre figure tout aussi archétypale, à savoir Floro Moro Godo.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 348.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 483.

El frac azul : vers une définition de la bohème littéraire

Avant de nous intéresser au cas particulier d'Elías Gómez et de ses compagnons, nous trouvons, dès l'introduction ainsi que dans le corps du roman, plusieurs définitions de la bohème et du bohème.

En premier lieu, Pérez Escrich, en se basant sur une classification naturaliste des espèces animales, place les bohèmes dans la classe des « monodelfos » et sous-classe des rêveurs (« subgénero soñadores »), méprisant les facilités de la fortune, attirés par la gloire, insouciantes et candides (exploités, dans le cas des écrivains, par les éditeurs), se réveillant tardivement de leur rêve bleu :

A esta familia pertenecen los músicos, los pintores, los poetas ; en una palabra, todos los hijos del arte. [...] El aplauso y la admiración de sus contemporáneos les fascina ; ni piensan en la vejez, ni se ocupan de las necesidades indispensables de la vida. Cuando recuerdan el tiempo perdido es tarde, y exhalando un suspiro doloroso, comprenden en mal hora que mientras ellos se ocupaban en cantar y soñar, otros habían tenido buen cuidado de hacerse ricos con sus sueños y con sus cantos.²²⁰

Affublé de son « frac azul », le bohème se caractérise par sa foi et sa force de caractère : « las dos grandes cualidades morales que nunca abandonaron a Elías : la fe para esperar, y la fuerza de voluntad para luchar con los rudos embates del infortunio »²²¹. L'amitié est sa béquille, sa planche de salut : « Aquí ciertos prójimos se sirven de la amistad como de una cuchara, para comer ; después la tiran como un objeto inútil »²²². L'époque bohème est l'alliance de la joie et de la douleur : « época fatal donde las carcajadas homéricas alternaron con los dolorosos lamentos de Jeremías ; donde el dolor se mezclaba con el placer »²²³ et la bohème, qui n'est possible qu'à Madrid, est souvent qualifiée par l'auteur d'époque invraisemblable (« época inverosímil »). Tellement invraisemblable que la narrer c'est prendre le risque de ne pas être pris au sérieux. La vie bohème s'inscrit inéluctablement et fatalement dans la légende (urbaine), ainsi que l'atteste le narrateur dès l'introduction au roman réaliste :

²²⁰ *Ibid.*, p. VI.

²²¹ *Ibid.*, p. X.

²²² *Ibid.*, p. IX.

²²³ *Ibid.*, p. X.

Contad en provincias que en la corte hay prójimo que hace diez años que ignora él mismo cómo vive ; decid que todas las mañanas se levantan doce mil individuos que al lanzar el primer bostezo ignoran dónde han de comer y qué comerán, y sin embargo, todos comen, [...] y de seguro que si no os tienen por embustero, cuando menos os harán el favor de creer que les estáis refiriendo un cuento inverosímil.²²⁴

Le conte de la vie bohème peut avoir une fin heureuse où le héros sort vainqueur d'un combat acharné pour parvenir à la renommée (dans le cas de Pérez Escrich, la reconnaissance du public). Elías Gómez est fier d'afficher son indépendance face aux institutions car il doit son succès à sa volonté inflexible et à l'acharnement dans le travail (« todo se lo debe a él »). S'extirpant définitivement de la bohème ignorée, la reconnaissance est publique, et non officielle : « No tengo ni una corona, ni una condecoración, en este país donde tanto se prodigan ; pero ¿qué importa ? Ése es mi mérito. Yo, en cambio, puedo enseñar miles de cartas llenas de ternura, de cariño, escritas por aquéllos que, al leer mis obras, han buscado, sin conocerme personalmente, la amistad de un autor que creen honrado, y que tal vez no se equivoquen en creerlo »²²⁵. En outre, Pérez Escrich présente généralement le bohème madrilène comme un jeune poète venu de province, fauché, mais riche d'idéaux :

[el poeta de provincias] se traslada a la corte, sin más fortuna, sin más capital que algunos reales en el bolsillo del chaleco, la fe en el corazón, las risueñas ilusiones del poeta en la mente, y un drama en el fondo del baúl.²²⁶

À cette présentation théorique et généraliste au début du roman correspondra le cas exemplaire du bohème Elías Gómez, dont le départ pour Madrid se fait toujours sur les ailes de l'illusion : « [...] y colocando en una maleta cuatro camisas, un frac azul, nuevo, flamante, recién hecho, un pantalón negro, un chaleco de terciopelo, y alguna otra prenda de ropa, entre las que se hallan un cuaderno de poesías y una copia de su drama [...] ¡Ah ! Me olvidaba decir que el poeta llevaba la moneda de cuarenta reales en el bolsillo del chaleco »²²⁷. Le départ du bohème Elías Gómez pour la capitale s'applique également au cas personnel de l'auteur, ainsi que le rend

²²⁴ *Ibid.*, p. IX.

²²⁵ *Ibid.*, p. 690-691.

²²⁶ *Ibid.*, p. 24.

²²⁷ *Ibid.*, p. 63-64.

manifeste ce rapide autoportrait placé au troisième paragraphe de l'introduction au roman (ou de ses mémoires romanesques) : « El que esto escribe llegó a Madrid sin más patrimonio que unas alforjas llenas de ilusiones y buena fe : las ilusiones las ha perdido ; pero en cambio le queda aún suficiente cantidad de buena fe para dejarse engañar durante el resto de sus días »²²⁸. Dans son conte « La cofradía de la pirueta » (1910), Emilio Carrere, auteur de la bohème fin de siècle, prolongera cette phrase du départ bohème, devenue partie intégrante d'un certain code d'écriture bohème : « Ataúlfo Roldán llegó con un tesoro de ilusiones y cuatro reales... ». L'analogie de l'expérience de l'auteur et de celle de son soi-disant ami, Elías, crée un lien étroit entre les deux, entre auteur et narrateur.

Le bohème vit dans l'illusion, la fantaisie, il est l'incarnation de cette imagination libérée à laquelle aspirait aussi Baudelaire. Ainsi, nous verrons encore le personnage Elías Gómez aspiré à connaître les dessous de la scène de la renommée théâtrale, en commençant par ses coulisses, où la poésie et le prosaïsme se frôlent constamment, où le plaisir donne la main à sa sœur la douleur.²²⁹

Enfin, les définitions livrées dans l'introduction au roman rappellent les racines de cet art de vivre, qui plongent surtout dans l'œuvre et la vie de l'écrivain français Henry Murger. La bohème est essentiellement une « légende » urbaine : « La vida bohemia, como dicen los franceses, apenas se comprende en provincias, pero en Madrid ya es otra cosa ; porque Madrid es el inmenso hospital donde se refugian todos los desheredados, todos los soñadores, todos los perdidos de España »²³⁰. Les bohèmes sont ces aventuriers de l'art déracinés, errant entre misère et rêve de gloire, seulement riche de leurs illusions : « Con el nombre de bohemios designan los franceses, y es una denominación que se ha hecho general en Europa, a esos hijos del genio que, abandonando la paz de sus hogares, se trasladan a las grandes capitales en busca de un nombre y una fortuna, sin más patrimonio que sus esperanzas y su fuerza de voluntad »²³¹.

²²⁸ *Ibid.*, p. V.

²²⁹ « Esto precisamente le sucedía a Elías respecto al teatro : le recordaba siempre con cierta complacencia, no podía olvidarle, aunque vivía alejado de la vida de bastidores, que tiene tanto de poética como de prosaica, y donde el placer y el dolor caminan juntos, tropezándose con harta frecuencia y dándose terribles batallas » (*Ibid.*, p. 684).

²³⁰ *Ibid.*, p. VIII.

²³¹ *Ibid.*, note 1 de l'Introduction, p. VIII.

El frac azul se présente comme une définition et une démonstration par l'exemple de la vie bohème madrilène des années 1850-1860 ; un exemple à ne pas suivre.

Itinéraire physique : le « frac azul » ou la malédiction du bohème

L'habit fait la dépouille ou la fortune du bohème. Le « frac azul », dès le premier chapitre du roman, intitulé « *Influencia perniciosa del frac azul* » est signe de malheur, porteur de guigne ; il est une véritable malédiction pour qui le porte. Le symbole vestimentaire malheureux du bohème madrilène du premier âge est, donc, le « *frac azul con botón dorado* ». Arturo, interlocuteur direct du narrateur, franchit la première étape de l'introduction à la vie bohème en achetant le « *frac, cruz del infortunio* » :

Un frac azul es como la fatalidad ; apenas cae sobre los hombros de un prójimo, se amolda de una manera tan perfecta, como si estuviera hecho para él.²³²

Ce vêtement a un effet néfaste et magique, son contact est pervers. Au chapitre premier, le narrateur, s'adressant à son interlocuteur privilégié, augure que le frac sera sa ruine et qu'il le conduira même au suicide. Effaré, il constate que l'habit exerce une influence néfaste sur Arturo : « – ¡Chico, el frac azul comienza a ejercer sus fúnebres influencias en tu individuo ! »²³³. Le frac mine concrètement sa santé physique : « Tenía los ojos hundidos y vidriosos, el semblante demacrado, la barba crecida, llevaba el frac con el cuello levantado, roto y mugriento »²³⁴.

L'habit ferait-il donc le bohème, pour Pérez Escrich ? Dans tous les cas, c'est encore le vêtement qui identifie le poète Elías Gómez dans ses débuts à un parcours bohème malheureux : « Ahora hablemos de Elías, tipo inverosímil, y a quienes sucedieron cosas verdaderamente extraordinarias mientras llevó sobre sus hombros el malhadado frac azul, causa sin duda de todas sus desgracias »²³⁵. Par ailleurs, la « *dejadez* » ou négligence vestimentaire recherchée est une constante du portrait physique bohème. Elías, rencontrant un jeune politicien de 28 ans, remarque la différence qui le sépare de ce dernier : « Elías conoció al momento que aquel señorito no

²³² *Ibid.*, p. 17.

²³³ *Ibid.*, p. 18.

²³⁴ *Ibid.*, p.20.

²³⁵ *Ibid.*, p. VII.

era un bohemio. Iba demasiado limpio y elegante para serlo »²³⁶. Le bohème, même s'il se doit d'avoir de la classe, n'est ni coquet, ni élégant.

Itinéraire moral ou psychologique

El que no lucha, no tiene la gloria de vencer ni de ser vencido.²³⁷

Nous pouvons commencer encore une fois par une définition du bohème donnée par lui-même (par Elías). Une définition qui apparaît sous la forme d'une présentation joviale et insouciant au groupe des bohèmes avec à sa tête, Floro Moro Godo, rencontré, par hasard, dans la rue, sur la place Santa Ana, à Madrid :

-Un bohemio como vosotros ; un hijo de las musas, sin más patrimonio que un drama inédito, el traje que veis y los dorados sueños del poeta.²³⁸

Le bohème est un être crédule, gonflé d'illusions, trompé par sa candeur et sa bonne foi, ainsi que le rend manifeste la situation du poète Elías au chapitre XXVII, attendant que son drame paraisse à l'affiche, comme le lui avait promis un acteur principal du Théâtre Príncipe où il avait essayé de placer son œuvre²³⁹. La bonne foi est ce qui reste au bohème lorsqu'il a perdu ses illusions. Cette bonne foi est synonyme de constance et de force combative (deux qualités qui s'émeussent chez les bohèmes du deuxième âge, décrits par Blasco Ibáñez et Pérez de Ayala) :

[...] la fe para esperar, y la fuerza de voluntad para luchar con los rudos embates del infortunio.²⁴⁰

-Con mi pluma, con la fe, que no me abandona nunca ; con una fuerza de voluntad que no envidio a nadie.²⁴¹

²³⁶ *Ibid.*, p. 257.

²³⁷ Phrase prononcée par Elías Gómez au Chapitre III du roman (*Ibid.*, p. 35).

²³⁸ *Ibid.*, p. 163.

²³⁹ « Elías tenía encarnada en el corazón una buena fe perjudicial » (*Ibid.*, p. 272). La bonne foi imprègne le début du parcours bohème : « La buena fe flota en el ambiente de Madrid, y no es extraño tropezar con ella de vez en cuando » (*Ibid.*, p. IX).

²⁴⁰ *Ibid.*, p. X.

L'illusion, dans le cas du bohème Elías, est proche de l'inconscience : « Elías era un soñador tan furibundo y de tan buena fe, que creía suficiente, y aún sobrada cantidad cuarenta reales para conquistar a Madrid »²⁴². D'ailleurs, la devise des « assoiffés d'idéal », la phrase de la foi bohème atteste de cette force de l'illusion et de leur conviction : « Lucharemos y venceremos ; no te apures ; el porvenir es nuestro »²⁴³. La bohème est d'abord la voie de l'illusion.

La « bonne humeur » imperturbable et le manuscrit d'une pièce, sa seule richesse, accompagnaient également le bohème Rodolphe dans les *Scènes de la vie de bohème* (1850) de Henry Murger :

Il y avait pourtant deux choses qui n'abandonnaient point Rodolphe au milieu de ces pénibles traverses, c'était sa bonne humeur, et le manuscrit du Vengeur, drame qui avait fait des stations dans tous les lieux dramatiques de Paris.²⁴⁴

Lorsqu'Elías refuse l'aide du comte²⁴⁵, il trahit l'un des traits caractéristiques de la psychologie bohème : la vanité (souvent grotesque). L'un des personnages, Floro Moro Godo met d'ailleurs en garde Elías contre cet orgueil et cette vanité :

-El orgullo es el enemigo más encarnizado del hombre ; la vanidad, la dolencia más incurable y lastimosa del espíritu. Tú tienes orgullo y vanidad. Desecha en ti esos dos malos consejeros, vuélvete a tu pueblo.²⁴⁶

La vanité (ou fierté) est liée à l'esprit obstinément indépendant du bohème : « Vivir del presupuesto, estar sujeto a los cambios políticos, a los caprichos de un ministro, cuando se puede tener la vida propia e independiente del autor dramático, le parecía a Elías una solemne necesidad »²⁴⁷. Dans sa quête de la gloire, le bohème refuse la voie tracée, la

²⁴¹ *Ibid.*, p. 43.

²⁴² *Ibid.*, p. 64.

²⁴³ *Ibid.*, p. 138.

²⁴⁴ Murger, *Op. Cit.*, p. 101.

²⁴⁵ « ¿Quiere usted ser empleado ? [...] »

— No sirvo para empleado ; [...] — Le propongo a usted una plaza en la redacción de un periódico, *El Clarín* ; tendrá usted desde mañana diez mil reales anuales.

— No puedo aceptar » (*Ibid.*, p. 82).

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 253.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 86.

sécurité de l'emploi au nom de la « santa libertad »²⁴⁸ inspirée, pour Escrich, de la nature provinciale, indépendante de la capitale, même si le bohème se reconnaît comme un être politisé (« Elías era demócrata »²⁴⁹) ; une tendance politique qui ne compromettra pas son indépendance morale.

Au début, le bohème est combatif et lucide. Un semblant de lucidité dû, selon Escrich, à un excès de confiance en soi (« rasgo exagerado de confianza »²⁵⁰). Le bohème ignore le danger d'aller à Madrid. Sa motivation première est sociale. Elías, venant de province (Valencia), est gonflé d'illusions, pourvu d'une assurance excessive, que l'on peut rapprocher d'un goût du risque dont il a cependant conscience. Le risque et l'aventure (« abandonar lo cierto por lo dudoso »²⁵¹), inséparables de sa jeunesse (Elías a 19 ans lorsqu'il décide de partir), guident ses pas. Ce risque a un but précis et c'est celui de se construire avec fierté un avenir. Le personnage l'exprime plusieurs fois dans le roman: « [...] quiero, pues, buscarme una posición ; quiero deberme una fortuna a mí mismo »²⁵².

À Madrid, le bohème fait partie d'un groupe et revendique souvent l'appartenance à une communauté d'esprit et de corps²⁵³, le « gremio », où

²⁴⁸ L'expression clôture le chapitre VIII.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 59.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 37.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 34.

²⁵² *Ibid.*, p. 35. Au chapitre VIII, où Elías refuse la protection du comte San Luis, il réaffirme son objectif : « Mi pensamiento constante, mi sueño eterno, mi única ambición, se reduce a alcanzar un nombre en la república de las letras; quiero ser autor dramático » (*Ibid.*, p. 81).

²⁵³ C'est ce que Allen W. Phillips nomme le « compañerismo », dans *En torno a la bohemia madrileña*, (*Op. Cit.*, p. 133). Nous devons mettre en lumière que l'esprit de camaraderie règne avec force sur le quatuor murguerien, à tel point que quiconque ayant la prétention d'en faire partie menace l'harmonie du groupe, et s'il persévère et parvient à se faire apprécier par la Société des bohèmes, son adhésion définitive ressemblera à une véritable ordination. Tel est le cas de Carolus Barbemuche, au chapitre XII des *Scènes* de Murger. D'abord, il s'attire la sympathie de Gustave Colline, le philosophe, qui lui servira « d'introducteur dans le cénacle » (*Op. cit.*, p. 181), puis, l'alcool aidant, il définit les traits principaux de son caractère, essuie les reproches ou réticences du même Colline (« Eh bien ! mon cher monsieur, moi et mes amis nous sommes habitués à vivre ensemble, et nous craignons de voir rompre, par l'introduction d'un autre, l'harmonie qui règne dans notre concert de mœurs, d'opinions, de goûts et de caractères », *Ibid.*, p. 184), puis finit par subir une série de tests « avant de passer au vote définitif qui ouvrirait à Carolus l'intimité de la Bohème » (*Ibid.*, p. 192) : « Comme l'introduction d'un nouveau membre dans le cénacle était chose grave, [...], chacun des membres passerait une journée avec ledit Carolus, et se livrerait à une enquête sur sa vie, ses goûts, sa capacité littéraire et sa garde-robe. Les bohémiens se communiqueraient ensuite leurs impressions particulières, et l'on statuerait après sur le refus ou l'admission : en outre, avant cette admission, Carolus devrait

on ne rentre que par concours c'est-à-dire par une récitation improvisée en vers, jeu auquel se prête Elías Gómez, invité par le même Floro Moro Godo :

[...] porque nosotros formamos una especie de masonería, una comunidad, donde se decapita moralmente a los avaros.²⁵⁴

Antes de poner la copa de Baco en sus manos, antes de saludarle como a un hijo de las musas, es preciso que improvise. – Sí, tienes razón : que improvise, o no le admitimos en el gremio.²⁵⁵

Le poète Elías choisit un « romance », poème de l'improvisation où il célèbre le tabac, le café et le rhum (les trois excitants du bohème), libérateurs de l'énergie créatrice, selon ses propres vers : « Improvisar yo no sé / cuando delante no tengo / tabaco, rom y café : tres creaciones / que son alma y vida del poeta »²⁵⁶. C'est ce que Allen W. Phillips nomme le « compañerismo », dans *En torno a la bohemia madrileña*²⁵⁷. Nous devons mettre en lumière que l'esprit de camaraderie règne avec force sur le quatuor murguerien, à tel point que quiconque ayant la prétention d'en faire partie menace l'harmonie du groupe, et s'il persévère et parvient à se faire apprécier par la Société des bohèmes, son adhésion définitive ressemblera à une véritable ordination. Tel est le cas de Carolus Barbemuche, au chapitre XII des *Scènes* de Murger. D'abord, il s'attire la sympathie de Gustave Colline, le philosophe, qui lui servira « d'introduiteur dans le cénacle »²⁵⁸, puis, l'alcool aidant, il définit les traits principaux de son caractère, essuie les reproches ou réticences du même Colline (« Eh bien ! mon cher monsieur, moi et mes amis nous sommes habitués à vivre ensemble, et nous craignons de voir rompre, par l'introduction d'un autre, l'harmonie qui règne dans notre concert de mœurs, d'opinions, de goûts et de caractères »²⁵⁹), puis finit par subir une série de tests « avant de passer au vote définitif qui ouvrirait à Carolus l'intimité de la Bohème »²⁶⁰ : « Comme

subir un noviciat d'un mois, c'est à dire qu'il n'aurait pas avant cette époque le droit de les tutoyer et de leur donner le bras dans la rue. » (*Ibid.*, p. 192). Nous tenons à préciser qu'il semble assez inouïe que la bohème, anticonstitutionnelle et qui se veut marginale, reproduise ce même schéma institutionnel.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 142.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 164.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 165.

²⁵⁷ *Op. Cit.*, p. 133.

²⁵⁸ *Op. cit.*, p. 181.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 184.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 192

l'introduction d'un nouveau membre dans le cénacle était chose grave, [...] chacun des membres passerait une journée avec ledit Carolus, et se livrerait à une enquête sur sa vie, ses goûts, sa capacité littéraire et sa garde-robe. Les bohémiens se communiqueraient ensuite leurs impressions particulières, et l'on statuerait après sur le refus ou l'admission : en outre, avant cette admission, Carolus devrait subir un noviciat d'un mois, c'est-à-dire qu'il n'aurait pas avant cette époque le droit de les tutoyer et de leur donner le bras dans la rue »²⁶¹. Nous tenons à préciser qu'il semble assez inouï que la bohème, anticonstitutionnelle et qui se veut marginale, reproduise ce même schéma institutionnel.

L'amitié est un sentiment très fort chez le bohème (« la amistad era para él una flor fresca y lozana que no debe marchitarse nunca en el corazón del hombre »²⁶²). De plus, la rencontre fortuite et improvisée en plein Madrid, sur une place, de ces quatre bohèmes, démontre combien le sentiment de la fraternité et de l'amitié s'installe spontanément et naturellement chez eux et le café de la Perla est leur premier lieu véritable de rendez-vous :

Poco después los cuatro jóvenes, sentados en derredor de una mesa del café de la Perla, se contaban sus sueños, sus amarguras, sus ilusiones, con la misma franqueza, con la misma espontaneidad que si hubieran sido amigos de la infancia.²⁶³

La rencontre de ces quatre « chevaliers de la bohème » unis par le hasard n'est pas sans rappeler la réunion providentielle des quatre bohèmes des *Scènes de Murger* :

[...] tous quatre reconnurent qu'ils avaient courage égal et même espérance. En causant et en discutant, ils s'aperçurent que leurs sympathies étaient communes, qu'ils avaient tous dans l'esprit la même habileté d'escrime comique [...]. Tous quatre, partis du même point pour aller au même but, ils pensèrent qu'il y avait dans leur réunion autre chose que le quiproquo banal du hasard, et que ce pouvait bien être aussi la Providence, tutrice naturelle des abonnés [...].²⁶⁴

La Providence qui a convoqué les bohèmes murguériens est d'ailleurs l'une des instances omniprésentes dans *El frac azul*.

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² *Ibid.*, p. 96.

²⁶³ *Ibid.*, p. 166.

²⁶⁴ Murger, *Op. Cit.*, p. 80-81.

L'amitié généreuse, sans concession et désintéressée, « el purísimo y desinteresado calor de la amistad »²⁶⁵, participe de façon décisive à l'équilibre psychologique du bohème. Cette notion est d'ailleurs si présente dans le roman de Pérez Escrich que le mot « amigos » et ses dérivés familiaux foisonnent jusqu'à l'obsession, étouffant presque la page²⁶⁶.

Par ailleurs, le bohème est un être marqué par l'amertume. Dans sa lutte incessante pour placer, en vain, ses œuvres lors de l'ouverture de la saison théâtrale à Madrid, Elías ne peut que sombrer dans l'amertume, capable de mettre à bas l'enthousiasme le plus acharné et de chasser les illusions les plus concrétisables :

Los poéticos sueños de otros tiempos más felices ; las risueñas ilusiones de otros días más dichosos, iban desapareciendo de su corazón, dejando en su lugar las crueles punzadas de los desengaños [...]. Sus ilusiones iban desvaneciéndose.²⁶⁷

Le bohème est un être abattu par le destin, par une fatalité d'échec implacable et connaît logiquement des moments de forte désillusion. Le doute l'assaille souvent et le rend, de même, amer : « [...] la duda, el miedo y la desconfianza comenzaban a depositar en su corazón la amarga gota de su letal ponzoña »²⁶⁸. Le premier drame écrit par Elías Gómez ne s'intitule-t-il pas, ironiquement d'ailleurs, *La Calle de la Amargura* ? Force est de constater la mainmise de l'Amertume sur l'existence du bohème, qui marqua également la vie de l'un des amis du narrateur-auteur, Roberto Robert vers lequel il porte un regard compatissant (« ¡Pobre Roberto ! ») car sa vie ne fut qu'un incessant tourment (« La vida para ti fue una penalidad incesante »). D'ailleurs, Pérez Escrich utilise la terminologie – récurrente dans le roman – de la souffrance, de la douleur lorsqu'il se réfère au parcours vital du bohème parsemé principalement de « decepciones, amarguras, penalidades »²⁶⁹. Evoluant dans une vallée de peines, ces enfants

²⁶⁵ *Ibid.*, p.520.

²⁶⁶ Ainsi, par exemple, dans notre édition, ce constat est patent aux pages 176-177-178-179-180-181, 278-279-280...

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 248.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 102. Nous retrouvons quelques pages plus loin la mainmise du doute dans l'esprit du bohème : « [...] y ya una duda cruel viene a atormentar mi virgen pensamiento » (*Ibid.*, p. 105).

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 650.

de génie ne font que boire jusqu'à la lie « le calice de la douleur »²⁷⁰. Elías compare significativement sa marche vers la gloire à un *via crucis* : « [...] todo me indica que para llegar al puesto que ambiciono, será preciso que antes se ensangrienten mis pies y se marchiten una por una todas las risueñas ilusiones de mi corazón »²⁷¹. L'abnégation chez le bohème est totale : « [...] lo han abandonado todo por la gloria ».²⁷² Ainsi, la passion artistique guide les pas du jeune bohème et anime le héros de Pérez Escrich : il devient une autre expression du héros hégélien. Chez Pérez Escrich, le bohème se rapproche de la figure christique ; cette identification sera encore plus patente avec la bohème fin de siècle, des années 1880-1890.

Le verre sait rendre moins amère l'existence et il est naturel que le bohème dévoile son penchant pour l'alcool qui saura noyer ses déboires²⁷³, ainsi que le confirme l'exclamation dramatique du poète Floro Moro Godo, demandant à une vendeuse d'eau-de-vie (« la aguardentera ») un verre de ce « nectar divin » : « ¡Escancia, esclava ! ¡Quiero olvidar mis amarguras con los vapores de ese néctar, creado por los dioses ! »²⁷⁴. Café et rhum sont les deux boissons bohèmes par excellence, « dos necesidades para todos los soñadores »²⁷⁵. Il est, par ailleurs, remarquable de souligner que l'amitié

²⁷⁰ « ¡Esos hijos del genio que han apurado en este valle de penalidades y amarguras el cáliz del dolor ! » (*Ibid.*, p.657). Pérez Escrich ira plus loin au chapitre suivant (LXX) en incriminant le marché de la littérature de perturber, de gâcher et finalement de condamner l'artiste à ne se consacrer qu'à un art alimentaire, alors que le bohème veut faire de l'art son unique objet, loin des tensions socioéconomiques : « La literatura, cuando se ejerce como un adorno, cuando se escribe por gusto, por inspiración, con toda la calma y el sosiego que tan delicado trabajo reclama, sin pensar en que las máquinas de la imprenta están esperando los pliegos para devorarlos, ¡ oh! entonces es tan bella como entretenida; pero cuando se toma como profesión, cuando es preciso escribir cuartillas todos los días y cada cuartilla que brota de los puntos de la pluma deja un producto positivo en la gaveta del autor, cuando se tiene, digámoslo sin miedo, sin hipocresía, como oficio, entonces no hay nada tan pesado; ni el cavar la tierra, ni el segar los campos, encorvado sobre la mies y recibiendo los ardientes rayos del sol, puede compararse al trabajo ímprobo del escritor », (*Ibid.*, p.660-661).

²⁷¹ *Ibid.*, p. 95.

²⁷² *Ibid.*, p. 175.

²⁷³ Les bohèmes littéraires français « dialoguaient avec les bouteilles » eux aussi, comme le consigne Murger au chapitre I des *Scènes de la vie de bohème* : « Ils sortirent de chez la Mère Cadet à neuf heures du soir, passablement gris tous les deux, et ayant la démarche de gens qui viennent de dialoguer avec les bouteilles. Colline offrit le café à Schaunard, et celui-ci accepta à la condition qu'il se chargerait des alcools. » (*Op. cit.*, p. 68).

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 160.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 142.

suffit parfois à apaiser voire à annuler le sentiment d'amertume ainsi qu'on peut le constater au chapitre XIV, chapitre dédié au cercle des amis d'Elías (la rencontre avec Alejandro, puis avec Joaquín), au chapitre XXII, consacré à l'évocation funèbre du poète José, célébré par l'auteur pour son sens de l'amitié ou encore au chapitre XXVII où l'amitié agit comme un baume appliqué sur les blessures de la vie :

La presencia de su amigo [Joaquín] le produjo el efecto de una luz cuando se camina en tinieblas. La amistad en aquellos momentos fue para el poeta una gota de bálsamo en medio de su amargura ; le hizo el mismo efecto que el que produce una butaca cuando nos hallamos fatigados²⁷⁶.

Floro Moro Godo, « el personaje más representativo de la farsa bohemia, el más hidrópata »²⁷⁷ est un autre modèle de la bohème littéraire madrilène du premier âge (1850-1860), de la « bohème pittoresque des tavernes ». Pérez Escrich en brosse le portrait au chapitre XVII intitulé, à juste titre, « Rasgos típicos », un portrait introduit par ses mots offrant une définition claire du bohème (oiseau nocturne, imprévisible, énigmatique, poète) :

Floro Moro Godo, o sea el improvisador nocturno de la plazuela de Santa Ana, es para muchos un enigma, un problema, un jeroglífico ; pero otros, entre los cuales me hallo yo, no ven más que un poeta, que reúne todas las condiciones que exige la estética.²⁷⁸

La désinvolture ou négligence vestimentaire travaillée mettent en valeur, au contraire, la noblesse de conduite bohème : « El desaliño de su traje está reñido con sus modales y la nobleza de sus facciones »²⁷⁹. De fait, tout semble antinomique chez le bohème : habiller de guenilles ses hautes attitudes et s'enorgueillir de cette indigence apparente. La « dejadez »²⁸⁰ ou négligence vestimentaire du bohème est une constante de son portrait physique. Cependant, le bohème se doit d'avoir de la classe, de la distinction. Ainsi, vanité et aristocratie des mœurs semblent être une ligne de conduite continue, dans le cas de Floro, mi bohème, mi-dandy :

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 278.

²⁷⁷ Cansinos-Asséns, *Op. Cit.*, p.664.

²⁷⁸ Pérez Escrich, *Op. Cit.*, p. 168.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 171.

²⁸⁰ Terme qui apparaît au chapitre IX (page 97 de notre édition).

Floro es una especialidad difícil de bosquejar ; todo en él tiene algo de *principalidad*. Cuando toma un baño ha de ser perfumado. Cuando come en la fonda, sólo admite un cubierto de cuatro duros para arriba.²⁸¹

La franchise et la noblesse d'esprit sont deux qualités essentielles chez le bohème, pourfendeur du mensonge, de la tricherie, de la fourberie, de l'hypocrisie : « Floro es franco como un espartano ; rechaza la hipocresía con toda la nobleza de su corazón ; [...] pero se indigna altamente contra los falsos bohemios ».²⁸²

Négligence vestimentaire et indigence matérielle n'entament, cependant, pas la dignité rayonnante ni la générosité de Floro ; une dignité possible grâce à son insouciance toute philosophique enviée par son ami, le narrateur, double évident de l'auteur : « Sin embargo, nadie más digno, nadie más decente que él con sus amigos ; pide cuando necesita y da cuando tiene ; el mañana está borrado en su memoria ; es un filósofo a quien muchas veces he tenido intenciones de imitar, pero me falta valor para ello »²⁸³. La générosité insouciant est un sentiment partagé chez tous les bohèmes.

En outre, le bohème des années 1850-1860, de la première génération, se caractérise par la « fuerza de voluntad », c'est-à-dire le courage et l'obstination, concepts liés, ici, à la force de la jeunesse. Une force qui lui permet d'avancer au plus fort de sa décadence ou déchéance professionnelle : « Pero en medio de esta decadencia, la esperanza brotaba lozana y llena de vida en el alma de Elías, y la fuerza de voluntad se redoblaban en su corazón. [...] A los veinte años se sueña y se ve todo color de rosa ».²⁸⁴ Vingt ans c'est la force de l'âge bohème :

¡Dichosa edad, en que no se tiene miedo, ni a los hombres, ni al hambre, ni al frío, ni a los rudos golpes del infortunio !²⁸⁵

¡Dichosa edad, período encantador de los sueños de color de rosa, de las alboradas sin nubes, en que todo sonrío en derredor de la

²⁸¹ *Ibid.*, p.170.

²⁸² *Ibid.*, p. 171.

²⁸³ *Ibid.*, p. 172.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 186.

²⁸⁵ *Ibidem*.

juventud ! ¡Dichosa edad, en que hasta las lágrimas se derraman cantando, y con la hermosa sonrisa de la esperanza en los labios !²⁸⁶

À cet âge, le bohème est un être gonflé de foi, d'espérance et d'illusions. À l'inverse, 40 ans semblent sonner le glas de cette force bohème : « A los cuarenta años las cosas se miran de otro modo ; el cuadro de la vida es más sombrío, más material, más positivo, más monótono ». ²⁸⁷ Par conséquent, pour Pérez Escrich, la bohème commence à l'âge de 18-20 ans et s'achève à 40 ans.

La force de caractère (la « fuerza de voluntad ») est une constante de l'itinéraire psychologique du bohème que révélera encore la remarque d'Ignacio, autre compagnon d'infortune, lorsqu'il vient rendre visite à Elías allité car atteint d'une cataracte lequel ne se résigne pas à ce nouveau tour cruel du destin ²⁸⁸, bravant la fatalité :

[...] que lo tendré [un nombre en la literatura], Ignacio, lo tendré, a pesar de mi ceguera, a pesar de mi desgracia, a pesar de la pobreza que me rodea.

-¡Chico ! – exclamó Ignacio. – ¡Es admirable tu fuerza de voluntad !
¡Dichosos los que sueñan !²⁸⁹

Cette volonté inébranlable est l'apanage du bohème rêveur. Celle-ci lui permet par ailleurs de se livrer avec acharnement au travail d'écriture de ses œuvres. La figure du bohème des années 1850 s'oppose sur ce point au bohème moderniste, incapable de constance et d'assiduité dans le travail. Pérez Escrich présente la persévérance dans le travail comme une vertu à Madrid dans les années 1850 au chapitre LXI :

Los sueños de color de rosa de Elías estaban próximos a realizarse ; la perseverancia en el trabajo, esa piedra filosofal del pobre, iba a dar su fruto.

Mucho trabajó Elías, mucho tuvo que estudiar en la senda que había emprendido tan ventajosamente, y un porvenir tranquilo y risueño le halagaba en lontananza.²⁹⁰

²⁸⁶ *Ibid.*, p.519.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 186.

²⁸⁸ Comme l'affirme le narrateur : « Que un poeta sea cojo, pase; que sea jorobado, lo mismo da; [...] pero ¡ciego!... Eso es ya grave » (*Ibid.*, p. 483).

²⁸⁹ *Ibid.*, p.485-486.

Elías est, effectivement, un auteur prolifique : « y si no, que lo digan los cincuenta tomos de novela que lleva publicados y las treinta y una obras dramáticas que tiene impresas [...] »²⁹¹. Cependant, la foi et l'obstination du bohème sont souvent remises en question, soit par une fortune adverse soit par la maladie qui ralentit son ascension professionnelle. Le bohème semble toujours jouir d'une constitution et d'une santé fragile. De plus, c'est un être obstiné, vouant un culte à l'amour-propre²⁹². Face à l'adversité, le bohème sait toujours rester digne, drapé dans son orgueil : « Yo sé sufrir, esperar, luchar ; pero nunca me degradaré »²⁹³.

Une autre forme d'adversité, mettant à l'épreuve la foi et la dignité du bohème, est le mépris du public ou son incompréhension. Au chapitre X, après avoir assisté à la première représentation d'une pièce de théâtre d'un jeune auteur, conpuee par le public, Elías développe une réflexion sur le mépris du public – qu'il associe à un fauve, « una fiera » – ou son incompréhension, concluant que sa réaction demeure un mystère incompréhensible (« misterio incomprensible »).

Cependant, on se rend vite compte que cette première manifestation de hardiesse conquérante s'émousse justement au premier « succès public », s'écroule au premier regard de reconnaissance, comme s'il suffisait au bohème de prouver qu'il existât une fois pour aussitôt sombrer dans l'oubli, pour troquer facilement ses illusions et ses rêves bleus contre une attitude passive et résignée²⁹⁴. Après une courte période de production littéraire, Floro se jette dans les bras de la paresse devenue sa nouvelle déesse : « Pero ahora... soy impotente para el trabajo. La pereza es mi diosa favorita »²⁹⁵. Le mal bohème c'est la paresse (ou l'« impuissance » pour Allen W. Phillips) ; un mal qui sévira aussi chez les bohèmes de la deuxième génération. Néanmoins, la paresse apparaît, selon Pérez Escrich, comme la vertu cardinale du « vrai » bohème, dans le cas de Floro :

Conociendo su talento, su ilustración y su manera delicada de versificar y de sentir, han pretendido algunos hombres notables en la

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 560-561.

²⁹¹ *Ibid.*, p.620.

²⁹² « -Yo seré autor dramático; yo me conquistaré una posición, y tal vez un patrimonio con mi pluma [...]. Adelante, Elías, adelante, porque ahora es imposible retroceder; tus amigos de la infancia, tus parientes, tus compañeros se burlarían grandemente de ti » (*Ibid.*, Chapitre X, p. 101).

²⁹³ *Ibid.*, p.306.

²⁹⁴ « amenazaban concluir con su existencia », *Ibid.*, C.LVI, p.527.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 169.

literatura y la política hacerle aborrecer la pereza, que le convierte en el rey de los bohemios...²⁹⁶

Devant être une vertu, une qualité, Floro ne s'en prive pas ; il en use et en abuse tout en étant parfaitement conscient qu'elle causera sa perte : « Estoy seguro de que mi pereza será la causa de que no se immortalice [mi nombre] »²⁹⁷. Cansinos-Asséns, s'intéressant également à ce personnage de *El frac azul* dans son étude critique « La bohemia en la literatura », dira à juste titre de ce « peripatético eterno que no escribe ya una línea » : « Este Sócrates bohemio es el que mejor representa el compromiso de la secta, su parte de engaño y falsedad [...] la simulación en la bohemia literaria, la impotencia que se encubre en presuntas fórmulas de arte hermético, [...] asume en último término el sentido del artista fracasado que se hunde, sin sentido, en un *enlizament* de picardía, [...] »²⁹⁸. Elías Gómez, travailleur acharné, bohème caractérisé par sa « fuerza de voluntad », se laisse, de même, gagner avec plaisir par cette adorable indolence, par cette chère paresse et s'en explique dans un article intitulé « La pereza », publié dans tous les journaux espagnols et que le narrateur se fait un devoir de véracité de recopier :

[...] y sin embargo, confieso sin rubor que *el dulce placer de no hacer nada* me fascina y halaga lo que no es dable decir. [...] Y en fin, yo mismo escribo este artículo, porque a través de los cristales de mi alcoba estoy viendo sonreír y extender hacia mí sus voluptuosos brazos a mi más tierna compañera, a mi inseparable amiga... la pereza.²⁹⁹

La paresse (ou indolence), attitude aristocratique, est une volupté de fin bohème contraire aux valeurs bourgeoises de travail assidu et consciencieux. Certes, le bohème « fume » ses capacités, aspiré par la facilité, la paresse. Son penchant à fumer la pipe ne serait-il pas, d'ailleurs, le signe de sa propre vanité, à la fois appréciée et décriée ? « Después de esto, sólo tengo una afección : mi adorada, mi querida pipa ; esa inmunda pipa, como la llamáis vosotros »³⁰⁰. La pipe est un autre élément constitutif de l'image du bohème fin de siècle.

²⁹⁶ *Ibid.*, p.170.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 175.

²⁹⁸ Cansinos-Asséns, *Op. Cit.*, p.664.

²⁹⁹ Pérez Escrich, *Op. Cit.*, p. 619.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 169.

La nuit ou l'épreuve nocturne, l'une des étapes fondamentales du cheminement physique et psychologique de tout bohème digne de ce nom, est le cadre idéal pour camoufler son inanité. Le bohème, déjà désigné dans le roman, par Pérez Escrich, d'« oiseau nocturne », est effectivement un être noctambule, « trasnochador », se levant au moment même où les travailleurs se couchent : « [...] el bohemio verdadero debe levantarse cuando se encienden los faroles del alumbrado público » fait dire Pérez Escrich à Floro³⁰¹. Le bohème reste par antonomase l'antithèse du travailleur et possède pourtant cette capacité d'allier l'acharnement dans le travail à l'inanité de la paresse.

À la suite du portrait du vrai bohème pittoresque, Florencio Moreno Godino, surviennent deux autres portraits de compagnons, réalisés par un autre bohème au chapitre XVII. Il s'agit, d'une part, d'Ángel, « cojo, republicano furibundo, que sólo pensaba en los grandes hombres franceses del 93 »³⁰², emprisonné pour des raisons politiques au Saladero et adorateur des agitateurs révolutionnaires, « esos ilustres trastornadores »³⁰³ qu'étaient Danton, Robespierre, Camille Desmoulins, Marat, entre autres. Et, d'autre part, de Claudio, « bohemio lúgubre », désenchanté, excessivement sceptique selon son ami Floro (« todo para él tenía tintas oscuras »), cynique (« Su lengua era un hacha ; hablaba mal hasta de sí mismo ») et atteint d'« hydrophobie littéraire ». Un autre itinéraire que nous présentons de façon schématique nous est proposé à travers le récit de la vie du poète José, envers qui le narrateur-auteur ne cache pas sa sympathie : parti de sa province, laissant femme et parents (« José tenía su hogar y su familia, siempre cariñosa, bajo el cielo más hermoso de España »³⁰⁴), le bohème (« hombre de genio » pour Pérez Escrich) troque son ancienne vie facile contre celle agitée et tumultueuse de la capitale, Madrid ; il connaît la renommée littéraire, puis, la vieillesse aidant, le doute et, surtout, le remord s'installent chez lui, minent son caractère et mettent un point final à sa vie bohème :

José, como otros muchos hombres de genio, al sentir el frío de las canas sobre su cabeza, se arrepentía de su borrascosa juventud, y

³⁰¹ *Ibid.*, p. 171.

³⁰² *Ibid.*, p. 173.

³⁰³ *Ibidem.*

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 216.

pensando en Dios, rompía con fuerte mano los lazos que le unían a las debilidades humanas.³⁰⁵

Un repentir qui durera longtemps dans le cas de José, puisque cinq années après son départ de Madrid, Elías, enfin auteur de pièces de théâtre à succès et laissant donc derrière lui sa période bohème (la bohème s'arrête avec le succès et la gloire), le rencontre à La Albufera (Valencia) après une partie de chasse, abjurant de sa vie antérieure, retiré dans une maison de campagne, immobilisé sur un fauteuil. Le bohème, oiseau nocturne, épuisé, vieilli et contrit, revient au nid de la vie familiale, chrétienne et paisible : « – A mi tranquilo rincón ; a mi santo hogar doméstico, donde mi esposa y mi familia me esperan con los brazos abiertos »³⁰⁶. La famille est l'ultime refuge du bohème, ainsi que l'atteste l'exclamation d'Elías, aspirant à la même fin paisible que José : « ¡Feliz tú, que puedes refugiarte en el hermoso paraíso que perfuman los lirios del Júcar ! ¡Feliz tú, que no necesitas la literatura para vivir ! »³⁰⁷. Elías goûte à cette idée de bonheur lorsqu'il reçoit sa femme, sa fille et ses trois frères à Madrid. La description de ce moment glissera d'ailleurs vers une célébration des valeurs de la famille : « La familia es la fortuna del proletario, la alegría del rico y el consuelo del desgraciado »³⁰⁸.

Le bohème décrit par Pérez Escrich, quoique décliné en plusieurs types, semble obéir inéluctablement à un code de conduite ou à un itinéraire psychologique précis (avec de légères variantes) : on commence par l'illusion acharnée (« de color de rosa »), l'obstination conquérante afin d'accrocher le wagon de la renommée et de la reconnaissance ; puis, on se complaît dans la vanité et l'aristocratie des mœurs (« la principalidad ») en fumant la pipe ; on se laisse gagner par la paresse ; on survit dans l'indigence la plus complète (la « bohème pittoresque » à la Floro Moro Godo). Ou, au contraire, on continue à lutter, on travaille avec acharnement ; on manque la gloire, on sombre dans le cynisme, l'anarchie, la rancœur, la désillusion et on se suicide : c'est la « bohemia lúgubre » à la Claudio qui connaît une fin désastreuse (« el desastroso fin ») à l'âge de vingt-trois ans : « Se ha ido a la Fuente Castellana y se ha pegado un

³⁰⁵ *Ibid.*, p.218.

³⁰⁶ *Ibid.*, p.218.

³⁰⁷ *Ibidem.*

³⁰⁸ *Ibid.*, p.289.

tiro »³⁰⁹. Il est évident, enfin, que vivre la bohème c'est vivre une vie désordonnée, de débauche (« vida desordenada de los bohemios »³¹⁰), marquée principalement par trois vices, selon Floro Moro Godo : la gourmandise (« la gula »), la paresse (« la pereza ») et la luxure (« la lujuria »)³¹¹.

Itinéraire professionnel

Sólo con el martirio se llega a la gloria.³¹²

Le but du bohème est clair :

Mi pensamiento constante, mi sueño eterno, mi única ambición, se reduce a alcanzar un nombre en la república de las letras ; quiero ser autor dramático.³¹³

À peine son itinéraire commencé, le bohème s'illustre orgueilleusement par le refus de l'appui d'une autorité artistique, d'un Mécène, « [e]l ilustre conde de San Luis [...], protector infatigable de las letras españolas »³¹⁴, annihilant, dès le départ toute facilité. Ainsi, nous pouvons dire que son itinéraire sera marqué par la difficulté, les embûches et que le bohème, courageux ou inconscient, ne compte que sur lui. Au cours de son itinéraire, la maladie de la paresse le guette, menaçant de le ralentir dans son ascension professionnelle et de le détourner définitivement de son but premier (conquérir la capitale), mais le temps joue aussi en sa défaveur, car au bout de trois mois, le poète Elías n'avait toujours pas progressé sur le chemin de la renommée : « Transcurrieron tres meses. El poeta inédito no mejoraba de posición ». L'usure de la redingote – « malhadado frac azul »³¹⁵ – augure

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 251.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 175.

³¹¹ « [...], pues sólo tengo tres vicios : la gula, la pereza y la lujuria ; aunque preciso es confesar que estos tres vicios sólo los poseen las personas distinguidas » (*Ibid.*, p. 157).

³¹² Phrase prononcée par Elías Gómez au chapitre XXXIII (*Ibid.*, p.336).

³¹³ *Ibid.*, p. 81. Plus loin, au chapitre XIII, Elías Gómez rappelle ce pour quoi il est venu à Madrid : « Vengo en busca de un nombre y una posición que me falta. Quiero ser autor dramático » (*Ibid.*, p. 132).

³¹⁴ *Ibid.*, p.58.

³¹⁵ Expression qui apparaît au chapitre XXXV (p. 348) et que l'on retrouvera au début du chapitre LVI (p.526).

dès le début du roman, selon le narrateur-auteur, le malheur³¹⁶ et symbolise cette épreuve du temps bohème. Pour Pérez Escrich, il existe une correspondance exacte entre l'usure du frac et le passage inéluctable du temps. Plus le temps passe, plus l'attente d'une publication se fait longue et plus l'habit vieillit :

Su frac azul perdía poco a poco la encantadora hermosura de la juventud.³¹⁷

El frac azul iba haciéndose viejo [...], y Elías se hallaba siempre divorciado del dinero, remediador de todas las necesidades de la vida.³¹⁸

Le frac usé, râpé, décati est l'habit du vrai bohème, dont le propre est de vivre dans la pauvreté et de l'assumer, ainsi que l'atteste Floro Moro Godo, se réclamant d'Henry Murger pour contredire Elías maudissant son frac qui l'emprisonne :

-¿Dónde diablos queréis que vaya con este maldito frac azul, que ha caído sobre mis hombros como una maldición, y no puedo verme libre de él ? – replicó Elías.

-¡Vanidad de vanidades ! como dijo Salomón, – repuso Floro. – Vas hecho un príncipe, y te quejas. ¡Ah ! ¡Malditos sean los falsos bohemios, que hablan con entusiasmo de las excentricidades de Henry Murger y se asustan viéndose una mancha en la pechera de la camisa !³¹⁹

Le bohème doit assumer la malédiction de sa pauvreté taillée dans la redingote bleue³²⁰. Et l'abandon de ce vêtement sera évidemment signe de prospérité : « Apenas el malhadado frac azul quedó sepultado en una caja, la suerte de Elías cambió de adversa en próspera »³²¹. Lorsqu'Elías connaît

³¹⁶ Elías reçoit des billets de banque, accompagnés d'une lettre, d'une protectrice inconnue qui lui prodigue le conseil reproduisant l'avertissement préliminaire du narrateur-auteur : « Si el consejo de una persona que le aprecia es de algún valor para usted, le suplico que arroje lejos de sí el frac azul, eterno compañero de su infortunio, porque nada bueno puede sucederle a un hombre que viste siempre frac azul y pantalón negro » (*Ibid.*, C.LV, p.523).

³¹⁷ *Ibid.*, p. 185.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 188.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 366.

³²⁰ « No es lo peor el drama, sino que el poeta viste frac azul y pantalón negro, y ese es el traje de los mártires y de los suicidas » (*Ibid.*, p. 93).

³²¹ *Ibid.*, p.526.

enfin la gloire, le bohème s’empresse de troquer son maudit frac contre un manteau en peau de castor. Cependant, il le conserve soigneusement en souvenir de ce passé tumultueux (« el borrascoso pasado de su juventud »). Enfin, l’élément du « frac » renferme la clé de la signification de l’existence bohème :

Y Elías lo enseña con cierto respeto ; porque al dirigirle una mirada, pasan en tropel por su memoria los cuatro años de horrible inquietud, de azarasas vicisitudes, que no consiguieron, sin embargo, matar su perseverancia, ni ahuyentar la sonrisa de sus labios, ni borrar de su mente la esperanza que, durante aquel período de resignación y de amargura, le conducía a seguro puerto por entre el borrascoso oleaje de la vida.³²²

Avant les jugements de Pío Baroja, Pérez Escrich, par l’intermédiaire du personnage du comte de San Luis, compare la période bohème, entendue par les deux auteurs comme une période de transition dans la carrière d’un écrivain, à un « árido arenal » ou « paso del desierto de la indiferencia ». À travers le parcours professionnel tumultueux d’Elías, se profile le prolétariat intellectuel ou artistique de la bohème littéraire fin de siècle. Elías, trompé au départ par ses illusions romantiques, caractérisé par sa foi et son enthousiasme, souffre, quotidiennement, de cette confrontation à la cruauté du marché de l’édition et des œuvres théâtrales et doit se résigner à une écriture alimentaire. Manuel Aznar Soler se réfère à cette couche sociale bohème victime de la mercantilisation artistique par le terme de « poetambre » :

A esa capa marginal de la sociedad restauracionista, a ese proletariado intelectual, hemos convenido en llamar, por su gráfica expresividad, « poetambre » bohemia. La « poetambre » bohemia va a ser víctima de la mercantilización artística.³²³

Le bohème prostitue nécessairement sa plume et son art, contrevenant à son idéal, pour alimenter sa carcasse de poète : « No es nuestra pluma una espada, ni un cincel, como creemos en cándidos momentos de vanidad aguda ; es, simplemente, un azadón con el que sacamos la patata

³²² *Ibidem.*

³²³ Manuel Aznar Soler, Resumen de la tesis doctoral, *Op. cit.*, p. 9.

alimenticia ».³²⁴ Afin de pallier, du moins provisoirement, à l'indigence, le bohème accepte tout type de travail de création ou de récréation littéraire, tel le filon – éphémère – trouvé par Elías, se rendant à l'improviste chez un libraire qui lui propose d'inventer la seconde partie du *romance de ciego* « El Pulgón » du barbier de Torrelodones :

Elías se rió grandemente de su obra, y se fue a dormir aquella noche pensando en su nuevo editor. [...] Pero ¡ay ! un día el librero le dijo que no tomaba más romances, porque los tiempos estaban malos, y de este modo vio agotado el amargo filón que sufragaba sus modestas necesidades.³²⁵

L'écriture de « romances » ou de « aleluyas » semble être dans le Madrid des années 1850 un moyen de subsistance facile et rapide, mais méprisable et méprisé par les bohèmes : « Muchas noches Elías pedía un tintero y un trozo de papel a Marc, el mozo que servía en aquella mesa, y le bastaba una hora para escribir un pliego de aleluyas o un romance. [...] – Acabo de ganarme un napoleón. Marc, dame café ». ³²⁶ Dans l'urgence, pressé par son manque d'argent, le bohème se risque donc facilement à accepter tout type de travail d'écriture, que ce soit la rédaction de préambules et de discours pour l'école d'architecture que propose Joaquín à Elías au chapitre XXXIII, alors que ce dernier s'apprêtait à jeûner avec sa famille (« – Yo me atrevo a todo, con tal de que me proporcione los medios de sufragar los gastos de mi casa sin cometer una baja »³²⁷). Ou celle, toujours dans l'urgence³²⁸, d'une ode à l'adresse de la reine Isabelle II, à la demande d'un curé briguant la paroisse de A. Elías recherche le moindre sou modique et se prête même au jeu ingrat et mal rémunéré de correcteur dans l'imprimerie d'un journal politique, rue de la Colegiata³²⁹. Ces moyens de subsistance étant passagers, le filon s'épuisant rapidement le bohème, dont la vie est à crédit³³⁰, se

³²⁴ Antonio Palomero, *Trabajos forzados*, Madrid, 1898, p. 36. Cité par Aznar Soler, *Op. Cit.*, p. 11.

³²⁵ *Ibid.*, p. 200-203.

³²⁶ *Ibid.*, p. 205.

³²⁷ *Ibid.*, p.337.

³²⁸ « EL SACERDOTE. – Supongo que la oda estará escrita mañana a las seis de la mañana, porque me urge mucho. » (*Ibid.*, p.353).

³²⁹ « Por entonces, uno de sus amigos proporcionó a Elías la plaza de corrector en una imprenta donde se imprimía un periódico político » (*Ibid.*, p.474).

³³⁰ Il est une certitude pour le narrateur-auteur : le bohème vit à crédit. « El crédito es una gran cosa en todas partes, pero particularmente en Madrid, donde sin él se morirían de hambre diariamente tres mil individuos » (*Ibid.*, p. 206).

retrouve confronté à la précarité jusqu'à ce que la Providence lui ouvre enfin la porte des théâtres et des éditeurs³³¹. Le sort du bohème est résolument au Hasard, ami ou ennemi³³². Le bohème se remet souvent, en effet, aux mains de la « casualidad » et, plus souvent chez Pérez Escrich, à celles de la Providence³³³ qui intervient dans les moments les plus critiques de son existence, ainsi que le rappelle le narrateur au chapitre XXXVI :

La Providencia se había presentado tres veces a nuestro poeta durante su estancia en Madrid : la primera, bajo la forma de una corista del teatro del Circo ; la segunda en la persona de un escritor ilustre, y la tercera bajo el traje talar de un sacerdote.³³⁴

C'est effectivement au hasard des rencontres que le bohème construit son itinéraire professionnel. Au chapitre L, Fernando Ossorio, ami d'enfance d'Elías, comédien (« primer actor cómico en el teatro del Príncipe »), va pouvoir l'aider, d'abord à guérir de son nouveau handicap (la cataracte) en finançant son opération, puis à essayer de « placer » une pièce de théâtre comique. La visite fortuite de cet ancien camarade de collège est placée sous le signe de la Providence (notion capitale et amicale dans le roman bohème de Pérez Escrich).

Elías poursuit sans relâche son ambition de se faire un nom. Pour cela, il doit d'abord placer (« colocar ») ses œuvres entre les mains d'une société théâtrale (« una empresa »), c'est-à-dire mettre à l'affiche son drame, *La Calle de la Amargura*, afin de prétendre, ensuite, le faire éditer. Le chapitre XXVI, « Un traductor, un editor y un primer actor », ainsi que le chapitre XXXIII, permettent de suivre presque pas à pas les tribulations du bohème luttant pour « placer » son drame, donnent un aperçu concret sur la démarche suivie par Elías, à travers les dialogues successifs, avec son ami Floro sur la défense de la qualité du théâtre espagnol, puis avec un éditeur sur son désir de se faire éditer, enfin avec un acteur principal – « primer

³³¹ De même, la quête d'argent et de pain hante l'esprit du bohème (pour y parvenir, il se prêle au jeu du nègre et « prostitue » son art pour rentrer de l'argent). C'est dans ces moments de misère que le doute s'installe chez le bohème (« Elías dudó de sí mismo » au chapitre XXX).

³³² « — ¡Diablo! Hace mucho tiempo que no hago otra cosa [pensar]. Dicen que la casualidad es madre de grandes acontecimientos; pero esa señora se ha propuesto no trabar relaciones conmigo, al menos por ahora » (*Ibid.*, p.336-337).

³³³ « La Providencia, esa misteriosa protectora de los desheredados, suele presentarse de vez en cuando en la casa del pobre bajo distintas formas, [...] » (*Ibid.*, p.358).

³³⁴ *Ibid.*, p. 361-362.

actor » – sur sa volonté de voir paraître à l’affiche du théâtre Príncipe (situé « calle del Lobo ») son œuvre, après acceptation par la compagnie, mettant en relief le rapport étroit entre parution de la pièce sur les affiches et publication chez un éditeur : « EL POETA [...]. Ahora bien : un editor me compra el drama que tengo presentado en este teatro, si ustedes anuncian su título en los carteles, diciendo que está en ensayo ». ³³⁵

Le bohème, dans son parcours professionnel, cherche un guide, un conseiller. Floro Moro Godo sera l’un des premiers à être investi de ce rôle dans le roman. L’un des conseils donnés par Floro au jeune bohème Elías, est qu’il faut travestir son vrai nom sous un pseudonyme littéraire : « – Chico, no tienes nombre de literato ; te aconsejo que busques un pseudónimo » ³³⁶. Mais, les trois hommes qui ont joué un rôle crucial dans la carrière d’Elías, qui l’ont mis sur le chemin de la réussite, sont don Eulogio Florentino Sanz, auteur du drame *Don Francisco de Quevedo* et d’une « comedia » *Achaques de la vejez*, don Miguel de los Santos Álvarez et Ventura de la Vega (1807-1865), auteur de *El Hombre de mundo* (1845) et de *La muerte de César* (1865) : « pero, gracias a la buena amistad de Ventura de la Vega, Eulogio Florentino Sanz y Miguel de los Santos Alvarez, había conseguido tener entrada franca en todos los teatros » ³³⁷. Le bohème (« poeta inédito, escritor novel ») frappe aux portes de ces écrivains célèbres pour rechercher des critiques constructives, telle l’entrevue sollicitée par Elías auprès de Ventura de la Vega à qui il soumet la lecture de son drame, *La Calle de la Amargura*, cause de toutes ses amertumes, source de tous ses espoirs. Elías explique les raisons de sa visite, résumant ainsi l’itinéraire classique suivi par tout bohème désireux de percer :

En medio de mi desesperación, busqué un hombre que en estos instantes amargos de mi vida fuese la luz que me hiciera ver, sin ningún género de duda, lo que yo valgo, o lo que pudo valer mañana con el estudio y la paciencia. ³³⁸

Souvent, à l’espoir d’une ouverture succède rapidement l’échec de la tentative dû à l’ingratitude et à la cruauté du monde théâtral. Le jeune écrivain Elías passe par la redoutable épreuve de la lecture de ses œuvres à la charge d’un jury appelé « comité » du théâtre del Príncipe et la sentence

³³⁵ *Ibid.*, p. 269.

³³⁶ *Ibid.*, p. 175.

³³⁷ *Ibid.*, Chapitre XXXV, p. 346.

³³⁸ *Ibid.*, p. 316.

qui s'ensuit fait partie, selon le narrateur-auteur, d'une logique naturelle (les œuvres des jeunes auteurs tombent souvent dans l'oubli ou l'indifférence) :

El comité por entonces era una especie de tribunal secreto que tenía derecho de vida y muerte sobre las obras de los poetas inéditos, causando con sus fallos inapelables grandes disgustos a los autores noveles. [...]

Todos los generosos y heroicos esfuerzos de Fernando fueron inútiles. La pieza cómica de Elías se archivó en un viejo armario, que el joven del frac azul le puso por nombre *El panteón del olvido*.³³⁹

Parfois, l'échec peut également être provoqué par le bohème lui-même lequel, péchant par orgueil, rajoute de la difficulté à son chemin d'artiste ignoré en refusant qu'une de ses œuvres soit représentée. L'avenir professionnel du bohème est au hasard : lorsqu'une porte se ferme, une autre s'ouvre de façon inattendue. Dans le cas d'Elías, qui est mis au courant par un ami, Ignacio, de la « première » de son drame, *La Calle de la Amargura* (« El drama era de la época de Felipe IV »³⁴⁰), au théâtre de la Cruz. L'itinéraire professionnel du bohème s'apparentant à un chemin de croix, même l'épreuve de la « première » (« el estreno ») est placée sous le signe du martyr, de la torture ou du sacrifice : « Comenzó el drama. La víctima, es decir, el autor, se hallaba dispuesto al sacrificio. Los sacrificadores, es decir, el público, tranquilo, indiferente, fuerte y seguro de su gran superioridad, esperaba el instante de arrojarse sobre su presa »³⁴¹.

Le bohème ne semble pas maîtriser son itinéraire professionnel. La jouissance et la fierté de la gloire (celle-ci intermittente) lui échappent en partie : c'est une gloire de coulisses, « [l]a gloria entre bastidores » (titre du chapitre LI), car, par nécessité, Elías avait vendu son œuvre à un éditeur. Pour la première fois dans le roman, le bohème Elías connaît un moment de gloire.

Nous l'avons déjà souligné, l'amitié est un baume appliqué sur les souffrances amères du jeune Elías. Mais, il en existe un plus puissant : les applaudissements du public (successivement appelé « los morenos » par les acteurs, puis « el respetable », par l'auteur) qui sanctionnent sa valeur et sa qualité d'auteur : « ¡El primer aplauso !... Él solo borra todas las amarguras, todas las penalidades del autor inédito, llenando de esperanzas, de perfumes,

³³⁹ *Ibid.*, p. 493.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 500.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 502.

de ilusiones su mente soñadora »³⁴². Le poète-martyr Elías, « en capilla », c'est-à-dire dans l'attente d'un jugement, épie chaque mouvement, la moindre réaction du public-juge, car de lui dépend sa condamnation ou son salut, son intronisation :

La luz acababa de reemplazar a las tinieblas ; la incertidumbre se trocaba en hermosa realidad. Elías era autor dramático ; el público acababa de darle el gran diploma, sellado con sus aplausos, con sus bravos, que nunca se olvidan.³⁴³

La gloire ou reconnaissance publique est la lumière dans l'existence ténébreuse du bohème, ce but qui impose une fin à la traversée du désert de la bohème.

Cependant, cinq années (deux années après son premier succès au théâtre de la Cruz, le 8 janvier 1856 et trois ans après son arrivée à la capitale, vers le mois de janvier 1853) ont suffi au bohème Elías pour atteindre le but qu'il s'était fixé en quittant sa province natale : se faire un nom dans la République des Lettres, abandonner sa malheureuse redingote bleue, usée par l'attente, par ce passage étroit et hasardeux vers la renommée qu'est la période bohème³⁴⁴. À force de travail, Elías devient un auteur à succès, un professionnel de l'écriture de pièces de théâtre, mais souffre de la dureté de cette vie agitée et éprouvante (« la vida agitada y agostadora de los teatros »³⁴⁵) et décide de se tourner vers le roman. Ce changement d'orientation professionnelle correspond, de fait, à la fin de la bohème pour Elías, qui a atteint la quarantaine ; un changement qui a dû avoir lieu en 1863, ainsi que le suggère le début du dernier chapitre : « Elías no había vuelto a escribir nada para el teatro desde el año 1863 »³⁴⁶. En effet, contrairement à l'écriture précipitée d'œuvres théâtrales, moyens de subsistance immédiats, le roman est une forme plus solide, plus élaborée et

³⁴² *Ibid.*, p. 503-505.

³⁴³ *Ibid.*, p. 512.

³⁴⁴ « Luego transcurrieron cinco años. Elías ya no era el pobre poeta inédito, el bohemio literario, el autor novel que luchaba a brazo partido con los obstáculos que por todas partes le presentaba el infortunio. Su posición había cambiado notablemente; tenía un nombre en la república de las letras, un porvenir en la literatura, las empresas teatrales le pedían sus obras y los editores le prestaban a cuenta de ellas cantidades de importancia. El horrible frac azul yacía en el fondo del cajón de una cómoda, como un recuerdo histórico que de vez en cuando se sacaba para satisfacer la curiosidad o desvanecer las dudas de alguno de sus admiradores » (*Ibid.*, p. 219).

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 553.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 684.

qui ne peut se concevoir que dans la paix studieuse d'un foyer rassurant ou dans le silence religieux de la campagne (« La soledad convida a la meditación ; el religioso silencio del campo concreta el pensamiento »³⁴⁷). Son premier souci est de se trouver un style propre, gage de son succès : «Sí, seré novelista ; pero es preciso que me conquiste una fisonomía propia, un género mío»³⁴⁸. La rédaction de son premier roman (au chapitre LXIII, il projette l'écriture d'un autre roman³⁴⁹, après en avoir publié deux³⁵⁰) prend cinq mois et connaît un succès immédiat. Il est d'un genre nouveau (le « costumbrismo »), s'éloignant des *Mystères de Paris*, référence incontournable à l'époque d'Elías : « [...] era un género completamente nuevo, que se apartaba de ese gran *tintero* francés llamado *Los Misterios de París*, que tantos han procurado imitar »³⁵¹. L'écriture de romans signifie la fin de la bohème dans l'existence d'Elías ; ce changement d'orientation professionnelle correspond également à la retraite du personnage central dans une maison de campagne des environs de Madrid, où il retrouve la paix de l'esprit, mais également sa santé (la fragilité physique accompagnait l'état bohème d'Elías ; la santé recouvrée s'associe à l'abandon de cette vie et, donc, de la capitale) ; le doute se troque en une assurance et confiance inébranlables :

El poeta había pasado cinco meses en el monte ; era preciso regresar a la corte en busca de un editor, pues su primera novela estaba terminada. [...]

Elías pudo entonces retirarse a un pueblo cercano a Madrid, dedicándose con fe al estudio, al trabajo³⁵²

Ainsi, orientation vers l'écriture romanesque (voie du succès) et éloignement de la capitale sont deux mouvements parallèles dans le parcours professionnel du bohème. Le narrateur-auteur consacre son récit, à partir du chapitre LIX, à la seconde période professionnelle d'Elías. Le début du chapitre LXIV « Donde continúa la narración » revient sur la division de la carrière professionnelle du bohème Elías en deux parties.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 554.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 555.

³⁴⁹ « Elías vaciló un momento, y por fin, en vez de coger un libro, cogió la pluma, y empezó a planear una novela » (*Ibid.*, p. 589).

³⁵⁰ « Las dos primeras novelas que escribió Elías le valieron poco, casi nada » (*Ibid.*, p. 560).

³⁵¹ *Ibid.*, p. 557.

³⁵² *Ibid.*, p. 557-561.

Vivre dans la bohème est signe de fragilité et de précarité ; en sortir c'est signe de force et de réussite.

Enfin, l'itinéraire professionnel tronqué de Floro Moro Godo offre un pendant et aussi un autre exemple intéressant du parcours artistique bohème. Il est décrit comme « autor dramático, poeta »³⁵³, auteur de deux œuvres de jeunesse « que apenas forman un volumen de doscientas páginas en cuarto español » et d'une pièce théâtrale *Luchas de amor y deber* qui a eu du succès (« un drama » dit le narrateur au chapitre XVII, puis, plus loin dans le roman, au chapitre XXXIV, « una comedia de capa y espada ») et un tome de poésies ; puis, plus rien. Sa carrière littéraire est courte et Floro démontre très peu d'intérêt pour le travail, témoignant d'une forte indolence caractérisant nombre de bohèmes.

Ceux-ci se présentent, selon les termes de Pérez Escrich, sous les traits d'un jeune artiste inconnu, luttant avec acharnement contre toute forme d'adversité afin de parvenir (« llegar ») à ce moment tant attendu de la Reconnaissance, de la Renommée. Ce moment, Elías le doit aux conseils avisés de Ventura de la Vega, à qui il rendra hommage, en lui dédiant l'une de ses « comedias ». Le jeune bohème est un être inquiet, tourmenté par son manque de confiance, paralysé par ses doutes, en butte perpétuelle (et, parfois, volontaire) à l'adversité (son chemin est semé d'embûches et d'impasses³⁵⁴), mais en recherche constante de reconnaissance et de vérité. Quoique rêveur audacieux, le bohème préfère troquer ses illusions contre la vérité, aussi amère soit-elle, plutôt que de rester leurré, trompé par ses faux espoirs du départ. Le bohème est lucide quant à sa situation. Il sait que le temps lui est compté et que cette période ne doit rester qu'un trait d'union, qu'une passerelle entre deux états, ainsi que le lui suggère Ventura de la Vega au chapitre XXXII :

Lo que a usted le sucede nos ha sucedido a todos : las penalidades, las amarguras, los desaires y desprecios que sufren los poetas noveles, es un castigo de algún pecado que ellos mismos no conocen. Pero ¡qué remedio ! Todos tienen que pasar el puente ; lo que importa es no

³⁵³ *Ibid.*, p. 168.

³⁵⁴ Elías est victime de l'adversité ; une guigne, inséparable de son *frac*, le poursuit, comme l'indique la concomitance de la difficulté à placer ses œuvres et l'exclusion du domicile pour loyers impayés au C. XLV : « En medio de esta lucha desesperada, en la cual no adelantaba ni un paso, vino a sorprenderle la infausta nueva de que el casero le mandaba desalojar el cuarto » (*Ibid.*, p.449).

hundirse. Ánimo, pues, joven, ánimo, porque nunca mucho costó poco.³⁵⁵

La bohème reste bien un passage, « un stage artistique », une transition dans la carrière d'un artiste marquée par la dureté, l'indigence, l'amertume, mais aussi par l'amitié, la générosité et la joie. Une bohème associée ailleurs dans le roman (au chapitre LIV) à « un borrascoso pasado de su juventud ».

Itinéraire spatial

Le monde n'est qu'une branloire pérenne.³⁵⁶

L'ancrage du roman de Pérez Escrich dans une réalité concrète, tangible et reconnue finit par assurer la valeur autobiographique de son récit, *El frac azul*. Il suffirait de prendre un plan du centre-ville madrilène et de tracer l'itinéraire des rues empruntées par les bohèmes ou de repérer les cafés fréquentés, même si de nombreux cafés et certaines rues du Madrid des années 1850-1860 ont disparu ou ont été rebaptisés. Le roman de Pérez Escrich propose la construction d'un espace bohème balisé : les déambulations dans les rues et sur les places madrilènes (endroits ouverts), la fréquentation des bars et bistrots (lieux de rencontre, « espaces publics collectifs fréquentés »³⁵⁷) de la capitale, les lieux de travail (imprimerie de rédaction) ou de vie privée (« buhardilla »), les théâtres, l'évocation de Madrid, qui sert de cadre à l'action avec des incursions dans certaines villes de province. Le roman d'Escrich, fondateur de la « littérature bohème » espagnole, se présente vraiment comme un « street-movie » madrilène. Dans la première partie de sa thèse, « Construction de l'espace : modalités du récit », Elisabeth Delrue souligne que « les noms de rues ou de lieux réels, en inscrivant, d'emblée, le récit dans le domaine du vérifiable vont communiquer, par métonymie, leur véracité aux autres constituants du récit ».³⁵⁸

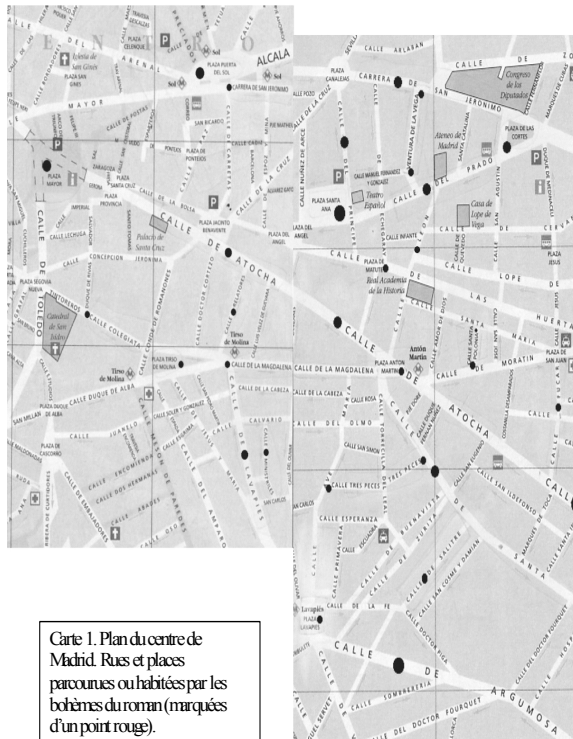
³⁵⁵ *Ibid.*, p. 322.

³⁵⁶ Michel de Montaigne, *Essais*, Livre II, chapitre II.

³⁵⁷ Nous reprenons les termes d'Elisabeth Delrue, s'intéressant, dans la première partie de sa thèse, *L'écriture romanesque de Pío Baroja : une unité, une cohérence, une élaboration* (soutenue en 1992, sous la direction de Carlos Serrano) à la « construction de l'espace » dans *La busca* et *Mala hierba*.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 54.

Le plan des rues et cafés fréquentés par les bohèmes de la première et deuxième génération permet de mieux nous rendre compte de l'évolution spatiale du personnage, ainsi que des frontières physiques de la bohème madrilène. Il convient de préciser d'ores et déjà que l'espace de la bohème madrilène, circonscrit au centre de la ville, est compris entre la rue d'Atocha, à l'est, la Plaza Mayor à l'ouest, La Puerta del Sol, au nord et la rue d'Argumosa, au sud.



Rues et places

Malgré l'exhaustivité d'une telle démarche, il nous semble inévitable d'offrir un index des rues et places traversées par les bohèmes de *El frac azul*. Celui-ci, confronté à un plan du centre-ville madrilène actuel que nous avons inséré ci-dessus, rend compte du déplacement du bohème au cœur de la ville, entre la Plaza Mayor, la Puerta del Sol et le Paseo del Prado (la rue d'Atocha) : le bohème des années 1850 reste intra-muros, contrairement à

celui des années 1890 qui n'hésite pas à s'aventurer dans la périphérie ou en banlieue immédiate, voire en dehors des frontières.

Nous pouvons débiter cet itinéraire spatial par la « plaza de Santa Ana », haut lieu des rendez-vous bohèmes, où l'on rencontrait l'une des figures les plus charismatiques du Madrid bohème des années 1850, à savoir le déjà nommé Floro Moro Godo : « [...] dejar la calle de la Magdalena, que conducía a su casa, y seguir la de las Urosas, cruzando luego la de Atocha y entrando poco después en la plazuela de Santa Ana »³⁵⁹. Ensuite, Atocha est la rue la plus fréquentée par les bohèmes car de nombreux cafés s'y trouvaient. C'est aussi la plus citée dans le roman. La « calle de Atocha » : on la traverse, on la monte, on la descend. Elle est la rue qui divise un espace compris entre la calle de Argumosa (limite Sud du pays de bohème espagnol) et la Puerta del Sol ou la Carrera de San Jerónimo, limites Nord) dans lequel évolue le bohème qui parcourt, successivement dans le roman, la « calle de Santa Polonia »³⁶⁰, « la calle de Santa Isabel », puis « la calle de Atocha » vers la « plaza Antón Martín »³⁶¹, la « calle del Salitre »³⁶², « la calle de Lavapies »³⁶³, « calle de Relatores »³⁶⁴, la « calle del Fúcar » (« Tomó, pues, por la calle de Atocha abajo ; pero al llegar a la esquina de la calle del Fúcar »³⁶⁵), la « calle de Alcalá » (« El reloj de la Puerta del Sol daba diez campanadas cuando por la parte de la calle de Alcalá que conduce al Prado »³⁶⁶). En dehors de la rue d'Atocha, il est intéressant de mettre en exergue les rues proches de l'activité théâtrale : « calle de Hortaleza »³⁶⁷, « calle del Lobo »³⁶⁸ (rue du théâtre *Príncipe* de Madrid, actuellement, Teatro de la Comedia, calle del Príncipe, présentant des œuvres du répertoire classique). Au chapitre XXVII, Elías arrive au croisement des rues Atocha et Las Urosas où se trouvait le panneau affichant le programme de la saison théâtrale du Madrid des années 1850-1860 (« Elías llegó a la esquina de la calle de Atocha y de las Urosas, y se detuvo. El cartelero de los teatros no había pegado aún los colosales programas de la función diaria,

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 155.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 129.

³⁶¹ Citée à la page 143, puis 366 et 367 de notre édition.

³⁶² *Ibid.*, p. 145.

³⁶³ *Ibid.*, p. 154.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 190.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 249.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 286.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 264.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 268.

[...] »³⁶⁹), de la « calle de Santa Polonia » (déjà évoquée) à la « calle del Salitre »³⁷⁰ (« Durante el espacio que media desde la calle de Santa Polonia a la del Salitre, los dos amigos no despegaron los labios »), la « calle del Baño »³⁷¹ (rue où habitait Ventura de la Vega).

En parcourant le roman, certaines rues ou places sont des lieux de répression et de lutte politique. Ainsi, un poste de police se trouvait sur la place des Tres Peces : (« cajón de vigilancia de la plazuela de los Tres Peces »³⁷²). Les bohèmes participent aux barricades dressées dans les rues de Madrid, dont celle d'Hernán Cortés (perpendiculaire à Fuencarral, au nord du centre-ville) lors des Journées de Juillet :

Roberto Robert, el más ardiente patricio de todos, tenía su puesto, desde los primeros momentos de la revolución, en la barricada de la calle del Prado, esquina a la plaza de las Cortes. [...]

—Altadill está en la barricada de la calle de Hernán Cortés [...].³⁷³

De même, nous nous rendons compte dans le roman que le déplacement spatial d'Elías incessant, par ses déménagements répétés, obéit à la volatilité de sa situation financière ou professionnelle. Le protagoniste change régulièrement de domicile tout au long du roman. D'abord, il habite une petite mansarde (lieu d'habitation traditionnelle du bohème depuis Henry Murger) de la rue de Santa Polonia, puis déménage pour résider dans une autre, plus grande, de la rue del Fúcar afin d'y loger sa famille (« El sotabanco de la calle del Fúcar era un palacio en miniatura, comparado con el de la calle de Santa Polonia »³⁷⁴). Elías se rend de la rue del Fúcar à celle de San Roque, lieu de travail (provisoire) (« Desde la calle del Fúcar, donde vivía el poeta, hasta la de San Roque, donde se encuentra el citado convento [de San Plácido], hay una distancia regular »³⁷⁵). Puis, au mois de septembre, il doit changer de domicile et se déplace de la rue del Fúcar à celle de Ministriles, au numéro 4, 3^e étage :

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 274.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 145 et 294.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 311.

³⁷² *Ibid.*, p. 395.

³⁷³ *Ibid.*, p. 443-445.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 331.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 357.

No sin grandes trabajos logró el poeta trasladarse desde la calle del Fúcar a la de Ministriles, donde pudo por fin encontrar un cuarto tercero, bastante económico.³⁷⁶

En outre, Elías travaille en tant que correcteur dans une imprimerie située rue de la Colegiata et, venant de la rue Ministriles, il doit traverser la place del Progreso (l'actuelle place Tirso de Molina) :

Estaba la imprenta situada en la calle de la Colegiata, y vivía Elías en la de Ministriles. [...]
Elías, sin más capa que su inseparable frac azul, cruzaba *a la del alba* la plaza del Progreso [...].³⁷⁷

Il abandonne la rue del Fúcar pour la petite place Matute, dernier véritable changement de domicile madrilène dans le roman (« Vivía entonces en un cuarto entresuelo de la plazuela de Matute »³⁷⁸).

Ainsi, le narrateur fait déplacer Elías, presque sans répit : le bohème-errant va et vient de son domicile au café, du café à la rue, d'une rue à l'autre :

Elías vivía en la calle del Fúcar, y se encaminaba con su amigo al café de la Perla, punto céntrico donde siempre la hambrienta curiosidad satisfacía su incesante apetito.

Subían, pues, los amigos la calle de Atocha arriba, cuando al llegar delante de la verja de la iglesia de Montserrat, situada como a unos doce pasos de la embocadura de la calle del León [...].

Y los dos amigos, retrocediendo, buscaron las calles más excusadas para llegar a la Carrera de San Jerónimo [...].³⁷⁹

Elías est l'exemple du nomadisme invétéré du bohème, batteur inconditionnel du pavé madrilène. Son cadre de vie et son mobilier rajoutent de la souffrance à son existence : son domicile est une chambre mansardée étroite (« una reducida buhardilla »³⁸⁰) dans laquelle il étouffe. La précarité du logement est à l'origine de son succès (étroit) en opposition à ses ambitions de gloire : « – ¡Necesito respirar ! ¡Aquí me ahogo ! ¡Oh ! ¡Parece imposible

³⁷⁶ *Ibid.*, p.449.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 475.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 531.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 424.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 72.

que los arquitectos hagan nidos tan pequeños para encerrar la independencia del hombre ! »³⁸¹.



Carte 2.
Plan de Madrid. Cafés de la bohème madrilène littéraire
(1850-1920).

Cafés et tavernes

Nous proposons d’insérer une carte reprenant les principaux sites des cafés fréquentés par les bohèmes madrilènes fin de siècle dont certains existaient déjà en 1840-1850, et qu’évoque Pérez Escrich dans *El frac azul*. L’emplacement exact du café de Minerva ainsi que celui de la Perla, le plus cité dans le roman et haut lieu des rencontres de la première bohème, demeure inconnu. Nous savons seulement qu’il était situé calle de Atocha.

Les cafés et les tavernes sont les centres névralgiques de l’activité bohème : lieux de rencontre, de travail, de réjouissances. La fréquentation de ces endroits, dont le café de la Perla (calle de Atocha), occupe une place de choix dans le roman de Pérez Escrich. Nous nous bornerons, à l’instar de la démarche adoptée pour les rues, à proposer un défilé des noms des cafés

³⁸¹ *Ibid.*, p. 109.

et tavernes, du café de Minerva à celui de la Perla. Le premier café fréquenté par le premier trio bohème du roman est le « café de Minerva, calle de Atocha »³⁸² devenu pour un temps le lieu de réunion d’Alejandro, d’Elías et de Joaquín : « El café de Minerva servía por entonces de punto de reunión de un puñado de estudiantes, gente de buen humor, que agotaban la paciencia de un pianista condescendiente »³⁸³. Puis, à ce premier lieu de rencontre provisoire succède un second, définitif, « el café de la Perla », devenu l’antre de la fratrie, de la communauté bohème :

Por lo demás, el poeta concurría todas las noches al café de la Perla, punto de reunión de los ilustres bohemios que ya conocen nuestros lectores.³⁸⁴

Il est question également du café Suizo, vers lequel se dirige Elías, en passant par la Carrera de San Jerónimo et Cuatro Calles au chapitre XLI, d’une « buñolería » sur la Plaza Mayor au chapitre XL, du café de Venecia au chapitre LXXI, d’un cabaret au chapitre XVIII (« el bodegón que se halla situado frente a la puerta del Parque de Artillería que había en el Retiro »³⁸⁵), d’un bistrot au chapitre XIV (« una taberna de la calle de la Magdalena »³⁸⁶).

En résumé, l’activité et le déplacement du bohème dans le roman de Pérez Escrich ont lieu entre la plaza Mayor et la plaza del Emperador Carlos V.

Évocation de Madrid

Madrid es el sueño dorado del poeta de provincias.³⁸⁷

Il convient de confronter l’itinéraire spatial suivi par Elías, le bohème du roman *El frac azul*, c’est-à-dire son exil volontaire à Madrid et l’abandon de sa terre natale, à son itinéraire moral ou psychologique. Ainsi, on se rend

³⁸² *Ibid.*, p. 136.

³⁸³ *Ibid.*, p. 137. « ve mañana a las siete de la noche al café de Minerva, calle de Atocha; allí nos reunimos algunos amigos » (*Ibid.*, p. 136).

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 188.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 183.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 145.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 24.

compte, au début du roman, que le jeune poète provincial, qualifié d'« innocent », auteur d'une pièce de théâtre *La Calle de la Amargura* (titre paradigmatique du sens à donner au passage dans la vie bohème) arrive à la capitale gonflé d'illusions³⁸⁸. La bohème est la voie de l'illusion d'abord, car l'illusion guide les pas du jeune bohème. Mais la vie de bohème se caractérise par le passage de l'illusion à la désillusion.

Arrivée à la capitale et désillusion sont simultanées. Madrid, mise souvent sur le même plan que Paris, est source de perversion et de subversion, selon Escrich qui cite Frédéric Soulié et son œuvre *Las Memorias del Diablo* : « Porque Madrid es el Leviatán del libro de Job : todo lo traga, todo lo destroza, todo lo devora »³⁸⁹. Ou, plus loin dans le roman : « ¡Madrid ! ¡Madrid ! ¡Ah ! ¡Por fin llego a tus puertas, a esa gran ciudad donde resiste el genio, donde vive el arte, donde se conquista la gloria ! ¡Madrid ! ¡Patria de los inmortales poetas Rojas, Quevedo, Tirso de Molina, Calderón, Lope de Vega, Montalbán, Moreto, Cienfuegos, los Moratines, Ramón de la Cruz, y otros que no recuerdo, aunque admiro con toda mi alma ! »³⁹⁰. La désillusion commence par le paysage artistique décevant : quoique refuge national des artistes, elle compte très peu de monuments artistiques, selon le narrateur, à cause de l'esprit de spéculation qui prédomine dans la capitale sur les nobles ambitions de gloire et d'immortalité. Cependant, il existe une force naturelle chez le bohème qui est de travestir ou du moins de forcer son regard à voir ce que l'imagination avait forgé : « Aunque a Elías no le gustaba lo que veía, no quiso, sin embargo, dar crédito a sus ojos, y esperó encontrar mucho bueno en la moderna Babel de España »³⁹¹. Madrid, « moderna Babilonia »³⁹², est le siège de la vie intellectuelle, littéraire et artistique. Si le jeune bohème la perçoit comme une terre à conquérir, Madrid devient pour l'auteur, sorti de la bohème, la capitale-nourricière, une étape annuelle obligée de six mois destinée à financer sa retraite à la campagne :

³⁸⁸ « se traslada a la corte, sin más fortuna, sin más capital que algunos reales en el bolsillo del chaleco, la fe en el corazón, las risueñas ilusiones del poeta en la mente, y un drama en el fondo del baúl » (*Ibidem*). Plus loin, dans le roman, nous retrouvons un passage apparenté : « Se convino, pues, que de cualquier modo el poeta abandonara su patria nativa en alas de sus ilusiones » (*Ibid.*, p. 60).

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 27.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 68.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 69.

³⁹² *Ibid.*, p. 72.

Pero ¡ay! sólo en Madrid hay vida literaria, y Elías no era aún bastante rico para olvidar para siempre a la capital de España.³⁹³

La vision du Madrid des années 1850 de Floro Moro Godo est négative : la ville est un centre de débauche, où les personnes coexistent dans le plus total anonymat, où tous les dangers sont présents. Madrid, monstre menaçant, est à l'exact opposé du *locus amoenus*, toujours paisible :

¡He ahí el gran bazar de España, que encierra dentro de sus muros todos los vicios y todas las virtudes ! La humanidad bulle, se revuelve por sus calles, como la sangre por las arterias de un monstruo colosal. ¡Dichosos los pastores de la Arcadia, que no conocieron nunca esta caja de Pandora !³⁹⁴

Campagne

Elías, venu de sa province natale, Valencia, pour se fixer à Madrid, y retourne au faite de sa gloire pour s'y reposer³⁹⁵ et fera régulièrement le trajet entre Madrid et une résidence secondaire dans les environs de la capitale. Le premier déplacement signait l'exil du bohème ; un changement géographique équivalant à une épreuve puisque le passage obligé à Madrid devait déboucher sur la gloire ou l'échec ; le bohème qui traverse ce désert urbain de la bohème littéraire avec succès a le privilège de retourner vers sa province. La campagne est le lieu de retraite d'Elías, soit pour y travailler (il s'imprègne de son atmosphère paisible afin de mieux se concentrer à la rédaction de ses romans, signe d'un renouveau, d'une renaissance littéraire et physique chez le personnage qui recouvre sa santé, gâchée par vingt années de bohème), soit pour s'y reposer et se livrer à sa passion (la chasse), soit pour s'y recueillir. Lorsqu'à l'automne 1863, l'un de ses fils de huit ans meurt (au chapitre LXIII, ce même fils meurt à cinq ans ; anomalie, signe de la désorganisation du roman), il se retire dans un petit village de La Manche, («*Alhambra* en la Mancha, a cuatro leguas de Manzanares y a dos de la Solana »³⁹⁶) et dans un paysage, en harmonie avec sa tristesse, renvoyant au concept romantique de la nature, miroir de l'état d'âme de l'artiste («*Necesitaba vivir en un sitio solitario, poco frecuentado por los hombres,*

³⁹³ *Ibid.*, p. 626-627.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 254.

³⁹⁵ « El poeta había logrado, a fuerza de economías, comprar una pequeña huerta a la orilla del mar, en las pintorescas y fértiles riberas del Maestrazgo » (*Ibid.*, p. 531).

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 565.

para llorar la irreparable pérdida que acababa de sufrir »³⁹⁷). Il insiste sur les bienfaits de la campagne (on retrouve l'antagonisme classique capital / province, « menosprecio de corte y alabanza de la aldea »), sa simplicité. Alors que la capitale renforce l'esprit, la campagne renforce le corps : « En el campo, el cuerpo se robustece, pero la imaginación duerme y se embota ».³⁹⁸ Il est remarquable de souligner qu'à partir de la grave maladie d'Elías et de sa décision d'arrêter d'écrire pour le théâtre, l'itinéraire du bohème dans les rues madrilènes et la fréquentation des cafés semblent suspendus. L'espace s'est élargi, l'itinéraire, l'errance est devenue une retraite dans une maison de campagne. Telle une prison, la capitale renferme la bohème ; en dehors, elle lui échappe, elle n'existe plus. La bohème n'est concevable que dans l'enceinte de la capitale.

Le roman d'Escrich, fondateur de la « littérature bohème » se présente vraiment comme un « street-movie » madrilène.

Conclusion : la bohème ou le *via crucis* de l'artiste

El frac azul, qualifié à juste titre de « singular novela » par Rafael Cansinos-Asséns, se rapproche de l'esprit du roman de Murger dans la mesure où il retrace, à travers l'itinéraire d'Elías Gómez, l'histoire de la bohème romantique et galante madrilène et reprend certaines caractéristiques stylistiques (dont les adresses au lecteur) et thématiques (le quatuor bohème se regroupant pour créer le cénacle bohème dans un café ; la Mimi phthisique, Enrica ; les chambres mansardées ou « buhardilla »). Cependant, il me semble abusif de définir ce roman comme une adaptation des *Scènes de la vie de bohème*, ainsi que l'affirme Cansinos-Asséns dans sa critique sur la bohème littéraire : *El frac azul* « es, como se ve, una adaptación con variantes de la obra murgueriana »³⁹⁹, même si Pérez Escrich, certainement influencé par le père de la littérature bohème, y fait souvent allusion (sous forme de notes en bas de page). En outre, Cansinos-Asséns observe, de façon récurrente, l'analogie qui existe entre littérature picaresque et littérature bohème dont le lien (ou point de départ) est *El frac azul* : « [Pérez Escrich] traza la pauta de todos los posteriores relatos de carácter bohemio y acierta a realizar la primera transmutación de la antigua

³⁹⁷ *Ibidem.*

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 626-627.

³⁹⁹ Cansinos-Asséns, *Op. Cit.*, p. 661.

literatura picaresca en literatura bohemia ». ⁴⁰⁰ Ainsi, le premier roman bohème espagnol deviendrait la première adaptation moderne des romans picaresques. Toutefois, il est difficile de rapprocher le personnage du poète Elías d'un « pícaro » rusé et filou, bien que sa précarité le pousse à vendre sa plume pour s'alimenter (l'une des constantes de la littérature picaresque est effectivement la faim, concept également récurrent dans le roman de Pérez Escrich), bien que sa vie tourmentée et aventureuse, marquée par les vicissitudes, semble régie par le hasard, bien que le récit de la vie d'Elías soit à la charge d'un « je » clairement autobiographique ⁴⁰¹. Pérez Escrich prête trop de bonnes et belles intentions au bohème (âmes pures, nobles, sensibles, généreuses), participant de ce regard également apitoyé, compatissant ou de cette approche sentimentale qui caractérise l'évocation de ses amis bohèmes, tous victimes de la vie. Ainsi, l'une des occurrences stylistiques du roman est l'exclamation « ¡Pobre... ! » qui ponctue généralement un épisode douloureux ou l'existence d'un bohème : « ¡Pobre Elías ! » ⁴⁰², « ¡Pobre Juan ! » ⁴⁰³, « ¡Pobre Roberto ! » ⁴⁰⁴, « ¡Pobres de aquellos seres... ! » ⁴⁰⁵, « ¡Pobre Ángel ! » ⁴⁰⁶, « ¡Pobre mártir ! » ⁴⁰⁷, « ¡Enriqueta ! ¡Pobre mártir ! » ⁴⁰⁸ (inscription funéraire sur la pierre tombale d'Enrica), « ¡Pobre Enrica ! » ⁴⁰⁹, « ¡Pobre Fernando ! » ⁴¹⁰. La tonalité lyrique qui parcourt le roman d'Escrich est en accord avec l'époque dorée de la première bohème romantique, sentimentale, remarquable par sa foi en l'Amour. En outre, Pérez Escrich recouvre d'un sens chrétien l'itinéraire du bohème qui s'effectue dans la douleur, l'amertume (Elías est un apprenti en littérature qui boit jusqu'à la lie la coupe de l'amertume, avant de goûter à celle de la gloire), la contrition, mais aussi dans le respect des valeurs familiales, dans la joie simple, l'espérance d'une gloire future. Le roman de Pérez Escrich se présente comme un martyrologe (« la copa del

⁴⁰⁰ *Ibidem.*

⁴⁰¹ Dans la quatrième partie de notre travail, nous reviendrons sur ce possible rapprochement entre la picaresque et la bohème. On retrouvera dans la deuxième bohème littéraire des années 1890 un art de vivre et d'écrire (la « golfemia ») rappelant celui des romans picaresques.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 271-273.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 301.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 348.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 376.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 428.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 470.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 472.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 473.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 490.

martirio »⁴¹¹). La première bohème littéraire madrilène retracée par Pérez Escrich est une Sainte Bohème, est « la grande fédération des douleurs » (Jules Vallés, *L'insurgé*).

La Horda (1905) de Vicente Blasco Ibáñez⁴¹²

Présentation de l'auteur : itinéraire d'une existence agitée

Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928) eut une existence agitée, mouvementée. À l'âge de 14 ans, il fuit sa famille pour se rendre à Madrid, où il connaît sa première expérience bohème, avec un roman de cape et d'épée en poche. Il devient, pour un temps, le secrétaire du romancier Manuel Fernández y González. Six mois après, aidée par la police, sa famille le ramène à Valencia. Dans une lettre-confession adressée à Isidoro López Lapuya⁴¹³ en 1927 où Blasco Ibáñez raconte certains épisodes de son enfance et de son adolescence, il se définit comme un agitateur : « Es que soy un agitador, un artista enamorado de la acción, [...] »⁴¹⁴. Dans les années 1890, il se réfugie à Paris, où il mène la vie typiquement bohème de l'espagnol exilé ; une saison à Paris qui dura dix-huit mois et dont on retrouve quelques impressions dans *La araña negra* :

Huí a París, donde me quedé unos dieciocho meses, viviendo en el barrio Latino, estudiando a Balzac y a Zola, y a los escritores naturalistas [...]. Al mismo tiempo, y para ganarme la vida, componía obras por entregas. Así es como escribí una *Historia de la revolución española en el siglo XIX*, la que, publicada en Barcelona en tres gruesos tomos enriqueció al editor. Hice también traducciones. Y de aquella época data una novela mía popular, por cierto que muy mala : *La araña negra*, inspirada en *El judío errante*, de Eugenio Sue.⁴¹⁵

De retour à Madrid, il fonde en 1891 un journal d'opposition, républicain, *El Pueblo*, qui publia nombre de ses écrits (*Los cuentos*

⁴¹¹ Expression qui apparaît au chapitre L, page 491 de notre édition.

⁴¹² Nous nous basons sur l'édition *Obras Completas*, Tome I, Madrid, Aguilar, 1958.

⁴¹³ Auteur des mémoires de la bohème espagnole à Paris, sur lesquelles nous reviendrons dans notre quatrième partie.

⁴¹⁴ Blasco Ibáñez, Nota biobibliográfica, *Op. cit.*, p. 10.

⁴¹⁵ *Ibidem*.

valencianos, écrits en 1893, *Arroz y tartana*, *Flor de Mayo*). Emprisonné à de nombreuses reprises (plus d'une trentaine de fois, dont un séjour au bagne) pour ses idées et actions républicaines et anticléricales, Vicente Blasco Ibáñez est obligé de se cacher et écrit en 1895 le conte *La venganza moruna*, publié dans le même journal en 1898 ; ce conte deviendra un roman en 1898. Puis, son roman *La barraca*, publié dans *El Liberal* de Madrid, connaît un grand succès. La même année, il publie le recueil de contes, *La condenada*. Enfin, en 1916, le roman sur la guerre, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, le consacre et l'enrichit. La production romanesque et cette vie trépidante, rocambolesque de combattant vont de pair et se complètent harmonieusement dans l'existence de Blasco Ibáñez ; une existence qui semble correspondre à l'image qu'il se fait de celle du génie littéraire espagnol :

Yo soy un hombre que vive, y, además, cuando le queda tiempo para ello, escribe, por una necesidad imperiosa de su cerebro. Siendo así, creo proseguir la tradición española, noble y varonil. Los mejores genios literarios de nuestra raza fueron hombres, hombres verdaderos, en el más amplio sentido de la palabra : fueron soldados, grandes viajeros, corrieron aventuras fuera de España, sufrieron cautividades y miserias..., y, además, escribieron.⁴¹⁶

Le roman *La Horda* de 1905 est classé parmi les romans dits « de rebeldía » ou sociaux (les trois autres sont *La catedral* de 1903, *El intruso* de 1904 et *La bodega* de 1905), selon la distinction opérée par l'auteur apparaissant dans une lettre de 1918 adressée à l'écrivain Cejador où il s'explique sur certains choix esthétiques, sur certaines phases créatrices :

Cuando estaba en Valencia, [...] escribí mi primera serie de novelas, desde *Arroz y tartana* a *Cañas y barro*. Las primeras de ellas se resienten de la influencia de Zola. [...] Mi segunda época es la de la novela que podemos llamar social o, mejor, de tendencia : *La catedral*, *El intruso*, *La bodega*, *La Horda*, etc. [...] haré constar que todo eso lo escribí con sinceridad y entusiasmo. Acabábamos de sufrir nuestra catástrofe colonial, España estaba en una situación vergonzosa, y yo atacué rudamente, pintando algunas manifestaciones

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 17.

de la vida soñolienta de nuestro país, imaginando que esto podía servir de reactivo.⁴¹⁷

Les deux autres périodes de son existence littéraire sont successivement consacrées à l'écriture de romans américanistes (« Mi propósito era (y es aún) escribir una serie de novelas sobre los pueblos de América que hablan y piensan en español »⁴¹⁸) et sur la guerre (« Y vino la cuarta época, el cuarto estilo [...], período en el que vivo ahora, y produjo *Los cuatro jinetes del Apocalipsis y Mare nostrum* »⁴¹⁹).

Nous voudrions rapprocher deux considérations sur la conception romanesque de l'écrivain valencien (qualifié par l'acérbe Pío Baroja de « *Tartarín valenciano* »⁴²⁰) de l'œuvre qui nous occupe et qui peut-être jettent la lumière sur l'intérêt de Blasco Ibáñez pour la bohème madrilène littéraire, à laquelle il s'est frotté étant jeune, puis, plus tard, à son retour de Paris, mais dont il finira par renier certains préceptes fondamentaux, critiquant le cloisonnement et l'immobilisme intellectuel.⁴²¹

La première considération, à caractère généraliste, rappelle l'empreinte réaliste :

El novelista reproduce la realidad a su modo, conforme a su temperamento, escogiendo en esa realidad lo que es saliente, y despreciando, por inútil, lo mediocre y lo monótono.⁴²²

La seconde, plus personnelle, met en exergue la souplesse de son écriture romanesque qui s'adapte au milieu, à la circonstance (ce qui corrobore l'idée précédente du roman conçu comme un miroir tempéré, épousant une circonstance vitale) :

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁴¹⁸ *Ibidem.*

⁴¹⁹ *Ibidem.*

⁴²⁰ Pío Baroja, « Séptima parte, Viajes y opiniones sobre escritores », *Desde la última vuelta del camino, Final del siglo XIX y principios del XX, Obras Completas*, Tome VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949, p. 784.

⁴²¹ « Recuérdese que nuestro don Miguel estuvo una vez ocho años sin escribir. Así se conoce la vida, creo yo, mejor que pasando la existencia en los cafés, viéndolo todo a través de los libros o de las conversaciones, encontrándose siempre los mismos interlocutores; momificando el pensamiento con idénticas afirmaciones, nutriéndose de los propios jugos » (Blasco Ibáñez, *Op. Cit.*, p. 18).

⁴²² *Ibid.*, p. 14.

Yo produzco mis novelas según el ambiente en que vivo, y he cambiado de fisonomía literaria con arreglo a mis cambios de ambiente, aunque siendo siempre el mismo.⁴²³

Contrairement à l'étude de *El frac azul*, nous ne développerons pas une présentation des personnages, celle-ci se construisant dans les différents itinéraires (surtout social). Nous pouvons préciser qu'avec *La Horda*, Blasco Ibáñez nous fait pénétrer dans le monde ouvrier et la population misérable qui vivait dans les quartiers madrilènes extra-muros. Le protagoniste Isidro Maltrana, jeune auteur provincial, monté à la capitale pour conquérir un nom, possède de la famille dans ces quartiers. Isidro vit dans les rédactions et rencontre Feli avec laquelle il se marie. Ce sera le début d'un tiraillement entre vie bohème et vie familiale. Mais, cette dernière finira par triompher, après le décès de Feli et le bohème assumera son devoir de paternité, incompatible avec sa vie tumultueuse et agitée. Isidro Maltrana devient, dans ce roman, un personnage qui traverse les différentes couches sociales, un personnage-relais entre plusieurs réalités (milieux intellectuels, monde ouvrier, gitan et mendiant). Avec Pérez Escrich, la bohème était artistique ; ici, elle est misérable, ouvrière et mendiante.

Itinéraire physique

Blasco Ibáñez met l'accent sur l'avantage – paradoxal – social de l'habit du bohème Maltrana, pourtant simple uniforme de misère, lors de l'enterrement du señor José, un maçon mort écrasé lors de l'écroulement d'un bâtiment où il travaillait. Quoique cerné par la faim et l'indigence, son aspect extérieur impose le respect car le range du côté des lettrés, car libérés du joug de la soumission :

Sufría privaciones ; el hambre rondaba en torno de él señalándole como uno de sus siervos ; pero pertenecía, por su aspecto y sus costumbres, a la raza de los felices.⁴²⁴

L'habit est une marque extérieure de distinction intellectuelle et sociale. Le bohème se sent privilégié face à la horde des gens misérables qui assiste à l'enterrement. S'il ne goûte pas quotidiennement au pain, le bohème a, du

⁴²³ *Ibid.*, p. 19.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 1473.

moins, le loisir de goûter à la liberté, contrairement à la horde condamnée à la soumission et à l'exploitation. Pourtant, socialement, le bohème est un raté, un « vencido » car vivant dans la misère la plus totale ; une misère qui semble se refléter dans sa personne physique : il devient l'apparence d'un « mendigo de levita »⁴²⁵.

Itinéraire psychologique

Isidro Maltrana présente de nombreux traits de caractère communs à la description psychologique du bohème fin de siècle définis plus haut. Dans le roman, nous assistons à la « naissance du bohème », s'ouvrant à la vie littéraire, conscient de son rôle social, portant déjà en germe l'essence de son inutilité (typologie et psychologie sont déjà formées). Maltrana, à dix-neuf ans, se prend pour un penseur indépendant, un écrivain (l'utilisation du conditionnel dénote cette prétention : « Sería pensador independiente ; sería escritor ») et se jette dans le monde. Il cesse de fréquenter les cafés estudiantins et élit domicile au centre de la ville, butinant dans chaque groupe littéraire qui compose la République des lettres de la capitale. L'après-midi, il se rend à l'Ateneo pour se tenir au courant des dernières avancées de la pensée universelle et ainsi rivaliser avec ses autres compagnons d'infortune qui ont déjà publié quelques poèmes dans la presse. Le soir, arrive le moment de l'effervescence de l'activité bohème au café Fornos où, entourés des ténèbres de la ville, comme plongés dans l'envers plus licencieux de leur morne réalité, les artistes construisent des châteaux en Espagne et, quoique dans l'ombre de la notoriété voire du talent, ils élaborent leur plan d'attaque, leur mainmise sur l'Histoire qui leur refuse pour le moment l'accès aux lumières. Jeunes gens persuadés de leur talent et de leur haute mission (« crear obras inmortales »), ils se reconnaissent par une apparence extérieure identique dont les signes révèlent leur appartenance à la vie bohème, « con arreglo a un figurín profesional ». Ils portent une chevelure fournie et en bataille, des chapeaux aux larges bords et d'amples cravates desserrées ou, au contraire, serrant un col de chemise hautement relevé :

Nada habían escrito, pero revelaban su firme propósito de crear obras inmortales, uniformándose exteriormente con arreglo a un figurín profesional : largas cabelleras, grandes sombreros, corbatas amplias y sueltas o apretadas con innumerables roscas sobre un cuello de camisa

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 1503.

que les rozaba las orejas. El sarampión literario tomaba formas rabiosas que asustaban a Maltrana.⁴²⁶

Par ailleurs, Isidro démontre posséder un esprit aristocrate et est déclaré inapte au travail par la société : « Era un espíritu superior, incapaz de tan bajas funciones »⁴²⁷. Quoique exclu du monde du travail, il fréquente avec une assiduité désespérée la rédaction d'un journal où il avait collaboré, s'exposant aux sarcasmes de ses anciens camarades qui reconnaissent, pourtant, sa culture tout en soulignant sa douce folie. Il est intéressant de mettre l'accent sur le fait que le bohème, rejetant les valeurs bourgeoises, possède cependant une certaine conscience professionnelle. Ce qui le sauve effectivement de l'échec total, c'est de se raccrocher à des heures fictives de travail. Maltrana est sur la voie royale de l'échec qu'il provoque et assume. Seuls l'arrogance, la fierté, l'orgueil (« la altivez intelectual »⁴²⁸) préservent sa dignité. Il faut rester digne face à la misère, « poser » en artiste, éviter de porter le fardeau, même si une telle attitude s'avère inutile voire grotesque dans certaines situations :

El era un intelectual, con muchos amigos, y aunque la mayoría de éstos se hallasen fuera de Madrid, temía que alguien lo viera cargado con un fardo. Era un escúpulo egoísta, un deseo de guardar su prestigio de gran hombre desgraciado que se mantiene digno ante la miseria.⁴²⁹

Indépendant et incapable de se fondre dans un moule, de se plier à des exigences sociales (le bohème rêve de réformes), cet être marginal sait se montrer insouciant, idéaliste.

Ses qualités de rêveur et de grand optimiste lui permettent de surmonter des situations concrètes de danger et de croire que son immobilité, son erreur, sa perte de temps sur le chemin de la bohème peuvent être annulées par l'intervention d'un *deus ex machina* « confiando en un extraño fatalismo que había de sacarle del mal paso, seguro de la llegada de un acontecimiento extraordinario ».⁴³⁰ Alors qu'il participe à une chasse braconnière sur les terres royales, le bohème s'adonne à des rêveries, à des élucubrations artistiques (la réalité se recouvre souvent de ce voile d'imagination). Il croit

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 1386.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 1370-1371.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 1475.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 1469.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 1371.

entendre dans la forêt plongée dans l'obscurité le son de la flûte de Siegfried de l'opéra de Wagner et n'est pas loin de voir surgir des buissons un dragon ! Le narrateur revient sur cette qualité intrinsèque du bohème : l'optimisme démesuré, lié à la jeunesse.⁴³¹ Nous pouvons dire, à la lueur de ses réactions, que le personnage de Blasco Ibáñez est d'une essence quichottesque. Ainsi, Maltrana fluctue entre les espoirs les plus démesurés (présider les États-Unis d'Europe) et les réflexions les plus mélancoliques. Alors que Maltrana se promène dans le cimetière de San Martín, plus jardin que cimetière, au bras de sa promise, Feli, il développe toute une conception romantique et moderniste sur la Mort :

La Muerte no era un esqueleto de burlesca risa y grotescas cabriolas, cual la representaba el bárbaro arte de la Edad Media en su horror a la carne. Era una gran señora de belleza triste, pálida, intensamente pálida [...].⁴³²

Cependant, la question de la paternité est omniprésente, presque obsessionnelle dans *La Horda* jusqu'à devenir une phobie, improbable ou inexistante chez le bohème du premier âge du *Frac azul*. Chez le bohème, cette peur de la paternité s'accompagne d'une fuite concrète, soulignant un égoïsme pathologique (« Maltrana, con su egoísmo de hombre superior, abandonaba la casa, en busca del placentero trato de los amigos »⁴³³).

Le sentiment de paternité, découvert tardivement par le bohème s'impose au terme du parcours de Maltrana : l'exclamation de Maltrana, « ¡Ser padre ! », ne fait irruption qu'aux dernières pages du roman. Le long développement sur le sentiment d'être père augure la mort du bohème. Son fils, après la mort de sa femme, devient son seul espoir, l'espérance d'un bonheur à venir. Investi d'une mission vitale au contact de ce petit corps tout chaud, Maltrana se fraie une nouvelle voie dans son existence misérable : son combat est plus égoïste ; il est décidé à n'agir et à ne penser qu'en bourgeois, à s'avilir moralement, c'est-à-dire à vendre sa plume au plus offrant pourvu que cela lui rapporte de l'argent : « Adiós, ideas, fe, entusiasmos... Ilusiones, todo ilusiones. Despreciaba su cultura, pero pensaba aprovecharla para hacerse pagar mejor. El dinero y el poder tendrían un

⁴³¹ « Isidro, en su optimismo, tenía el presentimiento de una gran fortuna. Por esto ponía buena cara a todos los desvíos de la suerte; ella acabaría por entregarse vencida » (*Ibid.*, p. 1407).

⁴³² *Ibid.*, p. 1429-1430.

⁴³³ *Ibid.*, p. 1464.

siervo más »⁴³⁴. Même si le bohème continue à fonder son pouvoir dans la « plume », il semble évident que Maltrana cesse de l'être lorsque commence la lutte du père pour son fils (fin des illusions, du rêve et début de la force brutale). Le devoir de paternité a pris le pas sur le devoir de littérature, chimère inaccessible, illusion adorée (et chérie). Il le chausse de semelles de plomb. Dans le cas d'Isidro Maltrana, représentant d'une génération marquée par le désastre et le marasme, la paternité tue le bohème mais lui rend sa volonté.

Les tares psychologiques caractéristiques du bohème madrilène fin de siècle, atteint d'aboulie, sont l'inconstance, la paresse, l'inquiétude, l'amertume et l'impuissance (chez lui, tout reste à l'état de projet). Celles-ci se résument en quatre mots dans le cas du protagoniste, Isidro Maltrana : « crisis de desaliento, abatimiento, amargura, taedium vitae ». La vie bohème paralyse la volonté, l'enthousiasme. Si l'amour entre Feli et Isidro s'est bâti sur l'illusion de la grandeur intellectuelle du second, la maternité, aiguissant son sens critique et pratique, installe le doute chez la femme et celle-ci ne tarde pas à découvrir que son bohème de mari n'est qu'un homme sans volonté pour travailler, indécis, inquiet, irresponsable dans l'adversité. Au lieu de chercher du travail, il passe son temps à l'Ateneo ou dans les cafés à discourir sur le futur de la jeunesse, la décadence des vieux, la mission véritable de l'art, projetant d'écrire son œuvre qui n'arrivera jamais car la constance dans l'effort d'écriture n'est pas le fort du bohème, être veule, éternellement ambigu. Isidro Maltrana est, de surcroît, atteint de fortes crises dépressives⁴³⁵, paralysé par une vie sans issue, désespérée (« La vida estaba paralizada »). Dans *La Horda*, ces moments de désespoir deviennent le lot du personnage et la bohème, selon Blasco Ibáñez, ne mène qu'à l'ennui, n'est qu'une farse livresque. Maltrana, se rappelant la dédicace pessimiste du roman *Le bachelier* de Jules Vallès, « una de las obras que más le habían impresionado, por ver en ella la negra historia de su existencia », est le héraut du mensonge bohème : l'art, au fondement de sa raison d'exister, chargé de le nourrir, s'incline devant la toute puissance de la misère « endriago de invencible fealdad » : « No había arte en el mundo que pudiese embellecer su horripilante mascarón ».⁴³⁶

Maltrana sent le navire de sa bohème sombrer dans la noirceur d'une existence vouée à la misère, à l'oubli : « ¿Adónde ir ? ¿Qué hacer ? [...]

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 1515-1516.

⁴³⁵ « Volvía a casa con el gesto triste, se dejaba caer en la cama, diciendo que quería morir. No encontraba trabajo. Iba de un lado a otro visitando a los amigos [...] » *Ibid.*, p. 1467.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 1470.

Todo lo veía negro, con la lobreguez de una miseria a cuyo fin estaba la muerte. Deseaba morir, acabar de una vez esta existencia sin objeto, dar fin a una vida fracasada, irresistible y penosa, como una equivocación de la Suerte». ⁴³⁷ Cette accumulation de tares, de frustrations, d'échecs donne naissance, dans le roman, à la figure du « bohémio tabernario » de « existencia vagabunda », noctambule, sale, errant seul dans les rues de Madrid pâle, les traits tirés, affamé, misérable et alcoolique (le « bohémio tabernario » de la première bohème apparaissant sous les traits de Floro Moro Godo dans *El frac azul* était plus digne, moins dégradante). ⁴³⁸ De plus, le bohème confesse que sa liberté et sa pauvreté vont de pair avec une volonté malade : errer sans but « con la pereza de una voluntad enferma y cobarde », fuir les responsabilités. Il laisse mourir sa femme dans un hôpital, incapable de lui porter secours ou de lui rendre visite, par égoïsme et lâcheté :

[...] Pero no tengo dinero... ; nada, absolutamente nada. No puedo comprar ni un ramito de los que venden en la calle. Apenas como ; ando por ahí como un perro sin amo. [...]
Sentía un remordimiento inmenso por su egoísmo y su cobardía. Deseaba visitar su tumba, ya que había pasado los días vagando, sin atreverse a verla en el hospital. ⁴³⁹

Le bohème souffre du mal de sa génération à savoir le manque de volonté : « Además, él reconocía su gran defecto, el mal de su generación, en la que un estudio desordenado y un exceso de razonamiento había roto el principal resorte de la vida : la falta de voluntad. Era impotente para la acción ». ⁴⁴⁰

Adepto de l'étude, il se sent incapable d'en tirer profit. Il passe ses nuits à parler, colorant son discours de paradoxes fusants, mais, même fatalité, il se sent inapte à fixer ses pensées à l'écrit. S'il est un paradoxe ou un tiraillement caractéristique du bohème de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, c'est ce manque chronique de volonté, ce penchant à la paresse et la

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 1503.

⁴³⁸ « Una noche, al salir Noguerras del teatro de Apolo, dio con él en la acera de la calle de Sevilla. Iba borracho, más sucio y abandonado que otras veces. Adivinábase en las arrugas de su abrigo y en el abandono de sus ropas que dormía sin desnudarse, allí donde se lo permitían los accidentes de su existencia vagabunda. Estaba pálido, con los ojos hundidos y las facciones enjutas; una cara de hambre y alcoholismo. » (*Ibid.*, p. 1509)

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 1510.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 1371.

satisfaction de l'argent gagné (ici, pour des traductions, là pour des préfaces commandées). Finalement, l'image métaphorique qui s'associe le mieux à la psychologie (et à l'existence) du bohème et qui apparaît dès le début du roman est celle du vol errant des colombes (ou pigeons), volatiles citadins et parasites.

Quel sens donner à l'existence du bohème ? Le bohème est le jouet du destin (« ¡Ah la Suerte ! ¡La diosa malvada y caprichosa !... Hasta el último momento jugueteaba con él »⁴⁴¹) et son bien-être est toujours éphémère. Le bohème, ainsi que nous le verrons lors de son itinéraire social, reste écrasé par une fortune adverse, par un destin cruel mais déterminé : il ne peut s'émanciper de l'espace de la misère. Blasco Ibañez le décrit comme un être inutile socialement et la bohème est une erreur, une impasse :

Debía de estar enterado de su existencia errante, de su deseo de no ser hombre serio, de aquella vida bohemia, que le hizo atascarse a más de la mitad de su carrera universitaria.⁴⁴²

Maltrana pensó por primera vez si el gran error de su vida era haberse dejado arrancar del campo de miseria donde nació [...] ; si estaba condenado a eterna hambre por soñar con la gloria y haber vestido las raídas ropas del bohemio, cuando su salud consistía en seguir dentro de la blusa de sus mayores.⁴⁴³

Déterminisme ou pas, erreur ou pas, l'existence du bohème ressemble, encore une fois, à une « calle de la amargura » (en 40 ans de narration bohème, depuis *El frac azul*, le destin bohème n'a pas évolué) : « La cuesta de las Cambroneras y el paseo de los Ocho Hilos fueron como una calle de Amargura »⁴⁴⁴.

Itinéraire social : la déchéance d'un héros

Lo que les decía : ¿Qué somos todos en este mundo más que peregrinos que vamos pidiendo a los demás y caminando hasta llegar al final de nuestra vida ? (*La Horda*, C. I)

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 1513.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 1407.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 1468.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 1505.

Tout bohème qui quitte sa région natale ou son foyer aspire à conquérir une position sociale confortable. Isidro Maltrana, confirmé par l'appui d'une protectrice, décide de changer de destin et de s'extirper de la classe ouvrière à laquelle appartiennent ses parents. Maltrana, dit « Homero » à ses débuts, héros bohème du roman *La Horda*, est issu d'une famille pauvre (père maçon) et madrilène. Il devient orphelin très jeune, mais jouit de la protection d'une bienfaitrice. Pour Blasco Ibáñez, le bohème fait partie du peuple, de la horde, à l'instar du chiffonnier (« trapero ») ou du charretier (« carretero »), mais se sent supérieur mentalement, par sa culture. Dans la société de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e, le bohème, souvent comparé au « pícario », appartient à la basse couche sociale et se retrouve même dans des logements de mendiants aux portes de Madrid. Blasco Ibáñez prend plaisir à s'arrêter sur chaque corps de métier des classes sociales les plus basses du Madrid du début du XX^e siècle : les « traperos », les « carreteros », les « cazadores » (ou « dañadores », sorte de braconniers sur les terres royales), les « chamarileros » vivant des déchets de la ville et pullulant dans le Rastro. Le bohème déambule dans leur espace, se lie d'amitié avec eux (« los burdos amigos »⁴⁴⁵), participe à cette vie souterraine, lui, petit-fils de chiffonnier, fils d'un maçon et d'une servante. Tous ces glaneurs des villes ont leur raison d'être, défiant sans cesse la misère. Du côté français, Alexandre Privat d'Anglemon (1815-1859), bohème invétéré (sa pauvreté était légendaire), journaliste apprécié à son époque, ami de Banville, Murger et Baudelaire, consacra une étude sur le Paris inconnu, série d'articles sur les gens ignorés des bas-fonds de Paris parus dans *Le Siècle* à partir de 1852. Il se pencha sur tous ces métiers inconnus⁴⁴⁶ dont celui de « chiffonnier », qu'il rassemble justement sous l'appellation de « bohème vagabonde ». Pour Blasco Ibáñez, le bohème appartient à ce milieu socioprofessionnel, qui occupe les marges de la capitale espagnole et nous pouvons affirmer ici, en nous calant sur les termes de Jerrold Seigel, que sous le terme de bohème se cache un pandémonium de catégories socioprofessionnelles marginales.

Isidro Maltrana doit correspondre à ce type du bohème social, « [quien] rechaza el aristocratismo artístico y el individualismo romántico de los « poetas del diván » y afirma con orgullo su condición de proletario »⁴⁴⁷.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 1403.

⁴⁴⁶ « Musiciens ambulants, chanteurs des rues, avaleurs de dents, mâcheurs de feu... à peu près tous les petits métiers inconnus qui s'exercent sans patente... des fabricants de choses fantastiques, d'objets incroyables, des hommes qui vivent d'états prodigieux, qu'on ne soupçonne pas » (cité par Jerrold Seigel, *Paris bohème 1830-1930, Op. cit.*, p. 137).

⁴⁴⁷ Aznar Soler, *Op. Cit.*, p.44.

Maltrana, également prolétaire de l'art, prostitué de l'intelligence, déménage de cet espace de misère et propose à sa compagne Feli d'aller vivre à l'autre bout de Madrid. Du quartier de Las Carolinas, Tetuán jusqu'à La Ribera de Curtidores (en contrebas de Madrid), les deux amants traversent le Rastro (plazuela del Rastro, la plaza de la Cebada, Ronda de Embajadores) où défile le monde de la misère marchande madrilène. Il paraît être un guide dans ce labyrinthe citadin : c'est lui qui montre, qui explique, qui commente (« Maltrana señaló... Isidro admiraba... »⁴⁴⁸), qui a sa famille et ses amis parmi le bas peuple de Madrid (son oncle est surnommé « el ingeniero del Rastro »). Dans le roman, le bohème traverse de nombreux espaces qui s'opposent. Cette opposition peut être la révélation d'une tension dans le cas de Maltrana, puisque la fréquentation momentanée des salons littéraires aristocratiques et raffinés du centre, au début du roman (chapitre II) finit par le lasser (« Maltrana no tardó en percatarse del escaso valor de aquellas gentes »⁴⁴⁹).

L'espace de la bohème, constitué de salons et cafés où ont lieu les « tertulias », fréquentés par Maltrana pendant la semaine, correspond à un temps de travail, forcément fallacieux. Les fins de semaine, il se réfugie dans le quartier de Las Carolinas, chez le père de Feliciano, *El Mosco*, pour retrouver les discussions sur la chasse. Maltrana est le seul représentant de la culture, dans ce milieu, et ne semble nullement se remettre en question au début du roman, même si sa vie bohème le rattrape avec angoisse :

Los domingos eran para él día de descanso y plácido aislamiento. No tenía periódico, apenas si al amanecer repartía un poco de papel a la chusma haraposa que le traía loco. Sin embargo, las preocupaciones de la profesión le asaltaban en medio de su descanso, e interrumpía la comida [...].⁴⁵⁰

Préoccupation et projection sociales du bohème se rejoignent : il jette un regard compatissant sur la misère ambiante un jour de carnaval dans le quartier de Las Carolinas, et parmi la foule déguisée ou vêtue de ses guenilles habituelles – le narrateur peine, en effet, à faire le distinguo –, un enfant débraillé renvoie la propre image de ruine physique du bohème, entouré d'illusions mais frappé par les brimades de ses collègues journalistes :

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 1440.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 1387.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 1398.

Pasaba junto a él un niño llevando en un pie una bota de charol y en el otro un zapato roto, arrastrando la balumba de arrugas de unos pantalones de hombre, cubriéndose la cabeza con una pamela de paja desengomada y con vestigios de flores. No, no era una máscara.⁴⁵¹

Si conociese la realidad de su vida !... ¡Suponerle de jolgorio entre actrices y grandes *cocottes*, a las mismas horas en que, desfallecido de hambre, pensaba en la cazuela bienhechora de la Redacción ! ¡Crearle favorecido por las mujeres, perseguido por ellas, cuando hasta los hombres se burlaban de la ruindad física del pobre *Homero* y le herían con sus bromas !⁴⁵²

L'existence bohème ressemble à une mascarade et l'image qu'il renvoie de lui-même est également chimérique. Son itinéraire (ou attitude) social est sujet à variations, connaît des hauts et des bas. Au chapitre VII, Maltrana « s'embourgeoise » (« Estamos hechos unos burgueses – decía Isidro »⁴⁵³), connaît une vie paisible, rangée et comblée avec Feli⁴⁵⁴, puis, Maltrana retombe dans la précarité de sa vie bohème. Pour essayer de maintenir un niveau de vie acceptable avec Feli, il enchaîne la publication d'un article dans un journal illustré et traductions, mais la stabilité professionnelle le fuit inexorablement, victime de sa réputation de bohème indolent et « inservible » semblant prédestiné au malheur familial et sentimental, à l'échec social, à la précarité, à la misère. Selon un personnage du roman, Manolo, le « capataz de la Puerta del Sol », il existe des raisons politiques qui expliqueraient la pauvreté d'Isidro. De façon plus réaliste, Maltrana est indolent, paresseux, passif et parasitaire. Le bohème Isidro essaie de combattre la misère en ayant recours aux artifices les plus remaniés, ceux utilisés par le bohème « hampón » ou « pícaro » : il se livre au « sablazo » par nécessité et, pour survivre, ira jusqu'à mendier auprès des membres de

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 1413.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 1427.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 1451.

⁴⁵⁴ Le narrateur souligne significativement sa propreté vestimentaire (« Nunca había ido éste tan pulcro. Sus amigos hablaban con asombro de la blancura de su camisa y la limpieza de su sombrero.», *Ibid.*, p. 1450), son nouvel embonpoint (« Además, engrosaba, tenía mejor color. Los pucheretes de Feli, los guisos campestres aprendidos en casa de su padre y el no trasnochar daban nuevo vigor a su cuerpo, quebrantado por las privaciones y desarreglos de la vida bohemia», *Ibidem*). Ces signes vont à l'encontre de l'image traditionnelle du bohème (négligent, noctambule, maigrelet). De nouveau, l'amour, moteur de la création bohème chez Murger, parvient à troubler le désordre bohème, à l'annuler chez Blasco Ibáñez.

sa famille, que ce soit auprès de son oncle « el Ingeniero », habitué du café San Millán ou auprès de « La Mariposa », sa grand-mère, qualifiée de « bruja burlona ». ⁴⁵⁵ Lors de cette quête d'argent, le bohème n'hésite pas à dépasser la frontière spatiale des « 4 Caminos » (centre névralgique de l'activité bohème) et se rend au quartier pauvre de Las Carolinas où vit sa grand-mère, « la señora Eusebia », femme de Zaratustra, le chiffonnier (autre personnage important du roman). En franchissant cette limite, le bohème dépasse aussi symboliquement la frontière qui le sépare de la grande misère ; il descend de plus en plus les échelons sociaux jusqu'à ne plus être qu'un misérable, un gueux aux portes de Madrid. L'espace de la misère c'est la périphérie, la ceinture urbaine. Cette descente se concrétise par l'établissement ou l'installation du couple Maltrana-Feli dans le quartier gitan, Las Cambroneras, l'un des plus pauvres (avec Las Injurias et Las Peñuelas), mais décents, de la ceinture madrilène, pour louer une maison du pauvre (règlement du loyer au jour le jour). On comprend pourquoi, selon Vicente Blasco Ibáñez, le bohème fait partie d'un monde à part, de la « horda de miseria acampada en torno de Madrid » ⁴⁵⁶. Le bohème se retrouve en dehors de Madrid, capitale de tous les espoirs du jeune provincial et se marginalise socialement. Ainsi, il côtoie la tribu gitane. Cette descente sociale souligne donc la vie misérable de la bohème littéraire immédiatement postérieure au « désastre » : c'est la « bohemia miserable ». Chez Blasco Ibáñez, malgré ses sursauts d'orgueil, le bohème est désorienté, perdu dans sa misère, alimentée par ce choix de vie hasardeuse, sans lendemain, une vie qui n'est qu'une « longue suite d'aujourd'hui » (Privat d'Anglemont) et qui n'offre évidemment aucun confort à une femme, fragile et portant dans ses entrailles le fruit d'une menace pour l'avenir bohème :

Le anonadaba el pensar en Feli enferma, debilitada por el trabajo, no pudiendo vivir como él al aire libre, confiada al azar de la bohemia, y que, además llevaba en su seno una nueva amenaza del futuro. [...]

⁴⁵⁵ Nous pouvons citer ce passage du roman tout à fait révélateur : « Atravesaba Madrid con el rubor del pedigüño, con la vileza del mendigo de levita, inventando embustes para comer, mientras los hambrientos de blusa encontraban siempre un medio para satisfacer su hambre. [...] El vagaba encogido, vergonzoso, sin otro recurso que asediar a los amigos con el espectáculo de su miseria, y se oía llamar sablista inaguantable, mientras el otro era el pobre obrero, merecedor de protección » (*Ibid.*, p. 1503).

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 1484.

Pero ¿adónde ir sin dinero, sin muebles, sin tener siquiera asegurada la comida del día presente ?⁴⁵⁷

Dans *La Horda*, le romancier s'attache à rendre manifeste la cruauté de la misère, la « mala bestia negra », lot du bohème « casero », altérant son caractère insouciant, le transformant en un être désagréable, suspect.

Après cette descente, le bohème se retrouve au fond du gouffre amer du désespoir, se range du côté des vaincus (« es un vencido »). Dans le roman, on retrouve encore Maltrana errant, en plein hiver, dans un état d'abattement complet, découragé, désorienté (« Maltrana caminaba desalentado, con los brazos caídos, sin saber adónde dirigirse »). Sa volonté, moteur du bohème espagnol (plus que l'amour), est anéantie et la seule issue qui s'ouvre devant lui est le suicide (solution radicale que choisissent nombre de bohèmes, dont Carlos Alvarado Rodríguez du roman autobiographique de Alejandro Sawa, *Declaración de un vencido* de 1887). Tout n'est qu'impasse et Maltrana finit par se joindre à un groupe de vagabonds réunis autour d'un feu, supérieurs à lui dans leur malheur. Son enthousiasme chancelle et il sombre dans la noirceur de la misère et de l'indifférence : « El mundo estaba frío, sin alma y sin piedad ; contemplaba su marcha penosa, sin un impulso de misericordia. [...] Maltrana, el altivo, el hombre superior, cuya palabra era un hachazo ; el fervoroso creyente de la alegría de la vida y su refinado helenismo, sintió que sus piernas flaqueaban y se apoyó en un árbol ». Le bohème finit par se rendre à l'évidence : il fait partie de la race des vaincus (« No podía más ; era un vencido. Confesaba su cobardía, cayendo anonadado bajo el zarpazo de la Suerte »⁴⁵⁸).

Le bohème s'essoufle, est à l'agonie, en totale dérégulation, grotesque à force misère pour Blasco Ibáñez. La maladie de la volonté dont il a toujours souffert finit par l'achever dans le roman *La Horda* et le ranger définitivement parmi les « vaincus », ceux dont les cris timides et honteux ne rencontrent pas d'échos, à l'inverse des ouvriers, dont la force de production est tangible voire crainte. Le bohème n'a donc aucune existence sociale : la connaissance est inutile, le bohème est inutile. Sa situation est placée sous le signe de l'ambivalence, de l'ambiguïté et l'équilibre dans sa vie semble impossible. Leurré par l'instruction qui lui a fait entrevoir les richesses du monde, elle ne lui a pourtant pas ouvert les portes du monde et ne l'a pas non plus aidé à se renforcer physiquement. La culture chez le bohème est à associer au supplice de Tantale ; elle est source de malheur :

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 1478-1479.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 1498.

Miró con rabia los papeles y libros apilados en un rincón. En Madrid no encontraba quien le diese pan ; pero siempre volvía a casa con los bolsillos llenos de papeles.⁴⁵⁹

Le bohème décrit par Blasco Ibáñez est un être fragile, faible, vaincu, abattu et, par extrapolation, son existence même, écrasée par la fatalité, est une erreur. Pourtant, Maltrana, bohème populaire, plébéien, témoin du spectacle de la pauvreté madrilène reléguée aux portes de la ville, se fait le chantre de préoccupations sociales qui annoncent une menace révolutionnaire populaire. Nous pouvons apprécier un passage du roman qui met l'accent sur le rejet de la horde des miséreux aux portes de la capitale, confirmant l'idée selon laquelle le bohème madrilène pour Blasco Ibáñez appartient à cet espace de la misère et s'identifie à ses composants. Maltrana porte le fardeau de son héritage familial et social, déterminé par la misère de son milieu et, malgré son accès à la culture, le protagoniste est le représentant du déterminisme social, contrairement au bohème dépeint par Pérez Escrich :

Maltrana pensó [...] en todos los infelices que la orgullosa urbe expelía de su seno y acampaban a sus puertas, haciendo una vida salvaje, subsistiendo con las artes y astucias del hombre primitivo, amontonándose en la promiscuidad de la miseria, procreando sobre el estiércol a los herederos de sus odios y los ejecutores de sus venganzas.⁴⁶⁰

La capitale, face à cette horde, s'élève, pour le narrateur, au-dessus de ces quartiers, dominatrice et triomphante, par la grandeur de ses palais, la blancheur de ses murs, la sérénité de ses jardins, la finesse des tours de ses églises. Madrid, grande et fastueuse, ignore la cohorte famélique des indigents qui glanent les miettes du festin citadin et ne voit pas la ceinture pourrie de ses faubourgs, « el cinturón de estiércol viviente, de podredumbre dolorida ». Maltrana augure la fin de ces existences bafouées, ignorées, éclaboussées par les lumières de la ville ; ils oseront se montrer au grand jour pour réclamer ouvertement leur part, annonçant, du même coup, la révolution sociale :

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 1503.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 1515.

¡Si los siervos de la pobreza, como él, en vez de ofrecerse cobardemente a los poderosos se quedasen entre los suyos, poniendo a su servicio lo que habían aprendido, esforzándose en regimentar a la horda dándole una bandera, fundiendo sus bravías independencias en una voluntad común !⁴⁶¹

Le bohème de *La Horda*, oublié ou méprisé par la société, au lieu de se laisser leurrer par le devoir – individualiste – de littérature, aurait dû servir la cause du peuple, mettre au service de la horde vile et sauvage son intelligence et son instruction, guider le peuple miséreux, l’escadron maudit et honteux, sur la voie de la libération.

Itinéraire sentimental

L’amour accompagne le bohème dans son parcours. Selon les différents auteurs bohèmes français ou espagnols, il peut exalter le bohème ou, au contraire, le détruire. Dans *La Horda*, chez Isidro Maltrana, l’appel du gouffre bohème est plus fort que la paisible vie conjugale auprès de Feli. Il sacrifie tout à son illusion de gloire littéraire.

Les amours de Maltrana semblent l’effet d’une fascination et cette vision de l’amour bohème s’éloigne de celle de Pérez de Ayala proposée dans *Troteras y danzaderas* (1913) à travers l’itinéraire de Teófilo Pajares, chez qui l’amour semble, au départ, « optionnel ». Cet itinéraire sentimental commence par la rencontre carnavalesque avec Feliciano (fille de El Mosco) laquelle, masquée et se faisant passer pour un autre, déclare l’aimer, rendant compte d’un amour prenant la forme d’une idylle populaire, franche et banale. Cette déclaration sera suivie de celle d’Isidro qui a lieu sur le mode de la banalité la plus courante :

Yo te quiero ; tú me quieres, los dos nos queremos. ¡Me parece que más sencillo ! [...] Yo soy un pazguato y he necesitado que vinieras tú a decírmelo, como si fuese una señorita boba. En resumen : Feli, ¡rica ! yo te quiero... ¿Y tú ?⁴⁶²

Ils décident de vivre ensemble en louant des chambres chez Don Vicente, ancien soldat, figure extravagante et vagabonde dans le roman, illuminé par la foi, prêchant sous tous les toits. Feli quitte le quartier de Las Carolinas

⁴⁶¹ *Ibidem.*

⁴⁶² *Ibid.*, p. 1426-1427.

pour s'exiler à l'autre bout de la ville. Objet de la fascination exercée par l'étendue de la culture de son amoureux, elle est séduite par son talent, sa « grandeur » de bohème (« ¡Cuánto sabes, Isidro ! – murmuró, acariciándole con la mirada-. Por eso te quiero tanto : porque dices cosas bonitas »⁴⁶³). Feli et Isidro filent l'amour insouciant de la bohème ou, du moins, ont toutes les apparences du couple parfaitement heureux : rires, caresses, tendresse, abandon de la bien-aimée aux doux mots d'Isidro. Dans une atmosphère de confort sentimental, Maltrana formule des vœux de parvenu, de petit bourgeois contraires à la morale bohème et goûte sans scrupule aux douceurs de la vie conjugale :

Decididamente, la vida de burgués, con casa propia y mujer única, tenía grandes encantos. La vida era alegre [...].⁴⁶⁴

Le bohème croit faire orgueilleusement partie, désormais, de l'aristocratie de l'amour, reniant même sa vie passée, « los tiempos recientes, en que vivía como en el limbo, sin otras pasiones que leer, soltar paradojas y morder a los de arriba »⁴⁶⁵, pauvre et mendiant, sans feu ni lieu, obéissant à l'art de vivre bohème⁴⁶⁶. Le parcours sentimental repose au départ sur une illusion (l'illusion de l'amour parfait) puis évolue, à l'instar du parcours professionnel, vers l'échec et l'abandon.

L'amour – également conçu comme une maladie, à la manière naturaliste⁴⁶⁷ – de Maltrana et de Feliciano est populaire. Maltrana finira par abandonner Feli, malade, dans un hôpital, pour reprendre sa vie aventureuse de bohème qui débouchera elle-même sur la paternité. La vie a eu raison de l'art dans le parcours bohème du personnage Isidro Maltrana et l'élément familial ou filial est primordial.

Itinéraire professionnel

Au début du roman, Maltrana est un jeune prodige dans les études, adulé, et vit une bohème insouciant et joyeuse (« La existencia de estudiante fue para él una revelación de las alegrías de la vida »⁴⁶⁸). Jeune commis

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 1430.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 1447.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 1451.

⁴⁶⁶ « Porque hasta hoy he sido un mendigo, sin casa, sin una peseta, durmiendo poco menos que de limosna » (*Ibid.*, p. 1426-1427).

⁴⁶⁷ « el amor es un sarampión de cabeza, que todos sufrimos a cierta edad » (*Ibid.*, p. 1453).

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 1385.

traducteur d'œuvres étrangères dans une rédaction, l'argent n'est pas problématique. Cependant, tout au long du récit, le bohème ne conquiert rien par ses œuvres, même s'il compte sur sa plume pour vivre. Au début, il attend plutôt les manes providentielles d'un homme puissant, tel le marquis et sénateur Gaspar de Jiménez, qui propose à Maltrana le « simple » travail d'écrire un livre sur le « socialisme catholique ». Il se prête sans scrupule à ce jeu du nègre, « este trabajo de mercenario ».⁴⁶⁹ Le bohème devient un tâcheron ; il accepte tout type de travaux car, dans *La Horda*, Maltrana aspire à une vie paisible, de petit-bourgeois⁴⁷⁰, rejoignant en cela un autre personnage de *Troteras y danzaderas*, Don Alberto Díaz de Guzmán, dans son désir d'une vie retirée, en compagnie d'une femme. C'est une aspiration au bonheur simple et social, tel que le goûte Elías Gómez dans *El frac azul*, à la fin de sa vie, arrivé au faîte de sa gloire littéraire car, selon Ernesto Bark dans son traité *La santa bohemia* (1913), est véritablement bohème celui qui cesse un jour de l'être.⁴⁷¹ Même si le bohème est plutôt journaliste qu'écrivain, par nécessité, il ne perd cependant pas de vue ce à quoi il aspire et ce pour quoi il lutte avec ferveur : c'est ce que l'on peut nommer le « devoir de littérature » c'est-à-dire devenir « el gran hombre inédito », en marquant sa présence dans les endroits stratégiques de la compétition littéraire :

El joven excusaba su retraso, hablando de los deberes que pesan sobre un escritor, de las exigencias del oficio. Había que dejarse ver de las gentes, frecuentar las tertulias de Fornos, visitar algunas Redacciones, callejear con ciertos amigos noctámbulos que podían ayudarle.⁴⁷²

Un devoir de littérature incompatible avec une vie de famille. D'ailleurs, il passe son temps dans les rédactions et retourne même y vivre alors que Feli, sa femme, se retrouve à l'hôpital pour des problèmes de santé très graves.

À travers l'étude du cas d'Isidro Maltrana dans le roman *La Horda* de Vicente Blasco Ibáñez, nous avons retrouvé, avec quelques divergences, les

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 1419.

⁴⁷⁰ « Y el joven, al escribir sus traducciones, soñaba con tener algún día habitación propia, muchos libros y algunos objetos de arte » (*Ibid.*, p. 1421).

⁴⁷¹ « El verdadero bohemio, que no tiene dinero ni desaprensión, el bohemio que trabaja para dejar de ser bohemio » (Ernesto Bark, *La santa bohemia y otros artículos*, Madrid, Celeste Ediciones, 1999, p. 27).

⁴⁷² *Ibid.*, p. 1454-1462.

traits caractéristiques qui constituent le profil du parfait bohème fin de siècle auquel correspond cet écrivain raté (vocation précoce pour l'écriture, montée à la capitale, amertumes, déboires, insouciance, devoir de littérature et de l'amitié, foi en l'amour, appel de la rue, errance, misère, fréquentation des cafés de la capitale⁴⁷³, réveil tardif, douloureux de cette vie hasardeuse).

À travers le récit de Maltrana, personnage représentatif de l'échec de la bohème, laquelle se remet en question et se place dans une dynamique de responsabilité, certes épuisante, car forcément en rupture. Maltrana rompt avec ses aspirations d'artiste en acceptant le rôle de père et endosse, symboliquement, une paternité sociale, impensable dans l'état de bohème. La bohème dont la mission était de s'opposer à la société bourgeoise et marchande de son temps (autant en Espagne qu'en France) en s'enfermant dans l'élaboration d'une esthétique de la révolte, se retrouve, selon *La Horda*, dans une impasse et son message devient stérile. Nous avons pourtant envie de parler d'un renouveau bohème, plutôt que de son effondrement.

⁴⁷³ « Maltrana pasó mucho tiempo sin visitar a Feli. Todos los días formábase el propósito de verla a la mañana siguiente. Pasaba la noche de café en café, y la madrugada, de taberna en taberna, con los camaradas de vida errante, siempre triste y bebiendo para olvidar» (*Ibid.*, p.1507).

Itinéraire spatial

Dans le roman, la vie est conçue comme un pèlerinage, ainsi que l'atteste la réflexion du vieux Zaratustra :

¿Qué somos todos en este mundo más que peregrinos que vamos pidiendo a los demás y caminando hasta llegar al final de nuestra vida ? Peregrino es el rey, que pide a los de abajo los millones que necesita para vivir en grande ; peregrinos, los ricos, que viven de lo que les sacan a los pobres ; peregrinos, nosotros, los medianos..., y no digo los de abajo, porque es feo.⁴⁷⁴

Isidro Maltrana et Feli vivent dans la ceinture madrilène, côtoient la misère de la périphérie, des quartiers gitans et ainsi que l'affirme Carlos Blanco Aguinaga, cité par Elisabeth Delrue⁴⁷⁵ à propos de *Aurora roja* de Pío Baroja, la ceinture madrilène est l'espace « des vagabonds, délinquants, marginaux de la périphérie et une frange infime du sous-prolétariat qui voient Madrid à distance comme une forteresse à prendre, inaccessible et lointaine, surplombant sa ceinture sud, et de la classe travailleuse des petites gens qui ont un emploi au cœur de la capitale. » « Sur un plan symbolique, la localisation à l'extérieur de la cité, sur des terrains vagues stériles où s'entassent les décombres de la ville, sillonnés par des stéréotypes de la misère (animaux amaigris, enfants en haillons, délinquants et mendiants) n'est certainement pas fortuite. Ce lieu, d'emblée, semble approprié pour abriter les défenseurs des plus démunis, ardents critiques de l'ordre établi, dans un cadre clandestin »⁴⁷⁶.

L'observateur de la bohème qu'est Blasco Ibáñez n'oublie pas non plus de se pencher sur cette passion bohème à battre le pavé. Il n'est qu'à souligner l'importance de l'évocation des rues et places du Madrid des années 1900, outre dans le roman de Pérez Escrich, dans celui de Vicente Blasco Ibáñez, *La Horda*, paru en 1905, narrant le périple du bohème fin de siècle Isidro Maltrana, pour s'en convaincre : il traverse dans « Cuatro Caminos, Retiro, calle de Toledo, calle del Carmen »⁴⁷⁷ ; puis, Isidro et son épouse, Feli, vivent près de la Plaza de la Cebada ; Isidro s'aventure dans la

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 1376.

⁴⁷⁵ Delrue, *Op. Cit.*, p. 55.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 73.

⁴⁷⁷ Blasco Ibáñez, *Op. Cit.*, p. 1451.

« calle de los Artistas, la Puerta del Sol », la « calle de Sevilla »⁴⁷⁸, et il reste encore une longue liste de noms de rues et de termes renvoyant à la marche, à l'errance⁴⁷⁹.

***Toteras y danzaderas* (1913) de Ramón Pérez de Ayala**⁴⁸⁰

Présentation de l'auteur

Ramón Pérez de Ayala naît en 1881 à Oviedo et meurt à Madrid en 1962. On distingue deux grandes étapes dans sa première époque narrative, selon Andrés Amorós dans *Vida y literatura en « Troteras y danzaderas »*. La première constituée de romans satiriques et autobiographiques (première étape narrative) : *Tinieblas en las cumbres* (1907), drame de conscience et ambiance de bordel ; *A.M.D.G.* (1910), récit de la vie dans un collège de jésuites ; *La pata de la raposa* (1912) sur l'éducation sentimentale ; *Troteras y danzaderas* (1913), réaction amère à l'annonce de la retraite du célèbre torero Bombita et qui correspond à la fin de sa vie de bohème. Ces romans font partie d'une tétralogie où l'auteur aspire, selon ses termes dans son introduction à *Troteras y danzaderas*, à refléter et à analyser la crise de conscience hispanique du début du XX^e siècle. Leur personnage commun est Alberto Díaz de Guzmán, anagramme de Ramón Pérez de Ayala et son alter ego dans les romans. Ces romans vont de l'individuel et autobiographique à la critique sociale et politique ; ils développent avec ironie ou sur un ton tragi-comique les thèmes personnels du pessimisme profond, le culte de l'intelligence, le vitalisme, le libéralisme. Ensuite, arrivent les romans symboliques ou poétiques de 1916 dits de transition : *Prometeo*, *Luz de domingo*, *La caída de los limones*, « tres novelas poemáticas de la vida española ».⁴⁸¹ Enfin, la deuxième étape narrative comprend : *Belarmino y Apolonio* (« una novela provocativa » selon Mary Ann Beck⁴⁸², drame « semipatético », « semiburlesco » pour Pérez de Ayala, sur le langage), *Luna de miel y luna de hiel*, *Los trabajos de Urbano y Simona* (1923), « las

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 1509.

⁴⁷⁹ « cuesta arriba, senda » (*Ibid.*, p. 1513).

⁴⁸⁰ L'édition que nous utilisons est celle de Madrid, Biblioteca EDAF, 1966.

⁴⁸¹ Andrés Amorós, *Vida y literatura en « Troteras y danzaderas »*, Editorial Castalia, 1973, p. 12.

⁴⁸² Mary Ann Beck, « La realidad artística en las tragedias grotescas de Ramón Pérez de Ayala », p. 103.

más didácticas de las novelas de nuestro autor »⁴⁸³ traitant de l'éducation érotique, *Tigre Juan* et *El curandero de su honra* (1926). Ces œuvres construisent une mosaïque de la vie humaine, et plus particulièrement de la vie conjugale et du concept de l'honneur.

Classé par Phillips, dans *En torno a la bohemia madrileña*, parmi les romans les plus représentatifs du genre romanesque bohème, *Troteras y danzaderas* de Ramón Pérez de Ayala, paru le 17 février 1913 dans *Los Lunes de El Imparcial*, appartient à la première période romanesque de l'auteur (selon la division opérée par Rafael Cansinos-Asséns dans *La nueva literatura. La evolución de la novela* ; première période qu'il fait aller jusqu'à 1916), d'une veine réaliste, non de celle décrivant la vie des villages des romans « régionaux », mais de ces romans « de corte », dépeignant les mœurs de la capitale (« la novela de corte, que es también la novela de la picaresca literaria y política »⁴⁸⁴). Pérez de Ayala est un observateur de la bohème (il fait partie de ceux qui s'en trouvaient éloigner pour mieux l'appréhender) et en tant que tel il se positionne dans *Troteras y danzaderas* :

Todos estos libros recogen la experiencia que el novelista cosechó en la contemplación de la vida y el trato con los hombres, y también el comentario que esa experiencia determina en su espíritu reflexivo y sapiente.⁴⁸⁵

Se référant au recueil poétique *La paz del sendero* de Ramón Pérez de Ayala, Cansinos-Asséns affirme que s'y trouvent concentrées les idées esthétiques de l'auteur, les mêmes disséminées, notamment, par Alberto Díaz de Guzmán, « trasunto estético del autor »⁴⁸⁶ dans *Troteras y danzaderas*. Il est vrai que l'une des particularités de ce roman est bien la théorisation ou les exposés esthétiques concernant le théâtre et les émotions qu'il suscite et, finalement, l'opposition « art spontané / art réfléchi ». On s'en rend compte dans le roman à travers la réaction de Verónica qui assiste à la tragédie shakespearienne d'*Othello* ou celle de Rosina face aux tableaux du Musée du Prado. « Tengamos en cuenta que, para Ayala, la experiencia

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 106.

⁴⁸⁴ Rafael Cansinos-Asséns, *La Nueva literatura. La evolución de la novela, Obra crítica*, Vol. II (1917-1927), Biblioteca de Autores Sevillanos, Diputación de Sevilla, Área de cultura y ecología, introd. de Alberto González Serrano, 1998, p. 68.

⁴⁸⁵ Cansinos-Asséns, *Op. Cit.*, p. 68.

⁴⁸⁶ Cansinos-Asséns, *La Nueva literatura. Los Hermes (1900)*, Vol. II, *Obra crítica, Op. cit.*, p. 120.

estética auténtica consiste en la capacidad o posibilidad de « ver » por primera vez algo; nadie, pues, aunque pueda parecer paradójico, nos presentará de modo más vivo esta experiencia que una persona que posea, a la vez, enorme sensibilidad y nula instrucción »⁴⁸⁷. Ces digressions esthétiques sont caractéristiques du roman intellectuel de Pérez de Ayala, à tel point qu'Andrés Amorós qualifiera *Troteras y danzaderas* de « novela-charla » ou « novela-ensayo ».⁴⁸⁸

L'un des thèmes développés par Pérez de Ayala dans son roman *La pata de la raposa* réapparaît dans celui-ci, « el de la vida nómada y juglaresca. Interesantes ritornelos que nos indican preocupaciones fundamentales del autor en orden al problema de la felicidad humana y explican esa curiosidad por la vida picaresca y licenciosa que le llevó a escribir *Troteras y danzaderas* y *Tinieblas en las cumbres*. Siempre en todo artista hay un bohemio que simpatiza con las formas libres de la vida. »⁴⁸⁹ À la différence de *La Horda*, la bohème croquée par Pérez de Ayala évolue dans le monde des variétés et des spectacles (avec ses succès et ses scandales) et son espace est circonscrit dans le cirque, les théâtres et les cabarets (Circo Price, Novedades, Royal Kursaal) et surtout l'Ateneo. Ce roman écrit en 1912 à Munich et publié en 1913 constitue les souvenirs du Madrid littéraire et artistique des années 1910 – « prácticamente todos los elementos importantes tienen su base histórica en el Madrid de 1910 »⁴⁹⁰ –, à travers le récit de l'itinéraire d'Alberto Díaz de Guzmán et de Teófilo Pajares. *Troteras y danzaderas* « nos puede servir de ventana para asomarnos a aquel Madrid que Valle-Inclán vio como « absurdo, brillante y hambriento » ; un Madrid que no conviene olvidar pues sigue estando en la raíz misma de nuestra vida actual ».⁴⁹¹ Manuel Aznar Soler, dans sa thèse, perçoit, quant à lui, une puissante satire de la bohème moderniste : Teófilo Pajares n'est que la contrefigure grotesque du bohème héroïque que Monte-Valdés, dans le roman, prétend représenter et son côté monstrueux suppose la fin sans appel de la bohème littéraire moderniste ; Alberto Díaz de Guzmán, *alter ego* de l'auteur, démythifie la romantisation de la bohème que la prostituée Verónica défend.⁴⁹² Le moment de la composition

⁴⁸⁷ Andrés Amorós, *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, Editorial Gredos, 1972, p. 212.

⁴⁸⁸ Amorós, *Op. Cit.*, p. 215.

⁴⁸⁹ Cansinos-Asséns, *La Nueva literatura. La evolución de la novela*, Vol. II, *Obra crítica*, p. 78.

⁴⁹⁰ Amorós, *Vida y literatura*, *Op. Cit.*, p. 25.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁹² Aznar Soler, *Op. Cit.*, p. 42.

correspond selon Andrés Amorós à la fin d'une étape dans la vie d'Ayala (« va a ir a América a casarse y se acaban ya los años de relativa bohemia »⁴⁹³).

Quant à sa structure, le roman se divise en cinq parties aux titres symboliques : « Sesostris y Platón », « Verónica y Desdémona », « Troteras y danzaderas », « Hermes Trimegisto y Santa Teresa » et « Ormuzd y Ahrimán ».

Les personnages

En tant que roman à clés, les critiques ont tout de suite décelé le rapport étroit entre fiction et réalité. Roman à clés, car on reconnaît à travers bon nombre de personnages les figures de la scène littéraire, artistique et politique des années 1910 dont Pérez de Ayala s'est amusé à déformer les noms (« estética del disfraz »⁴⁹⁴). À ce sujet, Andrés Amorós a élaboré un tableau de correspondances entre noms fictifs et noms réels identifiés avant lui par García Mercadal et Entrambasaguas dans *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*⁴⁹⁵. Nous nous permettons de reprendre ce travail afin de mieux faire apparaître les personnages de cette bohème que nous avons qualifiée de décadente :

- Antón Tejero = Ortega y Gasset
- don Sixto Díaz Torcaz = don Benito Pérez Galdós
- Bobadilla = Jacinto Benavente
- Alberto del Monte-Valdés = Valle-Inclán, qu'il décrit boiteux et non manchot. Andrés Amorós dans son autre ouvrage critique consacré à *Troteras y danzaderas*, *Vida y literatura en « Troteras y danzaderas »*, souligne toutes les coïncidences anecdotiques avec la vie de Valle-Inclán (par exemple, il écrit dans son lit). Sa description physique (« flaco, barbudo y sombrío »), certaines attitudes, ses conceptions esthétiques (la correspondance entre poésie, musique et peinture, la beauté du souvenir, son goût pour la danse, rejoignant les idées exposées dans *La lámpara maravillosa*), son caractère irascible, son érudition feinte (il mêle informations réelles et

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁹⁴ Amorós, *Vida y literatura en « Troteras y danzaderas »*, *Op. Cit.*, p. 8.

⁴⁹⁵ Amorós, *Op. Cit.*, p. 206-207.

imaginaires) concordent avec le vrai personnage. Enfin, Valle-Inclán et Pérez de Ayala furent de grands amis.

- Raniero Mazorral = Ramiro de Maeztu
- Honduras⁴⁹⁶ = Antonio de Hoyos y Vinent⁴⁹⁷
- Arsenio Bériz = Federico García Sánchiz
- Luis Muro = Luis de Tapia
- don Sabas Sicilia = Amós Salvador
- Alcázar = Romero de Torres
- El crítico don José = peut-être Fernández Villegas, « Zeda »
- Pérez de Toledo = Fernando Díaz de Mendoza
- Bernabé Barajas = El Marqués de Premio Real
- Trelles, le guatemaltèque = Enrique Gómez Carrillo

⁴⁹⁶ Décrit dans le roman de la façon suivante : « Un hombre deslavazado, rubicundo, rollizo y muy alto, noble por la cuna y novelista perverso por inclinación ».

⁴⁹⁷ Antonio de Hoyos y Vinent est un écrivain décadent, homosexuel, né à Madrid en 1885, d'une famille aristocrate, qui aime fréquenter les milieux artistiques, le monde des cafés et la « golfemia ». Ses œuvres (prolifiques entre 1903 et 1925) sont marquées par le décadentisme, les thèmes du scandale aristocratique (*Cuestión de ambiente*, avec un prologue d'Emilia Pardo Bazán), de la tauromachie (*Oro, seda, sangre y sol. Las novelas del toreo*, 1914 ; *Los toreros de invierno*, 1918, avec un prologue de Blasco Ibáñez), de l'érotisme (les recueils de contes, *Del huerto del pecado*, 1910, et *El pecado y la noche* de 1913; le roman, *La Vejez de Heliogábalo* de 1912, *El sortilegio de la carne joven* de 1926), de la maladie (*El monstruo* de 1915, *El caso clínico* de 1917 ou *El martirio de San Sebastián* de 1918; le recueil de contes, *Los cascabeles de Madama Locura* de 1916), de la bohème (*La bohemia triste*, 1909; *La bohemia londinense*, 1927) et les thèmes philosophiques et politiques à partir de 1925 (*El secreto de la vida y de la muerte*, en 1924; *América (El libro de los orígenes)* en 1927; *La hora española*, 1930, et en 1932, *El primer estado*, « un curioso libro entre memorístico, teórico y casi de reportaje crítico sobre los modos y comportamiento de la aristocracia española. », selon Luis Antonio de Villena dans son introduction au roman décadent, *La vejez de Heliogábalo* de Antonio de Hoyos y Vinent (Narrativa-Mondadori/Bolsillo, Madrid, 1989, p. 14-15), puis suivra, *¡Comunismo! El comunismo visto a través de los bajos fondos madrileños* en 1933. Il fait partie de ces personnages qui confondent leur vie même avec leur art : « La vida de Antonio de Hoyos y Vinent – tan necesitada, lo he dicho y repetido, de una buena y veraz biografía – está tan relacionada con su literatura, tan entremezclada, que ambas se confunden. Sin pecar de exagerados podríamos afirmar que la vida de Hoyos (sus vicios, su esplendor, su gusto canalla, su trágico final) podría ser el argumento de una de sus novelas » (Villena, *Op. cit.*, p. 11). Il meurt en 1940

- Teófilo Pajares = peut-être Eduardo Marquina ou Francisco Villaespesa. Teófilo est l'archétype du poète bohème moderniste satirisé dans le roman (Ayala critique l'école moderniste)
- Rosina = La Fornarina
- Verónica = Tórtola Valencia ou Antonia Mercé, « La Argentina »
- Toñito = el Bomba
- Espartajo = Espartero
- González Fitoria = Álvarez Quintero
- Muslera = García Morente
- Angelón Ríos = Manolo Uría

Andrés Amorós ajoute Hermoso qui serait le double fictif de Luis Bello et Halconete (ce nom de personnage est composé d'un oiseau de proie et d'un diminutif) d'Azorín (Azorín et Ayala étaient des amis intimes).

Nous avons dans ce roman deux figures de bohème intéressantes : Teófilo Pajares, le protagoniste – dont la figure sera notre fil conducteur – et Alberto Díaz de Guzmán (« alter ego » de l'auteur), dont la présentation pourrait servir de synthèse au passage dans la vie de bohème. Arrivé à Madrid avec 15 000 pesetas en poche, il espère se faire un nom en littérature en trois ans, se marier et vivre dans une maison de campagne (la bohème est, pour lui, conçue comme un simple passage vers un état de confort bourgeois). Mais, au bout d'un an, Alberto épuise toute sa fortune et n'a acquis qu'une réputation étroite auprès de son cercle, vivant d'articles placés dans la presse. Le narrateur le décrit comme un être sédentaire, rêveur et indifférent, sans volonté ni ambition, désillusionné : « Aspiraba a la mediocridad, en el sentido clásico de moderación y medida. El mucho amor y dolor de su juventud le habían desgastado el yo »⁴⁹⁸

De plus, nous tenons, tout de suite, à mettre en exergue la figure d'Arsenio Bériz (alias Federico García Sanchiz⁴⁹⁹), autre prototype de

⁴⁹⁸ Pérez de Ayala, *Op. Cit.*, p. 91.

⁴⁹⁹ Né à Valence en 1886 et mort à Madrid en 1964. Célèbre pour ses « charlas » au Teatro Cómico à Buenos Aires, il écrivit des nouvelles (*novelas cortas*), comme *El viaje a España* (1929) et laissa des mémoires *Memorias* (1957-1963). Il fut membre de la Real Academia en 1941. Il a reconnu dans ses mémoires cette parenté avec le personnage : « La identificación de Bériz con García Sanchiz la admite el propio interesado en sus memorias (págs. 94.97); el ejemplar que regaló a Ayala y se conserva en casa del escritor lleva la siguiente dedicatoria : “A Ramón Pérez de Ayala, con la admiración y el cariño de Arsenio Bériz... y de Federico García Sanchiz, 1959”» (Amorós, *La novela intelectual...*, p. 208).

bohème dont l'arrivée à Madrid résume à elle toute seule l'insignifiance et la fragilité de la foi bohème. Jeune homme originaire du Levant, il vient à Madrid pour achever ses études en Lettres et Philosophie. Mais, la fréquentation assidue de l'Ateneo et ses amitiés l'ont contaminé du virus littéraire. Il conçoit de telles ambitions dans ce domaine qu'il délaisse ses livres d'étude pour feuilleter romans, recueils de poésie, s'essayant avec aplomb et facilité à tous les styles d'écriture (essai, roman, poésie). Vêtu de noir, d'une élégance calculée, Arsenio Bériz rayonne de jeunesse et de joie insouciant. Le regard vif et pénétrant, ses seules motivations sont l'appât du gain et la satisfaction de ses propres intérêts. Pérez de Ayala nous présente à travers ces deux personnages que nous venons de décrire une bohème décadente, peu tournée vers la quête d'un idéal artistique, peu représentative de la bohème rassemblée par Ernesto Bark dans *La santa bohemia*.

La population douteuse (prostituées, voyous ou « chulos ») du Liceo Artístico, lieu de rencontres et salle de jeux où évoluent Teófilo Pajares et son groupe (contrairement à Maltrana, bohème du peuple, de la misère), apparaît décrite sous des traits carnavalesques et forme un personnage dans le roman. Hommes et femmes s'agitent sur une toile de fond précaire : les premiers sont représentés par différents types, allant du bourgeois, victime du jeu, en passant par l'acteur « épïcène », au mauvais garçon ou gigolo, qu'il soit ou non de haut vol. Quant aux secondes, courtisanes ou entretenues, affublées comme des servantes de maisons riches un jour de Carnaval, elles se distinguent par leur laideur et leur corpulence et constituent la crème de la prostitution madrilène. On peut remarquer l'amusement amical du narrateur à décrire l'apparition du journaliste « con vocación de estadista y de filósofo », Raniero Mazorral, nouvelle figure de la bohème, proposant devant le public de l'Ateneo un diagnostic de l'Espagne (le sujet de sa conférence aux accents « regeneracionistas » s'inspire de celle prononcée par Ramiro Maeztu à l'Ateneo le 7 décembre 1910, « Los intelectuales y la política »). Son apparition est assimilée à l'irruption d'un pantin hors de sa boîte :

Fue una aparición un tanto milagrosa y un tanto cómica, como la de esos muñecos de sorpresa que saltan fuera de la caja al abrirse la tapa.⁵⁰⁰

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 244.

Enfin, la réception du roman *Troteras y danzaderas* par la critique rend manifeste l'imbrication entre histoire et littérature⁵⁰¹ : « la obra, por lo demás, refleja tan de cerca figuras y acaecimientos de la menuda realidad madrileña, que a la mayor parte de los personajes y a no pocos sucesos, fácilmente los restituirá a su ser real y propio quien conozca un tanto nuestro Ateneo, cafés y escenarios »⁵⁰².

Signification de la bohème pour Pérez de Ayala : une esthétique

Afin d'apprécier la signification de la bohème pour Ramón Pérez de Ayala, nous allons nous intéresser à la figure du poète dramatique moderniste Teófilo Pajares, et plus exactement au sonnet que nous reproduisons entièrement en note⁵⁰³ dont il est l'auteur et que récite l'un des personnages, Verónica. La bohème, en tant qu'art de vivre, devient une mode et tombe dans une caricature et le sonnet, très moderniste, en est la parfaite illustration, à tel point que Teófilo Pajares s'amuse à donner comme nom d'auteur « cualquiera », alors qu'il s'agit de lui-même⁵⁰⁴. Dans ce

⁵⁰¹ « Otra vez – una más – vida y literatura : sobre la historia (vida) se edifica una construcción artística (literatura). Pero la realidad es más compleja porque, pronto, la historia deja de ser vida (vida vivida, vida auténtica) para convertirse en recuerdo, erudición; y, entonces, sólo vuelve a ser vida en tanto en cuanto es literatura, vivencia literaria. Para Pérez de Ayala, la vida (« confusión, derroche de valores » decía Henry James) de aquellos años se hizo verdadera vida al ser asimilada y asumida en su novela *Troteras y danzaderas* » (Amorós, *Vida y literatura*, p. 10)

« Sin que pueda advertirse ningún prurito documental, la novela se convierte así, verdaderamente, en un trozo de vida (la vieja fórmula naturalista, nunca caducada del todo si la sabemos entender), en un informe sobre la vida cotidiana, en un testimonio histórico y sociológico; en la salvación – empleando el término del joven filósofo Antón Tejero – de un momento vital (personas, costumbres, lugares) ya desaparecido para siempre » (*Ibid.*, p. 131).

⁵⁰² Ramón María Tereiro, *La lectura*, 1913.

⁵⁰³ « Soy poeta embrujado por rosas lujuriosas / y por el maleficio de la luna espectral. / Mi carne ha macerado con manos fabulosas / uno por uno cada pecado capital. / En el burgués estulto, mis guedejas undosas / de bohemio suscitan una risa banal; / mas él no advierte, bajo mi mugre, las gloriosas / armas del caballero ungido de ideal. / Son mi magnificencia y fasto principescos; / adoro las manolas y los sueños goyescos; / toda la España añeja triunfa a través de mí. / Con ajenjo de luna mi corazón se embriaga, / y en mi yaciña, porque la carne satisfaga, / sus magnolias me ofrenda la princesa Mimí » (*Ibid.*, p. 147).

⁵⁰⁴ « -Aquello que comienza : “soy un poeta embrujado por rosas lujuriosas...” murmuró Verónica, cohibida. -¡Pss! Es un soneto que escribí al correr de la pluma por ganarme diez duros : cincuenta pesetas de lirismo. -Teófilo dejaba caer las palabras como el árbol demasiadamente enfrutecido deja caer el fruto, con absoluta indiferencia », Pérez de Ayala, *Op. Cit.*, p. 132.

sonnet, le bohème moderniste se décrit comme un poète ensorcelé par les roses luxurieuses et la lune spectrale (« Soy poeta embrujado por rosas lujuriosas / y por el maleficio de la luna espectral ») ; sa chair de poète a été façonnée dans le creuset des sept péchés capitaux (« Mi carne ha macerado con manos fabulosas / uno por uno cada pecado capital »). Affublé de ses guenilles de bohème qui font rire le stupide bourgeois (« En el burgués estulto, mis guedejas undosas / de bohemio suscitan una risa banal »), le poète couve un idéal (« mas él no advierte, bajo mi mugre, las gloriosas / armas del caballero ungido de ideal »). Ses hardes le magnifient (« Son mi magnificencia y fasto principescos ») mais le rapprochent inéluctablement des gens du bas peuple madrilène – dont les « manolas » qui font l’objet d’une adoration – et des caprices goyesques (« adoro las manolas y los sueños goyescos »). Il porte l’héritage d’une Espagne lointaine qui triomphe à travers lui (« toda la España añeja triunfa a través de mí »). Ivre de lune, la nuit, le bohème partage sa couche avec les princesses de la bohème murguerienne (« Con ajenjo de luna mi corazón se embriaga, / y en mi yacija, porque la carne satisfaga, / sus magnolias me ofrenda la princesa Mimi »)⁵⁰⁵. Dans le sonnet de Teófilo Pajares, le bohème se décrit comme un être en haillons, obéissant ainsi au stéréotype qui veut que bohème rime avec misère et avoue sa communion avec les « manolas » et les rêves goyesques (les *Caprices* représentent des figures du bas peuple madrilène, « majas desnudas »).⁵⁰⁶ Ce qui retient notre attention, en effet, est le vers de

⁵⁰⁵ Ce poème aurait très bien pu être écrit par Emilio Carrere ou Francisco Villaespesa, selon Andrés Amorós dans *Vida y literatura en « Troteras y danzaderas »*.

⁵⁰⁶ Ce sonnet ne ferait-il pas écho à celui de Paul Verlaine (1844-1896) extrait de *Parallèlement* (1889), significativement intitulé « Caprice » ? : « O poète, faux pauvre et faux riche, homme vrai, / Jusqu’en l’extérieur riche et pauvre pas vrai, / (Dès lors, comment veux-tu qu’on soit sûr de ton cœur ?) / Tour à tour souple drôle et monsieur somptueux, / Du vert clair plein d’espère au noir componctueux, / Ton habit a toujours quelque détail blagueur. / Un bouton manque. Un fil dépasse. D’où venue / Cette tache - ah ça, malvenue ou bienvenue ? – / Qui rit et pleure sur le cheviot et la toile ? / Nœud noué bien et mal, soulier luisant et terne. / Bref, un type à se pendre à la Vieille Lanterne / Comme à marcher, gai proverbe, à la belle étoile. // Gueux, mais pas comme ça, l’homme vrai, le seul vrai, / Poète, va, si ton langage n’est pas vrai, / Toi l’es, et ton langage, alors ! Tant pis pour ceux / Qui n’auront pas aimé, fous comme autant de tois, / La lune pour chauffer les sans femmes ni toits, / La mort, ah, pour bercer les cœurs malechanceux. // Pauvres cœurs mal tombés, trop bons et très fiers, certes / Car l’ironie éclate aux lèvres belles, certes, / De vos blessures, cœurs plus blessés qu’une cible, / Petits sacrés cœurs de Jésus plus lamentables, / Va, poète, le seul des hommes véritables, / Meurs sauvé, meurs de faim pourtant le moins possible ». *Parallèlement* : c’est ainsi que s’est construit l’art de vivre et l’art d’écrire bohème, *parallèlement* à la culture officielle, au canon, à l’idéologie dominante. *Parallèlement* : c’est ainsi que naît le caprice.

ce sonnet quelconque placé dans le roman dans un but satirique : « adoro las manolas y los sueños goyescos ». La bohème dévoile sa configuration goyesque, son rapprochement avec la thématique et l'esthétique des Caprices. Les personnages de la bohème dessinés par Pérez de Ayala dans son roman, *Troteras y danzaderas*, ressemblent, en outre, à des pantins articulés qui font irruption, tel le journaliste Raniero Mazorral, double romanesque de Ramiro de Maeztu, se détachant sur une toile de fond précaire.

Teófilo Pajares est l'image décadente du bohème traité sur le mode de la satire, annonçant l'autre figure bohème satirisée, Max Estrella. Pérez de Ayala reprend des thèmes répandus de la poésie moderniste qu'ont maniés les auteurs bohèmes. Nous pensons à Francisco Villaespesa (1877-1936), mais surtout à Emilio Carrere. Teófilo Pajares, contrairement à Bériz ou Guzmán, incarne le type de bohème sensible, moderniste, idéal. Par ailleurs, l'insertion d'un poème dont l'auteur, modèle canonique, parodie des vers à la bohème, fait de cette poésie un effet de mode (l'art de la poésie bohème est une mode, non crédible, donc inexistant). La poésie est l'une des voies d'expression artistique les plus maniées par les auteurs bohèmes.

Une autre conception tout aussi stéréotypée de la bohème définit cette dernière comme le désir d'être pauvre, alimenté d'une paresse malade et qui constitue pour nous l'un des premiers vrais jugements sur son état, sa manifestation, ses causes, dans le roman :

No te molestes en quedarte con nosotros a hacer vida de bohemia, porque toda tu vida la has estado haciendo sin saberlo. No tener dinero, hija mía, no puede ser un ideal, y menos no tenerlo y deseirlo, que esto es la bohemia, y ser perezoso e inútil para conseguirlo o crearlo. Mientras vivas en España, Verónica, harás vida de bohemia, porque vivirás entre gente miserable, holgazana e inútil, sin fortuna y con ambición, sin trabajo y con lotería nacional.⁵⁰⁷

Teófilo Pajares embrasse ici les deux visions extrêmes portées sur la bohème : la bohème comme « moteur temporaire de créativité »⁵⁰⁸ et tremplin vers la gloire, placée dans l'ordre du désir (« deseirlo »), de l'aspiration et la bohème, comme dynamique de l'échec, de la vacuité, de la

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p.110.

⁵⁰⁸ L'expression est de Colette Lenoir, *Le mythe de la bohème au XIX^e siècle*, Thèse pour le doctorat d'état soutenue en 1992 sous la direction du professeur Louis Forestier, p. 36.

misère (« no tener »). L'Espagne est bohème à cette époque-là pour toutes les raisons avancées par le personnage Teófilo Pajares.

La bohème, en plus d'être la voie de la formation artistique, devient un moteur de réflexion sur l'art et s'intéresse à son impact esthétique, émotionnel et intellectuel sur le public. À ce propos, nous retrouvons le personnage Alberto Díaz de Guzmán, qui traduit *Othello*, racontant l'histoire à Verónica, la fille de joie et parfaite béotienne en matière littéraire. Celle-ci passe de l'intérêt intellectuel (« Las reacciones sentimentales e intelectuales que el drama promovía en Verónica eran tan simples y espontáneas, y al propio tiempo tan variadas »⁵⁰⁹) à la confusion émotionnelle (« Terminado este acto, Verónica, sin desplegar los labios, quedase mirando a Alberto con pupila difusa, vacua, como si le mirase y no le viese »⁵¹⁰), pour finir par de l'énervement (« Verónica paseaba por el aposento. Los nervios no le consentían estarse quieta »⁵¹¹). Ce personnage de la Verónica se prête à nouveau au jeu des impressions esthétiques à l'issue de la représentation de *Hermiona*, une tragédie en quatre actes de don Sixto Díaz Torcaz (alias Benito Pérez Galdós). Le narrateur développe ainsi, dans ce même passage du roman, un raisonnement esthétique sur la différence entre « Grand Art » (« Gran Arte »), c'est-à-dire la tragédie et l'« arte ruin y farisaico », c'est-à-dire le mélodrame. D'ailleurs, tout comme il existe trois dimensions en politique (« conservador, liberal, arribista »⁵¹²), on peut distinguer en art trois catégories : art mélodramatique, « ruin, fariseo, inesencial » ; art tragique, noble et grand ; art humoristique (comique). Alberto, en un sursaut de lucidité, en évoque une quatrième : l'art épicuréen (« de una gran ternura por lo huidero, fugitivo, frágil y momentáneo »⁵¹³), celui qui considère que toute chose est éphémère et dont il faut jouir sans perdre de temps. L'art bohème appartient-il plutôt au tragique ou au mélodramatique ? Plus loin, à la fin du roman, Alberto Díaz de Guzmán se livre à une réflexion qui consiste à comparer l'esprit lyrique (l'Homme) à l'esprit dramatique (l'Humanité) : de leur fusion naît la tragédie. Une vue esthétique qui s'oppose à la conception du théâtre de Teófilo pour qui l'art n'est rien d'autre que la voie de la libération des émotions, une décharge de la tension vitale. Les deux se rejoignent sur la mission cathartique de la tragédie ou du drame. Le roman de Pérez de Ayala

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 112.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 122.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 124.

⁵¹² *Ibid.*, p. 155-156.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 157.

est parcouru de réflexions esthétiques et philosophiques sur la valeur de l'art⁵¹⁴.

Nous retrouvons, toujours dans la dernière partie du roman, une discussion philosophique sur l'état actuel des choses dans l'Espagne d'après le « désastre » où refont surface certaines inquiétudes de bohème permettant de tirer le portrait moral et idéologique, de définir une ligne de conduite philosophique du bohème fin de siècle. Ces préoccupations sur la maladie sournoise de l'Espagne rejoignent sans conteste celles des « noventayochistas ». Il faut réveiller l'Espagne politiquement et esthétiquement, parvenir à une « compenetración con las personas y las cosas »⁵¹⁵, épousant les préoccupations « noventayochistas ». Antón Tejero (alias José Ortega y Gasset), « el filósofo militante »⁵¹⁶, partisan de l'éducation politique de l'Espagne, discute avec Alberto qui réclame, quant à lui, parallèlement à celle-ci, une éducation esthétique (« despertarle los sentidos y dotarla de aptitud para la simpatía hacia el mundo externo »⁵¹⁷).

La quatrième et dernière partie du roman intitulée « Hermes Trimegisto y Santa Teresa » propose une nouvelle considération sur la bohème à travers la lettre d'Arsenio Bériz, alias Federico García Sanchiz. Dans celle-ci, il revient sur son ancienne vie errante et aventureuse, d'amateur, synthétisant une fois de plus l'itinéraire classique de certains bohèmes, en rappelant quelques-uns de ses principes fédérateurs, comme la camaraderie, l'aspiration à une vie paisible (l'échappatoire s'avère être le mariage et le retour au village natal, pour nombre de bohèmes) :

⁵¹⁴ Le sens esthétique par excellence selon Monte-Valdés est la vue (« Para MonteValdés no existía sino un sentido estético: el de la vista », *Ibid.*, p. 192). Il se livre à des considérations sur la danse avec Alberto (« La danza es el misticismo de la carne », *Ibid.*, p. 193) et s'émerveille de la richesse lexicale de la langue espagnole se rapportant à la danse, au mysticisme et à l'ivresse : « -No hay sino parar atención en el número de palabras que existen en nuestro idioma para expresar el arrobo, éxtasis, transporte, embebecimiento, pismo, trance, deliquio, y cien otros estados místicos, y la muchedumbre de bailes que hemos inventado : fandango, garrotín, bolero, cachucha, zapateado, vito, olé, panaderos; qué sé yo. [...] -La turca, la mona, la mica, la talanquera, la cogorza, etcétera, etcétera. Vayan recordando los infinitos nombres con que hemos bautizado la embriaguez » (*Ibid.*, p. 193-194).

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 146.

⁵¹⁶ « Antón Tejero era un joven profesor de filosofía, con ciertas irradiaciones de carácter político, y había arrastrado, a la zaga de su persona y doctrina incipiente, mesnada de ardorosos secuaces. [...] Filósofo al fin, en ocasiones era demasíadamente inclinado a las frases genéricas y deliciosamente vanas. Era también muy entusiasta, [...] » (*Ibid.*, p. 143).

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 145.

Comprendí que son contados los que pueden permitirse ese lujo, y que Dios no me llamaba por ese camino, sino por el del honesto matrimonio burgués, [...] la literatura se parece a los abanicos en que da aire, pero se diferencia en que no da dinero además.

Y ahora caigo en la cuenta que nos tratábamos de tú. En Madrid se pierden las distancias : todos somos unos... golfos [...].⁵¹⁸

Le roman de Pérez de Ayala engage le monde de la bohème dans une profonde réflexion esthétique parcourant tout le roman, rappelant aussi la forte imprégnation entre bohème et art – la bohème s’inscrit dans un mouvement de réflexion sur le sens de l’art, sur sa portée –, mais rend également manifeste le « mensonge de la bohème » : l’artiste défend sa liberté pour mieux intégrer la société. La distance établie par la bohème entre celle-ci et la bourgeoisie ou la société marchande n’est qu’une façon différente de se rapprocher de ce même monde où l’artiste, privé de mécénat, livré aux lois du marché, doit se donner les moyens d’attirer le public, de vivre de son art. Ces réflexions affleureront voire donneront lieu à de véritables manifestes ou ouvrages critiques de bohèmes (nous pensons, en particulier, à *La santa bohemia* d’Ernesto Bark ou à *Declaración de un vencido* et la « dedicatoria » de *La mujer de todo el mundo* d’Alejandro Sawa dont nous nous occuperons plus tard).

Portrait physique

Notre choix de troquer le mot « portrait » pour « itinéraire » afin de mieux appréhender comment le bohème s’installe dans le passage, le mouvement, l’état transitoire ne peut s’appliquer à Pajares, contrairement à Elías Gómez où l’évolution est manifeste ou encore à Maltrana. En effet, l’intérêt porté au physique du bohème chez Pérez de Ayala est quasiment inexistant. Seules se distinguent chez Pajares sa taille avantageuse, sa minceur (« lo insólito de su delgadez ») et sa négligence vestimentaire (« el desaliño de la indumentaria »), signes révélateurs de sa pauvreté et d’une

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 236-237. Federico García Sánchez, dans ses mémoires, *Tierras, tiempos y vida, Vol. I Juventud, Provincia* (Editorial Briosca, 1959), évoque en ces termes son passage dans la vie de la bohème madrilène : « Según ya se ha referido, me marché a Madrid a consecuencia del supuesto fracaso en los exámenes, pactando al fin con la familia por amor a mi madre. Estudiaría Filosofía y Letras, carrera que conduce a la cátedra. Heroicamente defendía mi vida, primero a pan y queso o castañas, poniéndome luego a pintar sombrillas [...]. Bohemia no la pasé, por repugnancia instintiva a la suciedad » (*Ibid.*, p. 281).

hygiène douteuse (« Las botas y los pantalones, en particular, delataban con sañuda insolencia la inopia y desaseo de Teófilo »⁵¹⁹). Le héros bohème, depuis *El frac azul*, en passant par *La Horda*, a toujours trahi son appartenance à cet art de vivre par son habit : porteur de guigne, imposant le respect ou marque d'indigence notoire, il est toujours là pour rappeler au bohème la précarité et le mensonge de son état. Chez Pérez de Ayala, l'habit n'évoque pas la bohème dorée, où la négligence vestimentaire avait de la classe, mais la bohème « crottée ».

Itinéraire psychologique

La psychologie bohème, ainsi que nous l'avons définie dans notre première partie, est complexe, insaisissable car reflétant l'instabilité de cette vie aventureuse et hasardeuse. Cependant, nous pouvons parler d'ambivalence et ce constat s'applique à la psychologie de Teófilo Pajares. Le bohème, chez Pérez de Ayala, a un côté quichottesque, de par sa ressemblance physique avec le chevalier à la triste figure, mais aussi à cause de sa noblesse d'esprit qui peut s'avérer grotesque dans certaines situations.

Teófilo Pajares et Don Alberto del Monte-Valdés sont décrits sous les traits, physiques pour l'un (Pajares), moraux pour l'autre (Monte-Valdés), du personnage de Cervantes. Teófilo est maigre, barbu et taciturne : « un hombre flaco, barbudo y sombrío. A la primera ojeada este hombre ofrecíase como el más cabal trasunto corpóreo de don Quijote de la Mancha [...] ; de otra parte, la aguileña nariz de don Quijote había olvidado su joroba al pasar al nuevo rostro, y, aunque salediza, era ahora más bien nariz de lezna »⁵²⁰. Tout comme les bohèmes décrits jusqu'à présent, le bohème de Pérez de Ayala, Teófilo Pajares, acceptant sa nature grotesque et sa condition de « crève-la-faim » (« muerto de hambre »), bien qu'effrayé par celle-ci et désireux de l'étouffer, se distingue orgueilleusement par sa noblesse d'esprit :

¿Lástima de qué ? ¿De su pobreza ? Eso le honra. Has de saber que es un hombre de gran talento ; que podía ganar lo que quisiera escribiendo en los periódicos ; pero como ocurre que su carácter noble

⁵¹⁹ Pérez de Ayala, *Op. Cit.*, p. 21.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 26.

y rebelde no le deja doblarse ante nadie..., eso es todo. Además, que le tienen envidia⁵²¹

Don Alberto del Monte-Valdés (Valle-Inclán), le peintre, est d'un aspect extravagant, chevaleresque, « quichottesque » (il ne se dit pas bohème, mais en a l'aspect et l'art de vivre), il incarne une autre figure de bohème madrilène. Portant un vêtement des plus voyants (« *luciendo llamativo indumento* »), il est la risée des passants et l'objet des sarcasmes des chefs de file littéraires contre lesquels il se défend en usant de l'ironie, cette « auto-correction de la fragilité », pour reprendre la définition donnée par Lukacs :

Los transeúntes reían de su traza. Los cabecillas literarios hostilizaron con mofas sus escritos. Monte-Valdés, como haciéndose fuerte en un baluarte, entonó la vida conforme a una pauta de orgullo, mordacidad y extravagancia, que tales eran los tres ángulos de su defensa contra burlas, insidias y rutinas ambientes.⁵²²

Être dévoré et empoisonné par la culture livresque, cet alter ego de Valle-Inclán se rapproche de l'art de vivre et de penser du bohème fin de siècle : fauché, errant dans les rues de Madrid, méprisé par la foule, véritable étranger à son époque.

Lors d'une discussion entre Alberto et Teófilo, le premier démontre l'intérêt de l'érudition bien maniée dans les œuvres et le second s'y oppose en mettant en avant sa personnalité, son expérience. Pour Teófilo, le simple fait d'être poète suffit à asseoir sa position dans la société :

Poeta y vate son lo mismo, y vate quiere decir adivino. Las cosas no son como son, sino como el vate quiere que sean o hayan sido. La Naturaleza y la vida obedecen a la ley que el vate les impone.⁵²³

Cette position révèle aussi la personnalité orgueilleuse du bohème qui résiste à croire en l'échec de la bohème inscrite de même dans un espace d'échec, Madrid, lieu de corruption pour l'artiste et qu'il faut fuir avant qu'il ne soit trop tard, ainsi que le lui suggère Alberto qui s'appuie, parmi

⁵²¹ *Ibid.*, p. 39-40.

⁵²² *Ibid.*, p. 27.

⁵²³ *Ibid.*, p. 134.

d'autres, sur l'exemple du poète bohème Enrique de Mesa⁵²⁴, parti de la capitale pour s'adonner à la vraie poésie (« ¿Por qué ? Porque viviendo de verdad en el campo harás buena poesía. Deja a Madrid, hombre. ¿Qué haces aquí, como no sea corromperte y anularte ? »⁵²⁵).

La ville moderne broie l'idéal bohème d'art et de beauté ; il faut retourner en province retrouver la pureté nécessaire à l'inspiration. Malgré son sentiment de supériorité, Teófilo est rattrapé par sa conscience, « la conciencia de los jactanciosos y de los pedantes »⁵²⁶ qui lui rappelle son incapacité à accéder au bonheur, à concrétiser sa soif de gloire. D'ailleurs, l'état de renonciation ou le fatalisme du bohème est une donnée importante et récurrente dans *Troteras y danzaderas*. Lors d'une visite du Prado, où sont exposées *Les Ménines*, Teófilo converse avec Rosina, une courtisane (« una cocota »), dont il est éperdument amoureux et confesse en son for intérieur la vacuité de l'état bohème : « ¿Qué soy todo yo sino un amasijo de palabras huecas ? »⁵²⁷ Cette capacité à se remettre en question prend sa source dans le doute qui habite constamment le bohème, vivant dans l'angoisse du manque (de confiance, d'argent), la solitude. Le bohème dépeint et mis en scène par Pérez de Ayala fait montre d'une grande clairvoyance, d'un grand sens autoanalytique et autocritique. Le questionnement angoissé du bohème sur son « utilité », sur sa raison d'être, lui qui n'est qu'un être qui sonne creux, comme ses mots, parcourt, en effet, le roman. Nous illustrons notre propos en citant deux passages qui rendent manifeste l'autre tendance bohème à se déprécier, à regarder son image inversée et déformée dans le miroir de la réalité :

Reconocía no ser poeta, sino gárrulo urdidor de palabras inertes, y desesperaba de llegar a serlo nunca. [...] Teófilo acostumbraba descifrar en esta imagen de tul el símbolo de su vida entera. Él era la mosca ; entre él y los bienes del mundo se extendía no sé qué velo de ilusión que lo exaltaba todo, y, en acercándose, el velo era muralla.⁵²⁸

⁵²⁴ Pérez de Ayala aime à se référer aux poètes (à Walt Whitman, Shakespeare). Blasco Ibáñez se réfère souvent à un autre art dans son roman, *La Horda* : la musique et Wagner. Enrique de Mesa était, par ailleurs, l'ami intime de Pérez de Ayala.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 135.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 50.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 42-43.

« ¡Qué canalla soy ! », pensó Teófilo, recordando a su madre. « Mi vida no tiene sentido », caviló. [...] Se le eliminó en un punto la voluntad. Imaginaba ver su propia alma a la manera de esos perros vagabundos que miran de reojo a todas partes, porque saben que el universo está poblado de garrotes, botas y piedras invisibles, los cuales, repentinamente, se materializan donde menos se piensa.⁵²⁹

Le bohème est cyclothymique à cause de cette angoisse lovée dans son âme⁵³⁰ : il est capable de passer de la timidité la plus malade aux attitudes les plus brusques et inattendues en société, de la stérilité fiévreuse et agitée à l'exaltation consolatrice face à l'écriture d'un article et Pérez de Ayala s'attache particulièrement à mettre en relief ces symptômes. Le bohème est d'une nature torturée, dépressive, incessamment tiraillée entre deux extrêmes, mais toujours dotée d'une conscience morale active et éveillée :

Y con aquel su ánimo tornadizo, que así se entenebrecía como se iluminaba, dio por sentado ahora que todo le iba a salir a pedir de boca. Sin embargo, sentía recóndita desazón o reconcomio que no llegaba a malestar definido [...].⁵³¹

Cette cyclothymie ou variabilité du comportement, révélatrice d'une certaine instabilité psychologique, peut également s'expliquer, chez Teófilo, par l'alternance de trois cycles de pensée : le cycle amoureux ou « ciclo amoroso » (Teófilo est la figure du « mal-aimé » : « Nunca había sido afortunado en amores »⁵³²) ; cycle mégalomaniaque ou « ciclo de superioridad intelectual » (« El que carece de inquietudes y necesidades espirituales no tiene derecho a la vida », « No tenían derecho sino los poetas »⁵³³) et le dernier, « ciclo alimentado de Ilusión y Esperanza ». Enfin, le personnage Teófilo Pajares, archétype du poète moderniste et du bohème madrilène des années 1910, se caractérise par un pessimisme et un tiraillement psychologique permanents.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 65.

⁵³⁰ « Pero había algo en el propio tuétano de su alma que él no lograba desentrañar; algo a modo de angustia perdurable, un ansia de luz, y un creerse a punto de verla, un desasosiego perenne, el cual, en la vida de relación, se manifestaba ya como hermética timidez, ya por exabruptos de energúmeno » (*Ibid.*, p. 42).

⁵³¹ *Ibid.*, p. 141.

⁵³² *Ibid.*, p. 130.

⁵³³ *Ibid.*, p. 131.

D'autre part, malgré son idéal d'indépendance (l'artiste en marge de la société, conception devenue anachronique), le bohème ne peut s'affranchir du discours politique. Dans le roman, Teófilo a des sympathies pour les idéaux anarchistes dont il se vante lors des sessions à l'Ateneo ou bien lors de « tertulias literarias ». Adeptes de la provocation, souvent considérés comme des révolutionnaires, les bohèmes littéraires espagnols fin de siècle n'avaient pas de mal à se ranger volontiers du côté des anarchistes. Bohème et anarchisme étaient même devenus synonymes : détruire les fausses croyances, les traditions éculées, les dogmatismes rebattus. L'un de leurs organes de presse paru en 1905 s'intitulait *La anarquía literaria*, dans lequel collaboraient Alejandro Sawa, Emilio Carrere, Julio Camba. Max Estrella, alors arrêté pour trouble de l'ordre public, dans la scène six de *Lucas de bohemia*, se retrouve enfermé dans la même cellule que le personnage dit « El Preso », ouvrier catalan, anarchiste. Max lui déclare qu'il communit à la même église (l'anarchisme), malgré leur différence vestimentaire, et lui propose : « ¿Mateo, dónde está la bomba que destripe el terrón maldito de España ? » De plus, tout comme le personnage Maltrana dans *La Horda*, Pajares est le bohème du peuple qu'il observe et dont il se sent proche, en dépit de la distance qu'il désire conserver :

La salud del pueblo... El pueblo... ¿Qué es el pueblo ? Observa aquí el pueblo, si puedes, sin que se te revuelvan las tripas. Observa qué vientres, qué caras, qué cabezas, y eso que habría que verlas por dentro...⁵³⁴

Max Estrella, le bohème le plus célèbre de la littérature hispanique, s'exclamera à la scène quatre « Yo me siento pueblo ». L'intérêt du bohème pour le peuple est certain : il ira même jusqu'à promouvoir la révolution sociale (la revue *Germinál*, dirigée par Joaquín Dicenta, s'est fait l'écho de ce message).

Itinéraire social et professionnel

Le roman de Blasco Ibáñez, *La Horda*, a recours à la peinture des mœurs des Madrilènes des années 1900 et s'intéresse davantage au peuple. Il n'hésite pas, par exemple, à réserver quatre pages à la description d'une nuit de braconnerie dans les bois de la propriété royale. (passionné de chasse, Pérez Escrich avait consacré de larges passages de son roman à l'évocation

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 174.

des parties de chasse dans le Maestrazgo valencien, détaillant les techniques et les lieux de chasse les plus courus dans les années 1860). Autour de la figure du bohème Isidro gravitent des petites gens aux instincts primaires, très éloignées de sa catégorie morale, donnant ainsi l'impression au lecteur que le bohème fait partie intégrante de ce « mundillo ruin y llano » du quartier populaire de Las Carolinas. La fascination suscitée par la personnalité du bohème chez Blasco Ibáñez repose sur cette ambiguïté ou déséquilibre entre ses aspirations artistiques et ses origines sociales, renvoyant à la dualité inhérente à sa psychologie. Chez Pérez Escrich, on a vu que l'ascension sociale était possible : la bohème est conçue comme un passage, une traversée ; le bohème évolue dans un monde essentiellement artistique. *El frac azul* est le récit d'une ascension sociale réussie, dont le narrateur-auteur se déclare satisfait, récit d'une réussite qui n'est pas sans rappeler celui du « pícaro » Lazarillo del Tormes. Le bohème chez Blasco Ibáñez n'échappe pas au déterminisme social : la bohème est un échec, une impasse, Isidro ne s'élèvera jamais à la catégorie d'écrivain.

Pérez de Ayala, de son côté, s'attache à recréer de façon plus « psychologique » le monde des Lettres de la bohème du Madrid des années 1910 à travers ce personnage si complexé qu'est Teófilo Pajares, poète dramatique, tiraillé entre deux attitudes : l'une noble, digne de la vraie bohème, idéaliste, et l'autre, vile, basse, digne de la racaille picaresque des faux bohèmes, du « hampón ». Teófilo Pajares et Isidro Maltrana sont deux figures romanesques proches dans l'attitude et le comportement (leur itinéraire psychologique), mais évoluant dans des mondes, des atmosphères radicalement opposés : l'un, Isidro, le monde des ouvriers (son père est maçon), des chiffonniers (ses grands-parents sont « traperos ») et de la racaille politique (Gaspar de Jiménez) ; l'autre, le monde des artistes fauchés (le peintre Monte-Valdés, l'écrivain Díaz de Guzmán), des prostituées de luxe ou populaires (Rosina, Verónica), le monde du cirque et du spectacle (avec tous ses fastes et ses scandales). Tous deux aspirent à la renommée, à l'instar de leur aîné Elías Gómez du *Frac azul*, et à l'amour : l'amour en tant qu'homme et en tant que poète. Pérez de Ayala établit un parallèle entre la vie de littérateur ou bohème (si l'on entend par bohème cette étape transitoire de pauvreté, cette antichambre du succès) et celle de la prostituée :

Ni más ni menos. Tú « haces hombres », como se dice ; yo hago literatura, artículos, libros. Si la gente no nos paga o no nos acepta, nos quedamos sin comer. Tú vendes placer a tu modo ; yo, al mío ; los dos, a costa de la vida. En muy pocos años serás una vieja asquerosa,

si antes no te mueres podrida ; yo me habré vuelto idiota, si antes no muero agotado.⁵³⁵

Il est évident que ce passage met en lumière le statut de l'artiste, délaissé par le mécénat, confronté à la société marchande et obligé de vendre les mérites de son art.

Le personnage Verónica, fille de joie vivant avec Angelón Rías, l'ami de Díaz de Guzmán, prend le relais de ce parallèle, laquelle proclame et loue la bohème sentimentale, galante à la Murger, reprenant l'expression enthousiaste sandienne de *La dernière Aldini* (1827) :

Como esos de los libros y de las novelas y de las óperas. ¡Viva la vida bohemia ! Y yo que creí que eran inventos de los papeles y de los escritores... ¡Pero, hijo, si yo he sido loca por todo eso !... Cuando vivíamos en Trujillo, antes de venir a Madrid, leí en el folletín de un periódico la primera cosa de la vida bohemia, y artistas, y qué sé yo... Anda, pues si no hacía más que pensar en Mimí y Museta y aquel Colme [...] tan gracioso... Luego, siempre que veo en los carteles « Bohemios », si tengo dinero voy al teatro.⁵³⁶

Même si le mythe commence à s'étioler dans *La Horda* et se confirme dans *Troteras y danzaderas*, Verónica, fille de joie, être naïf et inculte, reste impressionnée par ce mythe, qui semble renaître dans le Madrid des années 1900. Cependant, la vie de bohème reste une vie de misère et tous deux – poète et prostituée-ne pensent qu'à une chose : l'argent. D'ailleurs, la figure de Teófilo apparaît comme celle d'un parasite, d'un quémendeur⁵³⁷ (il a recours au « sablazo » sans vergogne), voire d'un voleur (il dérobe 200 pesetas à Antón Tejero). Teófilo, quoique travaillé par le remords, acquiert une parfaite dimension picaresque, ce qui viendrait renforcer le jugement de Rafael Cansinos-Asséns exposé dans son texte critique sur la période romanesque allant de 1916 à 1927 de Ramón Pérez de Ayala dans lequel il considère justement *Troteras y danzaderas* comme « la novela de la picaresca literaria y política ».⁵³⁸ Nous devons même avancer que la quête

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 104.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 106.

⁵³⁷ « Necesito que me prestes cincuenta duros. Es asunto de vida o muerte para mí.

— No los tengo.

— No me los quieres prestar. Te figuras que no te los he de devolver. En último término, si te parece mucha la cantidad, con treinta quizá pueda arreglarme. » (*Ibid.*, p. 135)

⁵³⁸ Rafael Cansinos-Asséns, *La Nueva literatura. La evolución de la novela*, Op. Cit., p. 69.

de l'amour et du bonheur ne peut se passer pour le bohème de la quête d'argent : « Su estado de ánimo se iba definiendo poco a poco, iluminándose de resplandor intuitivo que manaba de una palabra : dinero. Era fuerza que buscara dinero cuanto antes ».⁵³⁹ La faim et l'argent ont toujours obsédé le bohème : pour lui, conserver l'idéal de la vie indépendante et privilégiée de l'artiste est insupportable.

Itinéraire sentimental

À l'opposé du milieu ouvrier et pauvre de *La Horda*, l'amour est conçu différemment dans le parcours du personnage central du roman *Troteras y danzaderas* de Ramón Pérez de Ayala. Teófilo Pajares évolue dans le monde du théâtre, du spectacle, compliquant forcément ou subvertissant plus facilement les relations amoureuses. L'amour que conçoit Teófilo pour Rosina est total, absolu, exclusif (« Pero esta entera posesión no era la posesión física o concupiscencia de gozarla, sino la sed de beberle el alma, de conocer toda su vida [...] »⁵⁴⁰), voire « brutal » (jalousie malade). Pour Teófilo, la possession de l'être aimé reste avant tout spirituelle mais il succombe à la concupiscence et s'adonne aux plaisirs physiques (ses impressions restent contradictoires, comme si l'essence même du bohème reposait sur le paradoxe). Nous remarquons le détachement ironique du narrateur face à cette situation où nous voyons l'artiste, portant, par chance, des sous-vêtements propres, embrasé par le feu du désir, telle une châtaigne dans le four, puis retombé, béat, interdit, après ses intenses ébats :

[...] cierta tarde, en que por fortuna llevaba ropa interior nueva, el frágil e inocente tinglado platónico estalló, disuelto en un vértigo ígneo, como una castaña en un brasero. Después de haber hecho suya a Rosina, Teófilo quedó como atónito, y el ánimo turbado por tan contrarios sentimientos y tan dulcísimas zozobras, que no sabía decir si había alcanzado la felicidad suma en la tierra o había entrado por los umbrales de la suprema desventura.⁵⁴¹

Comme tout bohème (romanesque ou réel), Teófilo est un être inapte à l'amour, du moins, physique, renvoyant à sa propre inadaptation sociale. Le bohème est un être misérable, déguenillé et ce sont ces mêmes guenilles qui

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 82.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 171.

lui font obstacle (à maintes reprises dans le roman, il craint de se dénuder à cause de l'état pitoyable de ses sous-vêtements). Cependant, c'est un amant transi et les effets de l'amour courtois et passionnel chez Teófilo pour Rosina sont d'un grand classicisme :

Todo su ser sufría la agri dulce tiranía de una voluptuosidad que no le admitía hartura. [...]

Unas veces se le infundía en el pecho un júbilo doloroso, porque amenazaba no admitir freno y era casi una comezón de locura. Otras veces su tristeza era tan grande que deseaba llorar, y no era raro que llorase. Pensó libertarse de aquella exuberancia emotiva componiendo versos, y en esta labor empleaba algunas horas.⁵⁴²

De plus, ses amours sont clandestines car Rosina est aussi la maîtresse de Don Sabas. Tout au long du roman, Teófilo Pajares alias Francisco Villaespesa (1877-1936), a deux obsessions : l'argent et l'amour. La troisième partie du roman clôt une première grande partie où Teófilo construisait et filait un amour parfaitement romantique avec Rosina, jusqu'au jour où celle-ci décide brutalement de tout quitter pour vivre avec sa fille et le père de cette dernière, en laissant derrière elle mort (suicide de Conchita) et folie (Teófilo).

Itinéraire spatial

Le déplacement du bohème dans l'espace urbain est présent. Il traverse plusieurs lieux qui vont de l'Ateneo, « el foco más radiante de la intelectualidad española »⁵⁴³, en passant par les salles de jeu pour jouer au poker jusqu'à une chocolaterie. Dans le roman de Pérez de Ayala, Teófilo Pajares, installé dans la capitale, n'évolue plus que dans le Madrid nocturne et « prostitué » du début du XX^e siècle :

Madrid nocharniago es un mercado o lonja al aire libre, en donde, aunque averiadas, las mercaderías amorosas ostentan rara abundancia para todos los gustos y bolsillos.⁵⁴⁴

⁵⁴² *Ibid.*, p. 172.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 241.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 95.

Madrid est perçue comme la capitale du vice. Pour la mère de Teófilo Pajares, Doña Juana Trallero qui vient lui rendre visite, à Madrid règnent l'immoralité, l'illettrisme et l'insalubrité. Madrid reste toutefois le seul horizon vital des personnages de *Troteras y danzaderas* (« en ella sufren, sueñan, se aburren, parlotean »⁵⁴⁵).

Cependant, le bohème décadent Teófilo Pajares semble moins mobile ou n'est plus animé du même élan de nomadisme urbain que ses prédécesseurs. Afin de mieux symboliser l'arrêt ou l'agonie du mouvement (entendons « mouvement », aussi, comme aventure, épopée), le romancier choisit une figure sclérosée, malade, car paralysée par une passion amoureuse, incapable de créer. Depuis Murger, l'amour et la puissance créatrice ont toujours été intimement liés à tel point que lors de la perte de l'objet aimé, le bohème est plongé dans un désarroi artistique dont il se sort difficilement. Avec *Troteras y danzaderas*, la figure du bohème s'inscrit moins dans le mouvement et l'itinéraire spatial s'en trouve proportionnellement réduit dans le roman : les lieux sont restreints, les déambulations et le défilement des rues ou des places clairsemées, contrairement au *Frac azul* ou encore, quoique déjà à moindre mesure, à *La Horda*. Nous avons l'impression que plus le bohème s'extirpe de la crise moderniste, plus il s'enracine dans le XX^e siècle et moins il a de vigueur itinérante. Plus son mouvement dans le roman est ralenti, plus son espace de création ou d'évolution est menacé et plus son image se dilue. L'itinéraire du personnage bohème dans le roman devient sans issue avec Ayala : il finit par se tuer, étouffé par la capitale, ses vices artistiques et ses mœurs. Il ne se tue pas pour se venger de l'ingratitude de la société, tel Carlos Alvarado Rodríguez dans *Declaración de un vencido* de Sawa publié en 1887. La mort est la seule issue offerte à l'annulation d'une existence blasée et la mort du bohème de Pérez de Ayala annonce une autre mort, celle traitée par Pío Baroja et Valle-Inclán : il « esperpentise » la mort de la bohème, de ce phénomène.

Conclusion

À la lecture de ces trois romans *El frac azul* (1864) d'Enrique Pérez Escrich, *La Horda* (1905) de Vicente Blasco Ibáñez ou encore *Troteras y danzaderas* (1913) de Ramón Pérez de Ayala, l'itinéraire ou le parcours bohème est cyclique, en ce sens qu'il obéit de façon presque immuable à un schéma précis :

⁵⁴⁵ Amorós, *Vida y literatura en « Troteras y danzaderas »*, Op. Cit., p. 167.

- le réveil du bohème (chez lui, en province) ou une prise de conscience reçue soit dans la risée (Elías dans *El frac azul*), soit dans l'admiration inconditionnelle de ses proches (Isidro Maltrana dans *La Horda* et l'encouragement reçu par une femme riche de son village).
- voyage à la capitale (œuvre(s) en poche).
- lettre (s) de recommandation ; appui accepté ou refusé.
- vie précaire dans les rédactions (Maltrana), se prêtant au jeu du nègre (Elías et Maltrana) ; survie difficile, vie précaire.
- fréquentation assidue des rues et cafés.
- difficulté de trouver une place, de se frayer une voie dans la République des Lettres (Elías, Maltrana et Teófilo Pajares).
- déboires, découragements, amertumes, coups durs du sort ou portes qui s'ouvrent (le hasard, la fatalité ou la Providence).
- gloire artistique incompatible avec l'amour (Elías finit célibataire, après une vie familiale gâchée par la vie de bohème ; Maltrana, veuf ; Teófilo, mal-aimé) ou déchéance artistique au profit de l'amour (Isidro et son élan paternel assumé tardivement).
- retour au pays et retraite bourgeoise pour Elías ou enlisement complet dans la misère de la capitale (Maltrana) ou la mort (Teófilo).

La bohème : entre parodie et tragédie

Nous prolongeons notre exploration du thème de la bohème littéraire espagnole exploité par les romanciers de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle à travers l'étude d'autres figures bohèmes qui s'imposent à nous comme l'alternative nouvelle offerte au traitement de ce type de personnage, misérable, le plus souvent raté, indice de la précarité du statut de l'artiste bohème voire du personnage dans le roman fin de siècle. Révélation aussi, peut-être, de la crise du roman. Nous verrons comment s'opère effectivement de plus en plus un glissement du personnage bohème martyr et victime innocente vers un personnage ridicule, improbable et déformé. Nous constatons que le personnage de la bohème, héros mythique, devient l'antihéros picaresque, laisse place à une image parodique de lui-même rendant manifeste aussi l'agonie et la mort de ce personnage, que transfigurera Valle-Inclán. Ainsi le concept de la bohème littéraire aura traversé les différentes zones ou voies allant de celle de la liberté, de la beauté, de l'art, de l'incompréhension à celle de l'erreur, de l'échec, de la décadence, de la dérision et de la « contre-transfiguration » (l'« esperpento »). Des voies qui s'entrecroisent en cette fin de siècle. La bohème erre finalement entre parodie et tragédie, entre sa naissance en tant que mythe et sa décadence.

Afin d'illustrer notre propos, nous choisissons de partir de *El doctor Centeno* de Pérez Galdós, vision totalement parodique de la bohème littéraire, en passant par quatre contes significatifs du recueil *Bohemia* de José Martínez Ruiz, où la figure du bohème s'annule dans sa propre nullité, pour finir par le traitement divergent de la mort du personnage bohème au travers de la récréation littéraire de la mort d'Alejandro Sawa par Pío Baroja et Ramón del Valle-Inclán.

***El Doctor Centeno* de Pérez Galdós⁵⁴⁶ et la figure d’Alejandro Miquis : pastiche du roman bohème et voie de la dérision**

Le roman, écrit en mai 1883 à Madrid, se divise en deux grandes parties. La première partie du roman, dont l’action est censée se dérouler en 1863, à Madrid (« A 10 de febrero de 1863, entre diez y once de la mañana, en la Ronda de Embajadores »⁵⁴⁷), est consacrée à l’évocation de la pension et des fastes ou prodigalités du bohème, l’étudiant Alejandro Miquis, tandis que la seconde partie, significativement intitulée « Principio del fin », est consacrée à la déchéance du héros, atteint d’une maladie, à sa lente et progressive dégradation. Nous nous intéresserons principalement à cette partie où nous retrouvons plusieurs traits du bohème qu’il semble pertinent de confronter à ceux déjà soulignés.

Le roman est conçu comme un récit rétrospectif, incluant quelques adresses au lecteur, à qui il est demandé également un effort de mémoire, dans la droite lignée des premiers romans bohèmes :

Acuérdate, lectorcillo, de cuando tú y yo y otras personas de cuenta vivíamos en casa de doña Virginia. [...]

Detente, memoria ; deja a un lado las tristezas, y prueba a referir lo pasado y pintar el teatro de tan grandes sucesos y notables personas, sin interrumpir tu narración con ayes lastimeros.⁵⁴⁸

Le personnage principal Alejandro Miquis⁵⁴⁹, fier et orgueilleux, est qualifié d’« héros » dans la première partie du roman (correspondant à sa période faste). Etudiant en droit, originaire du Toboso, il a vingt et un ans lorsqu’il s’installe à Madrid. Il arrive à la pension de doña Virginia en compagnie de Juan Antonio de Cienfuegos, promis à une carrière de médecin, originaire d’Álava. Tous deux sont décrits au début du roman comme deux beaux jeunes hommes fréquentant avec insouciance les salles de cours, assidus des cafés madrilènes, bourreaux des patronnes de pensions. Ils portent cape et chapeau haut de forme démodé, « inconceivable

⁵⁴⁶ L’édition utilisée est celle de *Novelas Contemporáneas*, Vol. IV *El amigo Manso. El doctor Centeno*. Tormento, Madrid, Alianza Editorial, 1994, Biblioteca Castro, Editorial Hernando.

⁵⁴⁷ Pérez Galdós, *Op. Cit.*, p. 291.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 437-438.

⁵⁴⁹ Federico Carlos Sainz de Robles dans le premier chapitre (*Primer período : 1860-1897*) de *El espíritu y la letra* (Madrid, Aguilar, 1966), évoque l’âge d’or de l’Ateneo de Madrid (1884-1923) et raconte que dans la bibliothèque de ce haut lieu de la pensée écrivaient leurs chroniques d’illustres critiques dont Caramanchel, Zeda, Floridor et Alejandro Miquis.

tubo de fieltro »⁵⁵⁰, rajoutant de la sévérité à leur personnage loufoque. Felipe Centeno, surnommé à tour de rôle Quevedo, Aristóteles, Flip, est le serviteur ou « fiel secretario » d'Alejandro, « su amo ». Il est introduit dans la pension de Doña Virginia à la demande de l'étudiant Alejandro. Même aux moments les plus noirs de l'existence de Miquis, Felipe reste cet être fidèle, loyal et condescendant, le seul ami véritable du bohème à la triste figure, maladif et désargenté. Tel le Sancho Panza épris des idéaux de son maître, Felipe, « un chiquillo, es verdad », a une foi aveugle en les paroles, les pensées et les actes de son maître, à tel point qu'il les tient toutes pour « accertadas, hermosas y sublimes »⁵⁵¹. La relation entre Felipe et Alejandro est justement qualifiée par le narrateur de fraternelle, filiale et amicale. Alejandro Miquis et Felipe Centeno forment un véritable couple maître/serviteur, annonçant un autre couple littéraire célèbre Max Estrella/Don Latino de Hispalis de *Luces de Bohemia* ou celui du conte « La calavera de Atahualpa » d'Emilio Carrere, Sindulfo del Arco et Fandul. Leur association reste des plus étonnantes pour la propriétaire de la pension. Ecrasant d'un regard impitoyable ces deux personnages grotesques, lorsqu'il en arrive à la description de l'aspect vestimentaire déplorable des deux acolytes, signe ostensible de leur misère sociale, le narrateur est tenté de la « censurer », de la passer pudiquement sous silence. Alejandro porte honteusement des bottes extrêmement usées (« botas usadísimas »), une redingote râpée (« raída levita »), un chapeau qui semble provenir des bazars du Rastro. Quant à Felipe, son apparence ne mérite même pas d'être mentionnée (« En cuanto a Felipe, más nos valdría no describirle ni aún mirarle »⁵⁵²). Ses chaussures, des savates trouées, ont plus la couleur de la boue que du cuir. Sa veste et son pantalon ressemblent davantage à du papier qu'à un tissu identifiable et, pour finir, il est coiffé d'un béret dont les trous laissent apparaître des mèches de cheveux. La bohème acquiert une dimension picaresque. On se rapproche du concept de « golfemia » ou « picardía bohemia » de la seconde bohème et se profile peut-être dans cette approche ridiculisée la figure dégradante et grotesque du bohème « esperpentique » valle-inclanesque, Máximo Estrella, à la barbe fournie, qui n'apparaît dans la pièce que vêtu d'une cape, associé à la scène III à une ombre parmi les ombres, le plus souvent ivre. D'autre part, Alejandro Miquis, exigeant envers lui-même et archétype du bohème, est auteur de pièces de théâtre dramatiques. Les hyperboles servant à le décrire sont

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 293.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 494.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 496.

placées au service de la satire qui écrase et caricature à l'extrême sa figure romanesque. Ses illusions, sa foi, son orgueil en font l'objet :

Porque Alejandro era autor dramático. [...] ¡Misión altísima la suya ! Iba a reformar el teatro ; a resucitar, con el estro de Calderón, las energías poderosas del arte nacional. Como los más puros místicos o los mártires más exaltados creen en Dios, así creía él en sí mismo y en su ingenio, con fe ardentísima, sin mezcla de duda alguna, y mayor dicha suya, sin pizca de vanidad.⁵⁵³

En outre, Alejandro Miquis, à l'instar de ses prédécesseurs ou contemporains (Elías Gómez de *El frac azul*, Isidro Maltrana de *La Horda*, Teófilo Pajares de *Troteras y danzaderas*) est d'une constitution faible : « Físicamente era raquítrico y de constitución muy pobre, con la fatalidad de ser dado a derrochar sus escasas fuerzas vitales »⁵⁵⁴. Le bohème est, par conséquent, toujours victime de maladies, le privant de son pèlerinage quotidien, vital pour lui. Alejandro Miquis, en plein mois de décembre, devant garder le lit pendant huit jours, à cause d'une forte bronchite, est torturé par ce sédentarisme forcé : « Para Alejandro, verse sepultado en una cama, sin poder vagar por las calles, ir a los cafés o a otros lugares que de noche frecuentaba, era grandísimo tormento ».⁵⁵⁵ De plus, maladie⁵⁵⁶ et échec professionnel vont de pair dans son existence : « Un mes estuvo Alejandro postrado en la cama y devorado al mismo tiempo de tristezas roedoras. En mitad de su enfermedad, adquirió el convencimiento de que su *Grande Osuna* no se representaría ya en aquella temporada ».⁵⁵⁷ Pérez Galdós parodie le langage romanesque de la première bohème littéraire romantique et galante à la Pérez Escrich : Miquis, flambeur, de mauvaises mœurs (« vida vagabunda »⁵⁵⁸), déluré (« El iluminado manchego »⁵⁵⁹) est l'antithèse d'Elías Gómez. Leurs préoccupations n'en restent pas moins communes : « placer » leur œuvre. Il existe effectivement une cristallisation

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 457-458.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 458.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 494-495.

⁵⁵⁶ Le chapitre VII intitulé « Fin del fin » est consacré à l'évocation de la maladie d'Alejandro.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 501.

⁵⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁵⁹ *Ibidem.*

des passions bohèmes autour de la renommée littéraire⁵⁶⁰. Pérez Galdós souligne, de même, le penchant bohème à battre le pavé. Le bohème est un « trotamundo », sans domicile véritablement fixe (« sin oficio ni beneficio »), battant, sans relâche, le pavé madrilène, accomplissant le rituel de son pèlerinage. Miquis et Centeno « [g]ustaban de recorrer los barrios bajos, viendo riñas, escenas y extravagancias populares ; o bien, hastiados del bullicio, se metían por el solitario arrabal de la Mancebía, calles de la Redondilla y del Toro, plazuelas del Alamillo y de la Paja »⁵⁶¹. Ici, l'itinéraire spatial bohème balaie le centre et la périphérie (« las afueras ») de la capitale. Le couple Alejandro Miquis / Felipe Centeno, au cours de leurs excursions diurnes et nocturnes, devient le témoin du spectacle de la vie urbaine, de l'humanité passante dans sa plus large diversité, embrassant du regard les opposés :

Daban grandes paseos por las afueras, observando la diversidad de tipos y asuntos que se encuentran a cada momento ; estudiaban en el gran libro de la Humanidad transeúnte [...]. Por el centro de Madrid y paseos principales andaban poco ; más (sic) cuando lo hacían, eran sus excursiones muy instructivas. [...] Al museo fueron alguna vez.⁵⁶²

Pour Galdós, les bohèmes ne sont que des parasites de la société (« Hasta se atrevieron a colarse una tarde en la sacristía, de donde les echaron poco menos que a puntapiés »⁵⁶³), se contentant de contempler les curiosités de la société ou les acteurs de la vie artistique (« oyendo conversaciones picantes, se metían [...] a oír sermones », « Felipe se detenía con vivo anhelo en los escaparates de librerías o fotógrafos, allí donde hubiese retratos de personajes célebres. Gozoso Alejandro de verlos también » ; « Cuando con alguno de éstos se topaban, no en retrato, [...] no se hartaban de mirarle », « Cuando le veían de lejos », « Contemplaba Felipe, con la boca abierta »⁵⁶⁴) sans s'engager dans aucune action sociale ou sans véritablement accomplir une quelconque mission artistique. Le bohème dépeint, épinglé avec humour par Galdós, vit de projets, ne sait se réaliser que dans l'idée de l'achèvement de son drame, reculant constamment le

⁵⁶⁰ « Éste [su drama] era la causa de sus males todos; pero también de aquellas resurrecciones súbitas y vigorosas de su espíritu, que compensaban las molestias físicas » (*Ibid.*, p. 501).

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 497.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 494-495.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 495.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 494.

moment de passer à l'acte, s'endormant sur ses illusions, couvant d'hypothétiques lauriers :

Sí, sí ; se representaría íntegro, con sus cinco actos, sus treinta personajes y su ancho horizonte histórico y teatral. [...] Quería hacer un trabajo admirable y nunca visto. Por las noches, al acostarse, ponía el manuscrito debajo de la almohada, durmiendo así en familiaridad espiritual con el Duque, Jacques Pierres y la Carniola. [...]; pero con el despierto pensamiento, aguzado como cincel de acero, sin cesar acariciaba su obra.⁵⁶⁵

Le bohème se persuade du succès de sa pièce après remaniement, mais celui-ci dernier rencontre bien des obstacles à sa réalisation dont le sommeil, le froid, la maladie (« Su gran debilidad no le permitía trabajar en el drama »⁵⁶⁶), les visites (« No había acabado de hacerlo, cuando alguien llegó a la casa preguntando por él »⁵⁶⁷), les conversations (« Toda la tarde estuvo charla que charla »⁵⁶⁸), l'appel irrésistible de la rue (« pero su fuerza de voluntad y el anhelo de callejear pudieron más que su quebranto, y en los días siguientes tornó a salir y estuvo en el café »⁵⁶⁹), les demandes d'argent. Le bohème est un être impuissant et Pérez Galdós prend plaisir à accumuler les obstacles stéréotypés au passage à l'acte de l'écriture, persuadant le lecteur du ridicule de la situation du bohème : il existe un fossé évident entre ses intentions (« representaría », « quería hacer un trabajo admirable », « voy a restablecer ») et ses faits (« acostarse », « no le permitía trabajar », « sin cesar acariciaba su obra », « charla que charla »). Il ne sait s'accomplir que dans la contemplation jouissive (pure passivité) de son œuvre à venir qui ne fait que lui glisser des mains. La volatilité de ses résolutions est à l'image de son caractère cyclothymique : le bohème peut facilement passer du rire aux larmes et du zèle le plus farouche à la veulerie la plus maladive et vice-versa : « Poco tiempo pasó desde el abatimiento traído por las cuitas teatrales hasta una grande y alborozada transfiguración del ánimo, esclarecido de proyectos hermosos, alumbrado por ideas y visiones

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 502-503.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 503.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 505.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 505.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 511. Il est à souligner la reprise d'un certain langage romanesque de la première bohème utilisé, notamment, par Pérez Escrich : « la fuerza de voluntad » est l'un des traits caractéristiques du bohème.

optimistas »⁵⁷⁰. Ce trouble (ou altération classique du caractère bohème), déjà constaté chez le personnage Teófilo Pajares de *Troteras*, participe assurément de ce que Galdós, dans son roman, appelle la névrose :

La fiebre era en él fisiológica, y el organismo del cerebro constitucional y normal. Era un enfermo sin dolor, quizás loco, quizás poeta. En otro tiempo se habría dicho que tenía los demonios en el cuerpo. Hoy sería una víctima de la neurosis.⁵⁷¹

L'explication d'une telle altération du caractère est déterministe et sociologique (l'influence du milieu), renvoyant au premier roman bohème *El frac azul* où le passage de l'illusion à la désillusion, de l'enthousiasme à l'amertume s'expliquait par le paysage décevant de la capitale, trahissant le mythe. Les premières années de la bohème du jeune Miquis sont joyeuses, exaltées, animées (« Amenizaba el círculo del café con su peregrino ingenio »⁵⁷²). Mais, au bout de trois ans, son humeur festive évolua vers la mélancolie, comme si, organiquement ou moralement, l'être bohème se laissait atteindre par le mal de l'échec. Le bohème se réfugie toujours dans le monde de l'imagination, de l'illusion puis « mûrit », tout en restant prisonnier d'une image, d'une projection idéale de son rôle. Le bohème décrit par Pérez Galdós, reprenant et parodiant le langage de la première bohème (celle de Pérez Escrich), n'est plus que le fantôme de lui-même, miné par la maladie⁵⁷³ et n'offre aux passants qu'une image dégradante de sa personne, inspirant pitié (« Después vino Cienfuegos... ¡Pobre mártir ! ¿Cómo no ayudarle a salir de aquel nuevo apuro ? »⁵⁷⁴) ou répulsion, même chez le narrateur.

Pour Pérez Galdós, la bohème est contemplative, parasitaire, vaine, misérable et ignoble. Le mal qui le guette est la paresse, l'apathie, la déprime, expliquant l'insouciance et la vacuité bohème. De jour en jour, Miquis se lève toujours de plus en plus tard et finit par se laisser dominer par la paresse (« La pereza le dominaba y no podía vencerla »⁵⁷⁵). Sa vie de

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 502.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 458.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 459.

⁵⁷³ « Era su aspecto como el de un difunto. Cuantos le veían, o manifestaban el mayor asombro, o tenían que hacer disimulos muy violentos de la mala impresión que les causaba el rostro amarillo, la afilada nariz, la fatigosa voz del pobre, estudiante » (*Ibid.*, p. 510-511).

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 503.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 463-464. Le bohème est un couche-tard et un lève-tard chez Murger : « Ce jour-là, le lendemain, contre ses habitudes, Rodolphe s'était réveillé de fort bonne heure [...] »

« vaincu » est désormais encadrée par le lit et le café, le sommeil et le verbiage, l'inconscience et l'inanité : « Callaban los estímulos mentales del arte, y enmudecían los pruritos íntimos del ideal y el amor. Todo dormía en él, menos el enfermo ; todo, menos la fatiga, el calor, el frío, la cefalalgia, el negro cansancio y la pesadez de sus huesos de plomo... »⁵⁷⁶ Dans cette existence vaine, l'angoisse du manque d'argent est cuisante (« Poseer dinero era para él como la razón de vivir »⁵⁷⁷) le poussant à réclamer l'argent qu'il avait prêté (Elías Gómez, le premier vrai bohème, recourt souvent à la pratique du crédit)⁵⁷⁸, à mettre en gage ses vêtements⁵⁷⁹ ou encore à pratiquer le « sablazo » (usage très courant chez les bohèmes de la deuxième génération⁵⁸⁰) :

Fuese a la calle muy descorazonado, y dio, durante media hora, vueltas y más vueltas por el barrio, pensando, discurriendo, cavilando... ¿Sobre quién dejaría caer el filo de su tajante sable?... ¡Ah ! ¡qué idea ! si se atreviera...⁵⁸¹

(*Op. cit.*, p. 96), « Marcel, Schaunard, Colline et Rodolphe se réveillèrent fort tard le matin » (*Op. cit.*, p. 301).

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 515.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 465.

⁵⁷⁸ « Inseparables de la vagancia fueron ¡ay! los apuros. Alejandro vivía del crédito y de combinaciones » (*Ibid.*, p. 492).

⁵⁷⁹ « Cuando se le acabó el crédito, cada vez que necesitaba dinero, empeñaba una pieza de ropa, y las tenía muy buenas » (*Ibidem*).

⁵⁸⁰ L'un des « sablazos » les plus superbement arrogants de la bohème littéraire espagnole a été rapporté par Pío Baroja dans ses mémoires, alors qu'il rencontrait pour la première fois Alejandro Sawa dans une taverne. Ce dernier lui demanda trois pesetas et comme il ne les avait pas sur lui, il lui intima d'aller les chercher, sachant que Baroja n'habitait pas trop loin. « Me lo indicó con tal convicción que yo fui a mi casa y se lo llevé », pour n'obtenir comme remerciement qu'un « Puede usted marcharse ». Et Pío Baroja de conclure : « Era la manera de tratar a los pequeños burgueses admiradores, en la escuela de Baudelaire y Verlaine » (« Enemistades literarias », *Juventud, Egoatría, Op. Cit.*, p. 137). Le *sablazo* était aussi monnaie courante chez les bohèmes murgueriens : « Pendant ce temps-là, ledit Schaunard battait dans Paris ce qu'on appelle le rappel de la monnaie. Schaunard avait élevé l'emprunt à la hauteur d'un art. Prévoyant le cas où il aurait à opprimer des étrangers, il avait appris la manière d'emprunter cinq francs dans toutes les langues du globe. Il avait étudié à fond le répertoire des ruses que le métal emploie pour échapper à ceux qui le pourchassent » (Murger, *Op. Cit.*, p. 61).

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 531.

La pénurie d'argent est le résultat logique du choix d'une vie facile, nomade, libre de toutes contraintes⁵⁸². Comme dans les romans picaresques, l'argent, inséparable de la faim (« ¿Y qué iban a comer aquel día ? No había nada, ni un ochavo en metálico ni en especie »⁵⁸³), hante l'esprit du bohème.

Pérez Galdós, plus particulièrement à travers son personnage Felipe Centeno, « secretario peripatético »⁵⁸⁴ d'Alejandro, rappelle les antécédents littéraires du bohème et ressuscite avec lui la figure du « buscón », du « buscavidas », c'est-à-dire du filou, apprenti dans l'art de mendier, de quémander avec effronterie :

Tenía instintos prácticos, vocación latente de buscarse la vida, y aunque no era maestro en las artes del pedigüeño, se dio tales mañas, que a las pocas noches de haber visitado a Zalamero y a doña Virginia, consiguió una levita vieja, que a él le venía de perlas si encontraba quién se la arreglase ; un hongo, y botas magníficas con caña de tela.⁵⁸⁵

Livré à lui-même, errant dans les rues de Madrid, il doit faire preuve d'ingéniosité et de filouterie afin de trouver le moyen de subvenir aux besoins de son maître malade. Même si son activité principale reste le « sablazo », cette « actividad buscadora y pedigüeña »⁵⁸⁶ a ses limites et finit par ne plus suffire. La faim exarcebée et la fortune adverse avivent, en effet, chez le bohème, son esprit canaille et filou. Il pense, d'abord, se livrer au larcin, mais sans succès. Puis, incapable de voler, le bohème « pícaro » continue à éprouver son ingéniosité et finit par s'adonner à la mendicité, cette fois-ci, avec succès :

Ochavos cuartos caían en sus manos, y él, animado por el éxito, más plañía cada vez, y más pegajoso y molesto a las personas seguía, sin

⁵⁸² « Esta vida libre, nómada, irregular, le enamoraba. Según estuviese el bolsillo, así comían él y Felipe, regalada o miserablemente : un día en la fonda, otro en un ventorrillo de las afueras, a veces en inmunda taberna de la calle del Grafal o en alguna pastelería de Puerta Cerrada. [...] ¡Libertad, variedad, sorpresa! Éste era el principal goce de aquella errante vida » (*Ibid.*, p. 492).

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 556.

⁵⁸⁴ *Ibidem.*

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 496-497.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 558.

darles respiro, y machacando, machacando, hasta que soltaban la limosna. Era implacable.⁵⁸⁷

Nous constatons dans ce chapitre VI que la bohème acquiert facilement une dimension picaresque, s'adaptant rapidement à la façon de vivre et de penser du filou, du gueux, du « pícaro » : la faim dévore son honnêteté et sa dignité, et Centeno gravit tous les échelons du monde picaresque⁵⁸⁸.

C'est au plus fort de son indigence, de sa misère, que la qualité bohème, déjà relevée par Pérez Escrich, la générosité autant morale que matérielle, est exacerbée : « Y derretía de lo lindo el dinero más en el prójimo que en sí mismo. Era en esto secuaz ardiente del Evangelio »⁵⁸⁹. La générosité⁵⁹⁰ et la solidarité dans la misère⁵⁹¹ participent à cette définition presque universelle de la bohème, confondue ici avec la picaresque, à travers le parcours d'Alejandro Miquis et de son écuyer, Felipe Centeno.

Le domicile, exigü, délabré, du bohème reflète la précarité de sa situation sociale et financière⁵⁹². La maison où loge Miquis est bon marché et « détestable », peuplée d'étudiants désargentés, les chambres ressemblent à des tanières et le repas servi à du rata. Plus loin, Miquis, manquant d'argent, change de domicile, mais vétusté, insalubrité, pauvreté continuent à décorer sa vie. Le narrateur décrit les impressions pénibles du personnage en rentrant pour la première fois dans sa nouvelle demeure dont les murs noirs du couloir lui font penser qu'il pénètre plutôt dans une charbonnerie, où de

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 561.

⁵⁸⁸ « Para Cansinos la novela picaresca es la tradición literaria de la bohemia española y, por ello, tiende a subrayar la vinculación entre la « golfemia » de hampones y ex-hombres gorkianos con los antiguos pícaros. Para él, el « luchador » es el héroe de esta literatura bohemia que obras como *El Frac azul* o *Amber, el luchador* representan emblemáticamente » (Aznar Soler, *Op. Cit.*, p. 28).

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 465.

⁵⁹⁰ « Los compañeros de casa le amaban por sus prendas morales, entre las cuales descollaba el corazón más generoso, más expansivo, más copioso de afectos que puede imaginarse » (*Ibid.*, p. 458).

⁵⁹¹ « Cuando Alejandro estaba limpio de dinero; cuando entre los dos no reunían más que la peseta o los cinco reales con que atracarse de judías o de una mala sopa, no se separaban por las noches » (*Ibid.*, p. 497).

⁵⁹² La précarité du domicile bohème est également une constante chez Henry Murger : « Frappé d'ostracisme par un propriétaire inhospitalier, Rodolphe vivait depuis quelque temps plus errant que les nuages, et perfectionnait de son mieux l'art de se coucher sans souper, ou de souper sans se coucher ; son cuisinier l'appelait le Hasard, et il logeait fréquemment à l'auberge de la Belle-Étoile » (Murger, *Op. Cit.*, p. 100-101). Depuis Murger, en passant par Pérez Escrich, le bohème retrouve l'antique usage du nomadisme : il erre de domicile en domicile.

pauvres enfants chétifs se traînent sur un sol en brique rouge poussiéreux. Dans ce nouvel habitat-taudis, le bohème est logé au dernier étage, près des nues, ce qui lui permet, aussi, d'élargir son regard sur la cité madrilène. Sa chambre s'avère être un mirador idéal de l'est de Madrid en plein développement urbanistique :

Por la cuadrada ventana se veía grandioso país de nubes y tejados ; se dominaba toda la parte oriental de Madrid, que es la más hermosa : el Retiro, la aguja del Dos de Mayo, el techo plomizo del Congreso, la mole de Buenavista, las chimeneas de la flamante Casa de la Moneda, y detrás el árido campo donde pronto se había de levantar el barrio de Salamanca.⁵⁹³

Nous pouvons dire que le roman bohème offre toujours un regard sur la cité, car elle participe malgré elle aux changements imposés par la modernité.

Au plus fort de cette situation d'indigence et de désespoir, l'Art est son unique planche de salut. Pour se donner la force de croire encore à cet idéal, le bohème fait montre d'une foi excessive en son talent, rappelant que l'une des constantes de son caractère est l'optimisme (on remarquera encore le pastiche galdosien de l'écriture romanesque bohème) :

Para ahogar la pena que esto le causaba, érale preciso engolfarse en el arte, sumergirse en sus ondas purísimas y engañar la imaginación con soñados triunfos y delicias. Como otros lo están de vanidad, estaba él hinchado de optimismo.⁵⁹⁴

Porque el arte, dominando con imperio en su alma, era la fuerza que le alentaba, el resorte de la vida, y el secreto germen de ideas salvadoras.⁵⁹⁵

Le bohème, tel que nous le présente Pérez Galdós, est habité par son art. Il est capable de se livrer en pleine rue à des transports théâtraux, en recréant une scène de cape et d'épée du XVII^e siècle qui appartient à sa pièce, *El Grande Osuna*. Ce passage met en scène cette fusion de la vie et de l'art, chère à la pensée bohème moderniste :

⁵⁹³ Pérez Galdós, *Op. Cit.*, p. 513.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 468.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 501.

Tantas vueltas había dado en su espíritu al famoso y noble Virrey, que concluyó por identificarse con él y hacerlo suyo, fundiendo el carácter soñado en el real. En sus soliloquios decía : « Soy lo mismito que el *Grande Osuna* ». ⁵⁹⁶

Le bohème est un être anachronique, un personnage théâtral (il aime à se mettre en scène, à s'exhiber), s'identifiant complètement à son œuvre. Son œuvre ne le quitte jamais, à l'instar du bohème murgerien, Rodolphe :

Il y avait pourtant deux choses qui n'abandonnaient point Rodolphe au milieu de ces pénibles traverses, c'était sa bonne humeur, et le manuscrit du *Vengeur*, drame qui avait fait des stations dans tous les lieux dramatiques de Paris. ⁵⁹⁷

Enfin, tous les espoirs du bohème reposent sur l'achèvement de son drame (notons, une fois de plus, ce que nous avons désigné par pastiche d'un langage bohème) : « El drama, aquel pedazo de Cielo caído sobre la frente de un hombre, estaba ya terminado. [...] Él sólo bastaba a hacer rosadas las auroras, suaves y poéticas las noches y las tardes, hermosas las horas todas ». ⁵⁹⁸ Sa maladie, qui finira par le tuer doucement, le poussera à renier son œuvre, *El Grande Osuna*, pièce de théâtre historique, qualifiée de laide et répugnante, qu'il souhaite brûler.

De nombreux personnages sont les porte-parole de la voix de l'auteur et de la raison, opposées à la passion bohème. La seconde partie insiste d'ailleurs sur l'agonie du bohème, sa vie est devenue un *via crucis* et lui-même souffre dans sa chair : il acquiert une dimension christique, car sa vie est devenue une véritable épreuve. Mais, loin de s'apitoyer sur son sort ou de compatir, Galdós place son regard condescendant et ironique au-dessus de la scène et écrase son personnage. Le « ¡Pobre Alejandro ! », récurrent dans la seconde partie du roman, est à prendre exactement à rebours (comme contre-pied) des « ¡pobres ! » émaillant le récit de la vie d'Elías Gómez de Pérez Escrich. « ¡Pobre Alejandro ! » postiche, pastiche d'un langage bohème. Miquis est à l'image de la plupart des bohèmes du premier ou du second âge, à savoir un raté, trompé par le leurre du « rêve madrilène », incapable d'exploiter son talent à bon escient, un mégalomane :

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 498.

⁵⁹⁷ Murger, *Op. Cit.*, p. 101.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 460.

¡Pobre Miquis, trabajador incansable de lo ideal, aprendiz de creador ! Merecería ingresar en las familias mitológicas [...] ¡Desgraciado Miquis, siempre devorado del afán del arte ; perseguidor con fiebre y congoja de la forma fugaz, y rara vez aprehensible ; atormentado por feroces apetitos mentales ; ávido del goce estético, de esa inmaterial cópula con la cual verdad y belleza se reproducen y hacen familias, generaciones, razas !⁵⁹⁹

-Es un perdido. ¡Lástima de talento !...Corazón demasiado grande y jamás harto de sensaciones... ¡Pobre Alejandro ! se consume en su propio fuego.⁶⁰⁰

Pérez Galdós ne se contente pas de parodier ou pasticher un certain langage bohème codé dans les romans de la première bohème romantique et galante, mais embrasse, à travers les observations de plusieurs personnages sur l'état déplorable dans lequel se trouve Alejandro Miquis, les différents points de vue que l'on peut adopter sur le phénomène et l'être bohèmes, qui vont de la sincère compassion à la moquerie la plus méprisante. Pour nous, le roman de Galdós ouvre la voie de la dérision dans le traitement du personnage bohème : Pérez Galdós cherche-t-il à le ridiculiser, rejoignant ou annonçant le mépris barojien ? Il prend exactement le contre-pied de la compassion de l'auteur de *El frac azul* pour la bohème. À de nombreuses reprises, Pérez Galdós tourne facilement en dérision la situation vécue par le bohème, ses pensées, ses actes et fait même jouer ce jeu à ses personnages. Alors que Miquis s'exalte, en évoquant à son serviteur dévoué Centeno le triomphe futur de sa pièce (théâtrale) qui réhabilitera la figure historique du duc d'Osuna ainsi que celle de la Carniola, un commentaire apparaissant entre parenthèses désamorce la solennité et la noblesse des propos du bohème :

voy a restablecerla tal como la concebí y como está en el manuscrito primero ; figura grande y compleja... (tú eres un pobre bruto y no entiendes de esto)...⁶⁰¹

De même, lorsque Felipe Centeno se prend à écrire, à composer, le narrateur se plaint à écraser son personnage, en banalisant l'acte poétique par

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 459.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 466.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 503.

des exclamations onomatopéiques et des remarques minimisant le génie naissant du *Doctor* :

Su amo dormía ; sentóse Felipe, cogió la pluma y ¡zas !... allá te van renglones. ¡Quiá ! esto no suena. Otra vez ; borra y vuelve a escribir. No sale... Ahora... *Gentil señora, de beldad bella y hechicera*... ¡Oh ! esto no sonaba.

Étrangeté de l'intention (« se le ocurrió a mi hombre la cosa más extraña »⁶⁰²), puérité ou immaturité de l'acte poétique (« Pero no, no calificamos así lo que es producto natural de infantiles caletres »⁶⁰³), autodérision (« Felipe se reía a cada verso escrito o borrado »⁶⁰⁴), sous-estimation de soi (« A veces juzgábase hábil poeta, a veces absolutamente inepto para el áspero arte de la versificación »⁶⁰⁵) rendent l'acte d'écriture du bohème vain, ridicule, épisodique, transitoire. Ainsi, la création chez le bohème reste de l'ordre tantôt du fantasma, du projet, de l'imperfection, de l'échec (Alejandro Miquis et sa volonté de remanier son drame *El Grande Osuna*), tantôt de l'amateurisme dans l'exploitation des « facultés imaginatives ». Le ridicule ne tue point le bohème ! Ce traitement du personnage relèverait-il d'un simple amusement de l'auteur, comme le faisait déjà l'auteur des *Scènes de la vie de bohème* ? Cette façon narquoise, moqueuse, créant un effet comique, de traiter le personnage bohème ainsi que les situations vécues par ce dernier ne relèverait-elle pas davantage du style des romans « bohèmes », que Pérez Galdós se contente de parodier, à l'instar de ses thèmes ? Citons en exemple de comparaison un passage sur la nature dispendieuse du bohème des *Scènes* de Murger, au chapitre VII « Les Flots du Pactole », où le narrateur glisse un commentaire entre parenthèses :

[...] on ne peut pas dépenser 500 F en huit jours, surtout quand on vit, comme nous l'avons fait, avec l'économie la plus absolue, et qu'on se borne au strict nécessaire. (C'est au strict superflu qu'il aurait dû dire.)⁶⁰⁶

⁶⁰² *Ibid.*, p. 508.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 509.

⁶⁰⁴ *Ibidem.*

⁶⁰⁵ *Ibidem.*

⁶⁰⁶ Murger, *Op. Cit.*, p. 136.

Les bohèmes des *Scènes* possédaient eux-mêmes ce qu'ils nomment l'« escrime comique ». ⁶⁰⁷ Doña Isabel, tante d'Alejandro, obsédée par la propreté, est traitée de la même façon. Lorsqu'elle se rend chez son neveu à l'article de la mort et, atterrée, s'apprête à ressortir, le narrateur l'interpelle à grand renfort d'expressions moqueuses et méprisantes : « Adiós, Isabel Godoy ; adiós, pitonisa, burladora del tiempo, émula de la eternidad, cuyos senos mides, cuyos secretos exploras ; virgen madre de todos los desatinos ; plaga, sibila, vestal, momia llena de gracia, archivo de la superstición y sacerdotisa del estropajo ». ⁶⁰⁸

Par ailleurs, Pérez Galdós emploie un procédé narratif traditionnel dans les romans bohèmes ⁶⁰⁹ : le rapprochement familial entre le narrateur et le personnage rendu manifeste par l'usage de l'adjectif possessif (« se le ocurrió a mi hombre » ⁶¹⁰), de la deuxième personne du singulier (« Oído, Felipe, que tu amo se arrebató » ⁶¹¹), l'établissement d'une complicité avec le lecteur en utilisant la première du pluriel (« la desdicha de nuestro héroe » ⁶¹²). Le narrateur s'adresse directement à Felipe de façon impérieuse, lui rappelant sa condition de subalterne dans le récit (alors qu'il donne le titre au roman ! Rappelons que le paradoxe est l'une des figures les plus usitées chez les bohèmes) : « ¡Oído, Felipe ! que aquel día la conferencia fue más acalorada que nunca. [...] ¡Oído, Felipe ! que va a decir el plan ». ⁶¹³ Lors du convoi funèbre conduisant la dépouille d'Alejandro Miquis, Pérez Galdós, une fois de plus, prend beaucoup de distance avec la circonstance narrée. Nous assistons à une conversation entre Don José Ido, autre figure typique de la bohème madrilène par sa vie hasardeuse et chaotique, et Felipe Centeno. Les deux sont assis dans un « coche de alquiler » et conversent sur le sort malheureux d'Alejandro, puis sur la « colocación » de Felipe, et les différents métiers réalisés par José Ido qui a l'air ivre. Ce dernier propose à

⁶⁰⁷ « Ses manières câlines et son langage, qui offraient une mosaïque de tous les styles, les calembours terribles dont il émaillait sa conversation [...] » (*Ibid.*, p. 67), « En causant et en discutant, ils s'aperçurent que leurs sympathies étaient communes, qu'ils avaient tous dans l'esprit la même habileté d'escrime comique, qui égaye sans blesser [...] » (*Ibid.*, p. 80).

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 595.

⁶⁰⁹ Nous pensons encore une fois à Murger et, notamment, à différents passages des *Scènes*, témoignant des différentes manières de s'adresser au personnage : l'adjectif possessif (« O mon ami Rodolphe », *Op. Cit.*, p. 213 ; « Notre héros n'est point ce qu'il paraît être », *Ibid.*, p. 103 ; « voici le moment venu de raconter les amours de notre ami Rodolphe », *Ibid.*, p. 215), le vouvoiement (« Vous l'avez voulu, ô Rodolphe ! », *Ibid.*, p. 216).

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 508.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 510.

⁶¹² *Ibidem.*

⁶¹³ *Ibid.*, p. 510.

Centeno de travailler pour un vendeur ambulant de pétrole et de conduire le char « tocando la corneta para que bajen las criadas »⁶¹⁴, c'est-à-dire un emploi renouant avec les différents emplois des « pícaros ». Cette dernière figure de bohème madrilène, don José Ido, ami d'Alejandro, synthétise parfaitement l'itinéraire de tout bohème. Ses activités se résument à parcourir Madrid en quête d'une place pour ses œuvres (« colocación »), d'un emploi ou d'une quelconque tâche, pour éreintante et âpre qu'elle soit, permettant de subvenir à ses besoins quotidiens. José Ido donne des cours particuliers, copie des écrits, mendie auprès de ses amis ou s'adonne à la flagornerie des hommes illustres et parvient à réunir une somme modique qui est aussitôt avalée par la maladie de sa femme, les frais de médecin, les médicaments. Le destin bohème est tourné vers la misère et il est naturel pour don José Ido del Sagrario de ne savoir à quel saint se vouer et de douter de tout, plus particulièrement de la Divine Providence sur qui repose sa vie. Cependant, il pense devenir écrivain de romans-feuilletons (« novelador »). Centeno lui suggère comme sujet de roman sa vie auprès de son maître Alejandro, mais, selon José Ido, le réalisme de la peinture de la vie n'intéresse pas le grand public :

ARISTO.-(Con inocencia.) Pues, hombre de Dios, si quiere componer libros para entretener a la gente, y hacerla reír y llorar, no tiene más que llamarme ; yo le cuento todo lo que nos ha pasado a mi amo y a mí, y conforme yo se lo vaya contando, usted lo va poniendo en escritura.

IDO.-(Con suficiencia.) ¡Cómo se conoce que eres un chiquillo y no estás fuerte en letras ! Las cosas comunes y que están pasando todos los días no tienen el gustoso saborete que es propio de las inventadas, extraídas de la imaginación. La pluma del poeta se ha de mojar en la ambrosía de la mentira hermosa, y no en el caldo de la horrible verdad.⁶¹⁵

À travers cette intervention, nous constatons aussi comment rentrent en collision deux types de bohème : l'une qui conçoit l'art comme une pure recherche esthétique, un amusement artificiel et l'autre qui pense que l'art doit servir la réalité.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 611.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 613.

***Bohemia* (1897)⁶¹⁶ de José Martínez Ruiz :
la vision négative de la bohème littéraire ou l'échec du personnage
bohème**

Il nous semble opportun de commencer cette étude par un détour théorique sur le conte selon Azorín exposé dans deux textes *Cavilar y contar* (Madrid, octobre 1941) et *Cuentos* (qui reprend l'article « El arte del cuento », publié le 17 janvier 1944 dans *ABC*). Selon lui, dans *Cavilar y contar*, un conte se doit d'être un récit bref comprenant un exposé, un développement et un épilogue (« exposición, desenvolvimiento y epílogo »). Il doit conserver une certaine harmonie ou équilibre entre ces différentes parties pour être bon. De même, selon Azorín, le conte, né avec la presse, est une voie d'expression moderne et sa forme compacte (« narración abreviada ») obéit naturellement au format du support qui lui est imposé⁶¹⁷. Deux contes de *Bohemia* évoquent ce rapport étroit entre l'écriture (le format) du conte et le journal : « El maestro » (concordance du temps de l'action et du temps de la narration) et « El amigo ». Le conte « Bohemia » se présente sous la forme d'un journal alliant présent et passé simple. Il souligne de même l'importance du début et de la fin du conte dans son article « Cuentos » :

Desde el primer instante, análogamente de lo que sucede en el teatro, el lector ha de « entrar » en el cuento. [...] No se puede llevar al lector durante cierto trecho para enfrenarle luego con una vulgaridad.⁶¹⁸

Nous avons choisi de montrer comment dans les contes du futur Azorín se développe une écriture centrée sur le dévoilement du côté grotesque, vain et, finalement, dégradant de la bohème. C'est ainsi que, pour nous, la voie de la dérision frayée par le roman de Galdós se prolonge sur la voie définitive de l'échec à travers les différentes scènes de bohème présentées, croquées, brossées par Martínez Ruiz. Il utilisera les stéréotypes romanesques qui ont accompagné jusqu'à présent la description du parcours bohème, mais s'ajoute à cela une ridiculisation du personnage qui passe ainsi d'un regard complaisant et compatissant à une image dégradante. Parmi les thèmes développés, nous allons surtout prêter notre attention aux

⁶¹⁶ Nous utilisons l'édition suivante : *Bohemia, Obras Completas*, Madrid, Aguilar.

⁶¹⁷ Ces théories ainsi que celles d'autres auteurs espagnols ont été exposées par María Teresa Arregui Zamorano dans *Estructuras y técnicas narrativas en el cuento literario de la generación del 98 : Unamuno, Azorín y Baroja*, E.U.N.S.A., 1998.

⁶¹⁸ Cité par Arregui Zamorano, *Op. Cit.*, p. 93.

contes qui nous permettent de reconstruire la vision et la définition de ce parcours selon le futur Azorín. Cependant, il convient de souligner, en premier lieu, que dans *Bohemia*, l'écrivain, nous renvoyant ainsi à son propre métier, aspire à la simplicité et à la clarté du style. Cette préoccupation est patente dès le premier conte lorsque le protagoniste Paul Alexis évoque son credo esthétique :

Yo querría que todo lo que saliera de mi pluma fuera sencillo... sencillo... y de una claridad de cristal⁶¹⁹

La nature est une obsession thématique typiquement azorinienne. Ce penchant pour la nature et le paysage espagnol propre à la génération de 1898 se retrouve dans le conte « Paisajes », véritable petit traité esthétique sur la captation sensorielle du paysage, à la façon impressionniste et symboliste, ainsi que l'annonce le narrateur du conte : « Se titulará *Paisajes* : será una serie de cuadros sin figuras, de manchas de color, de visiones ». Les paysages sont souvent crépusculaires dans les contes de l'auteur de *Las confesiones de un pequeño filósofo* lesquels évoquent sa prédilection pour ce moment de la journée : enfant, Azorín jouait à ces heures-là. Nous tenons également à mettre en exergue dans cette introduction une particularité formelle propre à cet ouvrage. *Bohemia* est un recueil de contes scéniques, à cause de la prépondérance accordée au dialogue (dans « El maestro », « El amigo », « Una mujer », « Una vida »), au caractère théâtral de l'écriture de certains contes (présence de didascalies, noms des personnages précédant l'intervention)⁶²⁰, constituant de véritables petites œuvres théâtrales au sein du recueil de contes, favorisant l'annulation de la présence du narrateur, ce qui laisse place à une plus grande autonomie ou objectivité au récit. Ce mélange des genres et l'alliance du présent et du passé simple dans un même conte aidant, participe à la modernité de son texte qui annoncerait, selon Arregui Zamorano, la technique du « nouveau roman » :

La insistencia de Azorín en narrar con el presente y el pretérito perfecto ha sido uno de los motivos por los cuales se le ha considerado

⁶¹⁹ Martínez Ruiz, *Op. Cit.*, p. 94.

⁶²⁰ « y lo que no es diálogo adquiere valor de acotación dramática » (Arregui Zamorano, *Op. Cit.*, p. 117).

precursor de las tendencias literarias objetivistas como el « nouveau roman » francés.⁶²¹

De même, selon Arregui Zamorano, plus d'un tiers des contes présente des personnages qui sont en même temps les narrateurs de leur propre histoire, privilégiant le dialogue, afin de dynamiser leur récit. La forme dialoguée dans le roman devient une mode narrative fin de siècle en Espagne, même si l'origine de celle-ci peut remonter à *La Celestina* : outre *El frac azul* (1864), le roman *El abuelo* (1897) de Benito Pérez Galdós en est un exemple remarquable (« novela dialogada en cinco jornadas »). Le conte fin de siècle adopte également ce jeu narratif : soit entièrement dialogué, soit contenant des passages dramatiques (les *Cuentos dramáticos* de 1901 d'Emilia Pardo Bazán), nous le voyons foisonner, par exemple, dans *El Cuento Semanal*. Enfin, le conte ou ses dérivés (« leyenda », « novela corta ») est l'un des genres les plus travaillés par les auteurs bohèmes fin de siècle, ainsi que nous le verrons dans la quatrième partie de notre travail avec les contes d'Emilio Carrere.

Nous nous proposons de traiter quatre des contes de *Bohemia*, dont les situations évoquées rappellent ou annoncent d'autres récits sur l'itinéraire bohème. La vision azorinienne sur ce phénomène littéraire à travers « El maestro », « El amigo », « Una mujer », « Una vida » se centre sur des figures de jeunes provinciaux, tous venus à la capitale avec les mêmes raisons, les mêmes espoirs ou aspirations : écrire, publier, se faire connaître, acquérir un nom, s'extirper de l'anonymat, de la masse des écrivains laborieux et tâcherons, « llegar », pour revenir finalement au village natal. Le futur Azorín, dans ses contes de *Bohemia*, véritables tableaux réalistes sur les différents états de la bohème, décrit et embrasse divers aspects de la vie bohème. Il prend comme point de départ le provincial trompé par son protecteur (« El maestro »), adoptant un point de vue cynique, puis s'intéresse au jeune bohème traité sans égards (« El amigo »), ainsi qu'à la décrépitude et à la malédiction du bohème sur son déclin (« Paisajes »), soulignant le côté tragique de cette existence, pour finir par illustrer l'époque de bohème d'un jeune auteur de 25 ans, cloué dans un siège (« Una vida »), malade, abandonné de tous. Le verdict de l'auteur valencien est sans appel : la bohème est une impasse qui mène à la folie, au désespoir et à la morgue. Nous suivrons aussi dans cet ordre la découverte de ces contes.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 118.

Tout départ en pays de bohème commence souvent par la recherche d'un protecteur. Clairement associé à la génération « gente nueva », légèrement antérieure à celle de 98, le jeune bohème du conte « El maestro » a écrit quelques articles de presse, des contes et se destine à l'écriture de romans. Fraîchement arrivé de Gerona avec sa lettre de recommandation (« una carta de don Ramón Ossorio »), il rencontre dans son bureau le « maître » : « EL MAESTRO. – Pues la leeré ; crea usted que tengo mucho gusto...¡De ustedes es el porvenir..., de la gente nueva, que principia ! »⁶²². « El maestro » reprend évidemment le début de l'itinéraire bohème, avec ses illusions (la foi, la confiance en les aînés, la lettre de recommandation, les œuvres en poche, les origines provinciales). La fin du conte augure le cynisme même de cette existence : le vieux maître donne la nouvelle écrite par le jeune, *Triunfo de amor*, qu'il avait laissée en consultation chez lui, à son propre éditeur, s'arrogeant ainsi la paternité de l'œuvre. Ce conte sur la bohème rend compte de l'apprentissage du métier d'écrivain qui commence par la tromperie des aînés. Ce cynisme se retrouve dans « El amigo ». López, jeune littérateur provincial débutant (« principiante de literato »), arrive à la rédaction d'un journal, *La Península*. « El amigo » Fernando, son interlocuteur-ami et aîné dans cette vie de bohème, lui propose de collaborer dans la revue *El Arte*. Il en résultera un drôle de commerce d'articles entre le jeune, l'ami et le directeur de la revue. Nous apprenons que l'écrivain en herbe n'a jamais été rétribué, jusqu'au moment où celui-ci se présente à la rédaction de *El Arte*. Le directeur le récompense froidement d'une somme dérisoire. Le futur Azorín place dans la bouche du personnage-charlatan, lui-même ancien combattant dans les rangs de la bohème, des vérités sur les principes de cette vie, comme la volonté et l'indépendance :

¡Oh, si yo contara !... El modesto pero honrado nombre de que disfruto en la república de las letras lo he ganado a pulso..., ¡a pulso ! Nada de adulaciones, nada de bombos, ni de mendigar elogios en los periódicos. Lo que soy me lo debo a mí mismo. Y usted puede llegar a ser algo ; tiene usted independencia, ingenio, y..., amigo, eso es un capital en estos tiempos asquerosos... ; lo dicho : ¡asquerosos !⁶²³

Le conte « El amigo » ou l'introduction du jeune littérateur dans le monde de l'écriture met en évidence combien le bohème est abusé malgré lui. Il se confronte avec naïveté au commerce des articles, à la camaraderie

⁶²² Martínez Ruiz, « El amigo », *Op. Cit.*, p. 301.

⁶²³ *Ibid.*, p. 309.

ou amitié qui repose sur le mensonge et la tromperie. « El amigo », se plaçant au début de cet itinéraire, rappelle certaines pages de *El frac azul* de Pérez Escrich, premier roman espagnol sur la bohème littéraire madrilène. Si le bohème, personnage innocent et enthousiaste, commence son parcours gonflé d'espoir, celui-ci, dont le talent et la constance sont souvent remis en cause, ne tarde pas à se ranger parmi la horde des vaincus, sapé dans ses illusions, revenu de ses erreurs d'optimisme. Du nom du titre du livre sur la nature projeté par l'un des personnages, livre de lumières où seront dépeints le changement des saisons et la variété des paysages de l'enfance, le conte dialogué « Paisajes » porte sur le manque de volonté chronique et le déclin du bohème (fin de parcours), incapable de réaliser un projet d'écriture. Nous savons que cet être est marqué par l'incapacité ou l'impuissance à passer à l'acte d'écriture. « Paisajes » restera définitivement à l'état de projet et ne s'écrit qu'au futur (le travail d'écriture semble incompatible avec la vie bohème marquée par l'errance, l'alcool, la pauvreté et l'oisiveté) :

Paisajes no salía. Todos los días proponíase principiar su obra y todos los días dejaba su tarea para mañana.⁶²⁴

Le personnage de ce conte se distingue par cette pathologie du manque de volonté, inséparable, comme l'alcool et le manque d'argent, de l'état du bohème : « Pero le era imposible escribir : no tenía fuerzas, no podía »⁶²⁵. D'ailleurs, le personnage présenté par Azorín, stéréotype du bohème fin de siècle, consume sa vie dans les cafés madrilènes ; son emploi du temps se présente sous la forme d'un itinéraire angoissant :

Y, sin embargo, persistía en su vida de bohemio empedernido : pasando el día en los cafés ; dormitando, repleto de ginebra, en las tabernas ; viviendo angustiosamente de la caridad forzada de sus amigos. « Esa obra me reanimará », decía, poniendo sus esperanzas en el libro proyectado.⁶²⁶

Enfin, « Paisajes » consacre le tiraillement du cheminement classique du bohème. Celui-ci provient généralement d'une région ensoleillée, « saine » et son enfance est marquée par la douceur du milieu ; son exil dans la capitale noircit ses aspirations et son existence devient angoissante, avilissante. Pour Azorín aussi, la bohème est le passage douloureux de

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 313-316.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 316.

⁶²⁶ *Ibidem.*

l'illusion à la désillusion, elle est une expérience angoissante où prédominent la frustration et l'échec. Le bohème suit inéluctablement un itinéraire de douleur et de misère⁶²⁷ dont la fin, tragique ici, est l'enfermement dans la folie du désespoir : « [...] apelonado en un rincón del coche, dejaba vagar su espíritu, sin vigor, sin consistencia, de lado para otro :

*Deçà, delà
Pareil à la
Feuille morte. »*⁶²⁸

Cette bohème littéraire s'éloigne définitivement de celle décrite par Murger.

Sur son fauteuil de malade, un jeune homme de 25 ans, paralytique, du conte scénique « Una vida », essuie successivement les reproches de sa mère, de son frère et de sa sœur sur sa vie gâchée, sur le capital de la famille dilapidé (Alejandro Miquis de *El doctor Centeno* avait fait de même). Sa défense : son honneur. Il se définit sciemment comme indépendant, athée et quichottesque :

EL ENFERMO.-¿Qué habéis visto ? No podéis ver más que mi sacrificio, las iniquidades sufridas por no humillarme ante el poderoso, por no pensar como « todo el mundo » piensa..., por ser independiente, por ser libre. Ese es mi crimen ; el ser rebelde contra todo convencionalismo, contra todo dogma, contra toda ley.
[...] sólo soy... un amigo de la verdad, un enamorado de la justicia..., ¡un Quijote !⁶²⁹

De plus, Azorín complète sa vision du bohème madrilène fin de siècle d'une description physique mettant en avant la décrépitude prématurée et l'extravagance du personnage : « EL ENFERMO.- (Sobre veinticinco años ; faz pálida, larga la barba y descuidada. Aspecto de pensador, de filósofo en perpetua batalla con la realidad. [...]) ».⁶³⁰ L'une des dernières images qui s'impose lorsqu'on s'intéresse à la bohème, est la maladie (Isidro Maltrana

⁶²⁷ « Así iba arrastrando su vida, consumiéndose su cuerpo, apagándose su espíritu..., acosado por la miseria, roído por el dolor » (*Ibidem*).

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 317.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 327-329.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 326.

de *La Horda* était privé de travaux physiques par sa faible constitution, Alejandro Miquis est décrit décrépi dans son lit).

La bohème est la voie de l'erreur, de l'errance (« extraviarte », dira la mère du condamné, du malade), de l'échec, de la méprise. En fin de parcours forcé, l'artiste devient la victime éclairée de ses erreurs de jeunesse. À l'instar d'un Don Quichotte frappé par la raison, celui du conte « Una vida » fait avec conscience – s'il est un trait commun à tous ces personnages, c'est leur sens de la lucidité, leur clairvoyance – le bilan d'une vie sacrifiée, tournée de façon obsessionnelle vers la gloire littéraire (« Por mi nombre he luchado y por el nombre de toda la familia »⁶³¹) qui ne fera qu'attendre : « Soy un vencido..., si es derrota el tener vergüenza y no transigir con la mentira »⁶³². Le héros bohème fin de siècle est un perdant, un « vencido » (Alejandro Sawa intitulait déjà son récit autobiographique bohème en 1887 de *Declaración de un vencido*), abandonné de tous. Sa vie est un combat inutile, impossible, quichottesque qui ne peut mener qu'au suicide (par désespoir) :

¡Quiero morir solo..., de hambre..., de hastío, de odio ! [...]

Todos se detienen en el umbral, silenciosos, observando atentamente, impasibles, lo que hace el Enfermo ; y allí permanecen inmóviles hasta que éste, haciendo un esfuerzo supremo, salta la baranda del balcón y se arroja por él. Entonces, los demás personajes, silenciosos, serenos, desaparecen de la escena.⁶³³

Selon le jeune José Martínez Ruiz, la bohème est synonyme de tromperie, d'illusions vaines, d'injustice, d'ingénuité et de naïveté. *Bohemia* (1897) est le constat pessimiste voire dénigrant de l'état ou du statut du bohème, que l'on se place au début, au milieu ou à la fin de ce parcours marqué également, pour le futur Azorín, par le malheur, la malchance, le ridicule et l'impuissance. Ses bohèmes sont souvent anonymes répondant au vœu de l'auteur, non seulement d'universaliser ce personnage, mais également de rappeler certainement l'insignifiance de son existence ou l'erreur de celle-ci, dans la mesure où le bohème aspire à la reconnaissance et seuls l'attendent l'indifférence, l'oubli, l'abandon, l'isolement et l'amertume.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 327.

⁶³² *Ibidem.*

⁶³³ *Ibid.*, p. 328-330.

***El árbol de la ciencia* et la figure de Rafael Villasús
versus *Luces de Bohemia* et la figure de Max Estrella :
le traitement de la mort du bohème**

Alejandro Sawa qui confondait sa vie même avec l'Art, vivant dans la légende qu'il s'était forgée⁶³⁴, dédaignant la foule (« la Esfinge » ainsi qu'il l'appelle), d'une personnalité imposante⁶³⁵ et victime d'une Fatalité impitoyable, n'échappa pas à l'œil toujours éveillé des écrivains : le théâtralisme de ses gestes et paroles, l'idéalité de sa pensée, mais aussi sa fin tragique ont fait de Sawa un personnage littéraire, romanesque vivant, forcément controversé.

Ainsi, le premier à s'être intéressé à la recreation romanesque du « gran bohemio », et malgré l'antipathie qu'il manifestait à son égard, n'est autre que Pio Baroja, dans son roman *El árbol de la ciencia* (1911), où il consacre le chapitre VIII à la présentation de l'écrivain fou et aveugle, Rafael Villasús, qui meurt dans des circonstances similaires à celles de Sawa. Puis suivra le célèbre « esperpento », *Luces de Bohemia* (1920) de Ramón del Valle-Inclán, paru dans la revue *España* du 31 juillet au 23 octobre 1920, puis sous forme de livre en 1924, où Sawa, pour une fois, occupe le devant de la scène, en la personne du poète aveugle et pauvre, Max Estrella.

Tous deux se sont particulièrement attachés à évoquer les derniers jours de vie d'Alejandro Sawa qui, de par leur caractère pathétique et surtout tragique, sont restés gravés dans la mémoire de tous ses contemporains qui, de près ou de loin, assistèrent à la « descente aux enfers » du « divino Alejandro » :

Es decir, que ambos autores consideraron aptos para sus respectivas figuraciones novelescas ciertos hechos reales de la muerte de

⁶³⁴ Ainsi que l'écrivait Rubén Darío dans son prologue à *Iluminaciones en la sombra* : «Lo cierto es que él siempre vivió en leyenda, y que, siendo, como fue, de una gran integridad y sinceridad intelectuales, pasó su existencia golpeado y hasta apuñalado por lo real en la perpetua ilusión de sí mismo» (Rubén Darío, « Alejandro Sawa », *Op. Cit.*, p. 70). Par ailleurs, Iris M. Zavala, à charge de cette édition critique des *Iluminaciones* en 1977, intitulerait significativement le troisième chapitre de son étude préliminaire « III. Alejandro Sawa, hombre de novela ».

⁶³⁵ « su porte de señorío, su conversación arrolladora y deslumbrante » (Alonso Zamora Vicente, *La realidad esperpéntica (aproximación a Luces de Bohemia)*, Madrid, Gredos, 1969, p. 41).

Alejandro Sawa, y cada uno a su modo reelabora aquella realidad penosa para aprovecharla en su propia creación artística.⁶³⁶

Même si les faits évoqués sont les mêmes, il importe de comparer les deux versions littéraires de la mort de Sawa, où apparaissent des divergences fondamentales.

Pío Baroja exploita, dans son roman *El árbol de la ciencia*, le thème de la mort de Sawa et incarne ce dernier en un personnage appelé Rafael Villasús (« un hombre demacrado, famélico, sentado en un camastro, cantaba y recitaba versos »⁶³⁷) qui, durant trois jours et trois nuits, vocifère et défie ses amis littéraires. À sa mort, une troupe de déguenillés et de bohèmes viennent lui rendre une dernière visite parmi lesquels se distingue un vieillard :

En esto entró un viejo con melena blanca y barba también blanca, cojeando, apoyado en un bastón. Venía borracho completamente. Se acercó al cadáver de Villasús, y con una voz melodramática gritó :
-¡Adiós, Rafael ! ¡Tú eras un poeta ! ¡Tú eras un genio ! ¡Así moriré yo también ! ¡En la miseria, porque soy un bohemio y no venderé nunca mi conciencia. No !⁶³⁸

Ce vieillard ivre reparaît dans *Luces de Bohemia* sous les traits de don Latino de Hispalis, le fidèle lazare et ami du poète défunt, Max Estrella, et lui aussi dans un état d'égriété (scène 13) :

Don Latino

¡Ha muerto el Genio ! ¡No llores, hija mía ! ¡Ha muerto y no ha muerto... ! ¡El Genio es inmortal... ! ¡Consuélate, Claudinita, porque eres la hija del primer poeta español ! ¡Que te sirva de consuelo saber que eres la hija de Víctor Hugo ! ¡Una huérfana ilustre ! ¡Déjame que te abrace !

Claudinita

¡Usted está borracho !⁶³⁹

⁶³⁶ Allen W. Phillips, *Alejandro Sawa, mito y realidad*, Op. cit., p. 30.

⁶³⁷ Pío Baroja, *El árbol de la ciencia*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 277.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 278.

Une seconde similitude entre les deux versions littéraires réside dans le scepticisme général face à la mort réelle du « gran bohemio » : dans les deux cas, il s'agirait d'une catalepsie.

Ainsi, dans *El árbol de la ciencia*, avant l'arrivée du médecin Andrés Hurtado, les amis qui veillaient le cadavre en arrivent à brûler les doigts du défunt afin de vérifier s'il réagit ou non : « le habían quemado los dedos con fósforos para ver si tenía sensibilidad »⁶⁴⁰. Dans *Luces de Bohemia*, Basilio Soulinake (double « esperpéntico » d'Ernesto Bark) soutient qu'il se trouve en présence d'un homme endormi (scène 13) :

Mi primera impresión al entrar aquí ha sido la de hallarme en presencia de un hombre dormido, nunca de un muerto. [...] ¡Mi amigo Max Estrella no está muerto ! Presenta todos los caracteres de un interesante caso de catalepsia.⁶⁴¹

La « portera Sená Flora » propose, pour le convaincre du contraire, d'en faire la preuve par le miroir (« Madama Collet, ¿tiene usted un espejo ? Se lo aplicamos a la boca, y verán ustedes cómo no lo alienta »⁶⁴²). Mais, devant l'imperturbabilité de Basilio Soulinake (« ¡Esa es una comprobación anticientífica ! »), « el cochero de la carroza fúnebre », ne pouvant plus attendre, décide de laisser brûler une allumette au bout d'un des pouces du cadavre et si « se consume hasta el final, está tan fiambre como mi abuelo »⁶⁴³. Allen W. Phillips qui analyse aussi le traitement littéraire de la mort d'Alejandro Sawa entre les deux œuvres se réfère à l'article de Ricardo Senabre, « interesante pero a veces poco afortunado », intitulé « Baroja y Valle-Inclán, en dos versiones de la muerte del poeta Alejandro Sawa », paru dans *El Despacho Literario* (1960) qui jette de nouvelles lumières sur le thème. Ricardo Senabre n'hésite pas à comparer le vieillard soûl de *El árbol de la ciencia* à Ramón del Valle-Inclán lui-même : « [...] después de reproducir las palabras con que Baroja describe la llegada del viejo borracho al cuarto del bohemio, [Senabre] no duda en identificar a este personaje algo grotesco con el mismo Valle-Inclán ».⁶⁴⁴ Senabre relève aussi le détail du corbillard, différemment qualifié par les deux auteurs en question. Baroja, toujours aussi antipathique envers son personnage, Rafael Villasús,

⁶³⁹ Ramón del Valle-Inclán, *Luces de bohemia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, p. 178.

⁶⁴⁰ Baroja, *Op. Cit.*, p. 278.

⁶⁴¹ Valle-Inclán, *Op. Cit.*, p. 184-185.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 187.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 188.

⁶⁴⁴ Phillips, *Alejandro Sawa...*, *Op. Cit.*, p. 32.

parle d'un simple « coche fúnebre ». Alors que Valle-Inclán, qui avait pleuré devant le corps du dernier grand bohème Alejandro Sawa, fait honneur à l'importance ignorée de Max Estrella avec la « carroza fúnebre » (même Sená Flora, la concierge, s'étonnera de ce faste funèbre⁶⁴⁵) :

Lo que para Baroja era un « coche fúnebre », en Valle se convierte en una « carroza » ; es decir, algo suntuoso, como corresponde al « maestro » del « Parnaso Hispano-Americano » y a la vez ridículo, si pensamos que el muerto es un pobre hombre, que ha muerto en la miseria, ciego y loco (Ricardo Senabre).⁶⁴⁶

Si, en substance, Pío Baroja et Valle-Inclán se rejoignent sur quelques faits de la mort d'Alejandro Sawa dans leur traitement littéraire respectif, il existe, cependant, un évident fossé quant à l'attitude des deux auteurs face à leur personnage.

Chez Pío Baroja, froideur, antipathie (l'inimitié de Baroja à l'égard des bohèmes est bien connue et, plus particulièrement, envers Alejandro Sawa, dont il dira impitoyablement que c'était « un pobre hombre sin ninguna penetración »⁶⁴⁷) et mépris :

¡Pobre hombre ! ¡Qué desdichado ! ¡Ese pobre diablo, empeñado en desafiar la riqueza, es extraordinario ! ¡Qué caso de heroísmo más cómico ! Y quizá, si pudiera discurrir pensaría que ha hecho bien ; que la situación lamentable en que se encuentra es un timbre de gloria de bohemia.

¡Pobre imbécil !⁶⁴⁸

Par ailleurs, on peut trouver une ressemblance des personnages, Fermín García Pipot et son chien Morny (« Pipot era un hombre de unos cuarenta y cinco a cincuenta años, flaco y raro. Tenía la mirada viva y penetrante,

⁶⁴⁵ Valle-Inclán, *Op. Cit.*, p. 185.

⁶⁴⁶ Cité par Phillips, *Op. Cit.*, p. 34.

⁶⁴⁷ Pío Baroja, *Final del siglo XIX y principios del XX*, *Op. Cit.*, p. 737. Il est vrai qu'en lisant les passages des mémoires de Pío Baroja sur Alejandro Sawa, son regard oscille entre la condescendance et le mépris : « ¡Pobre Alejandro! Era, en el fondo, un hombre cándido, un tipo del Mediterráneo, elocuente y fastuoso, nacido para perorar en un país de sol. [...] Este pobre Sawa, que escribió un libro de artículos titulado *Iluminaciones en la sombra*, ¡qué poca luz tenía para iluminar nada ! » (*Ibid.*, p. 737). La quatrième partie « Mis primeros libros » de *Final del siglo XIX y principios del XX* raconte sa rencontre avec l'écrivain andalou qui s'achève sur un monumental « sablazo » de Sawa.

⁶⁴⁸ Baroja, *Op. Cit.*, p. 277-278.

melenas encrespadas, el bigote ralo, la boca sumida y la nariz larga y arqueada »⁶⁴⁹), et surtout César Andion (« Andion era un andaluz que vivía hacia tiempo en París y que había tomado el aire de los bohemios del barrio Latino. Era ya viejo, con la barba con hilos de plata y los ojos tristes de borracho. Perezoso como un turco, endiabladamente vanidoso, incapaz de trabajar, se pasaba la vida en un continuo ajeteo más duro que cualquier trabajo. [...] Un bohemio de tantos, de esos que han dejado pasar la hora de la gloria y no han llegado a tiempo más que para la del ajeno »⁶⁵⁰) dans *Los últimos románticos* de Pío Baroja, avec Alejandro Sawa.

Tandis que Ramón del Valle-Inclán, en tant que fidèle ami d'Alejandro Sawa, réagit avec douleur et compassion à la mort de Max Estrella. Bien que par définition l'« esperpento » soit une déformation grotesque, satirique, voire comique de la réalité, dans *Luces de Bohemia* cette déformation s'accompagne de l'élegie : « La emoción elegiaca gira alrededor de la bohemia heroica de Max Estrella..., es el bohemio heroico »⁶⁵¹. Valle-Inclán, dans un élan destiné à réparer l'injustice critique de la version de Baroja, laisse s'épancher son cœur dans son premier « esperpento » car « pese a sus propias declaraciones, el autor de *Luces de bohemia* está junto a sus personajes y no en una lejana y elevada distancia. Cuando hace padecer a Max Estrella, lo compadece, padece con él »⁶⁵². Par sa sincère douleur, il sera aussi plus attaché à décrire fidèlement les détails des circonstances de la mort de Sawa. Ainsi, le détail du clou (« clavo ») rappelé par Eduardo Zamacois dans ses mémoires *Un hombre que se va* :

Detalle escalofriante. Un clavo de la caja le había lastimado la sien y de la herida salió un hilillo de sangre, que cuajó en seguida. Ese clavo, sobre el que apoyaste la frente para dormir tu último sueño, ¡pobre hermano !... es el símbolo cruel de tu historia triste.⁶⁵³

Ce détail réapparaît dans la description que fait Valle-Inclán du cercueil misérable où gît Max Estrella (première didascalie de la scène 13) :

⁶⁴⁹ Pío Baroja, *Los últimos románticos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957, p. 74.

⁶⁵⁰ Baroja, *Op. Cit.*, p. 152-153.

⁶⁵¹ Gonzalo Sobejano, « Luces de bohemia, elegía y sátira », *Papeles de Son Armadans*, XI, octobre 1966, n° 127. Cité par Phillips, *Op. Cit.*, p. 36, note 28.

⁶⁵² Ildefonso-Manuel Gil, « De Baroja a Valle-Inclán », *Valle-Inclán, Azorín y Baroja*, Madrid, 1975, p. 46.

⁶⁵³ Eduardo Zamacois, *Un hombre que se va (Memorias)*, *Op. cit.*, p. 177.

Velorio en un sotabanco. Madama Collet y Claudinita, desgreñadas y macilentas, lloran al muerto, ya tendido en la angostura de la caja, amortajado con una sábana, entre cuatro velas. Astillando una tabla, el brillo de un clavo aguza su punta sobre la sien inerme.⁶⁵⁴

Dans son « esperpento », « epitafio y réquiem elegíaco de la bohemia modernista española »⁶⁵⁵, on pourra reconnaître aussi nombre de personnes qui ont vécu et entouré Alejandro Sawa durant sa courte vie : Madama Collet (sa femme, Jeanne Poirier), Claudinita (sa fille, Elena), Don Latino de Hispalis (probablement, selon Nicasio Hernández Luquero, Vicente del Olmo, le bohème qui servit de lazare à Sawa aveugle dans les derniers mois de sa vie ; selon Alonso Zamora Vicente, dédoublement d'Alejandro Sawa), el ministro de la Gobernación (Julio Burell), Basilio Soulinake (Ernesto Bark), el marqués de Bradomín (Valle-Inclán), etc.

Nous pensons enfin, à la lueur des différentes critiques ou lectures à propos de la bohème, que Valle-Inclán a trouvé la formule esthétique qui répond littérairement à l'absurdité et à l'extravagance d'une telle vie. L'« esperpento » appartient à l'art d'écrire bohème. La vie de bohème est conçue comme une tragédie : en un jour, en un lieu (Madrid dont les différents endroits successifs traversés par les personnages et, notamment, Max Estrella, rappellent le lien intrinsèque entre bohème et mouvement, errance et fuite⁶⁵⁶), l'action, déformée et dégradée : « Es el esperpento, pues, más que una mera técnica, como se suele decir, pasando así por alto su complejidad, una redefinición paródica del sentido trágico de la vida y una nueva manera grotesca de dar forma a la tragedia tradicional ».⁶⁵⁷ La distance établie – de supériorité – entre l'auteur et ses personnages sur le mode satirique donne lieu au grotesque, style antiburgeois selon Valle-Inclán (« El estilo grotesco es el estilo anti-burgués » (Valle-Inclán) : « el esperpento como género o filtro, como estilo deformante, como perspectiva alejada, como forma teatral, como tema de lo absurdo, como elaboración de

⁶⁵⁴ Valle-Inclán, *Op. Cit.*, p. 177.

⁶⁵⁵ Aznar Soler, « Modernismo y bohemia », *Bohemia y literatura, Op. Cit.*, p. 88.

⁶⁵⁶ Successivement, l'action a lieu dans une garçonnière (« guardilla »), une librairie, une taverne, les rues, la « Delega », la prison, une salle de rédaction, le secrétariat du ministre, un café pour poètes, un parc peuplé de prostituées, le coin de rue d'un quartier pauvre, une porte, un cimetière, la taverne : « Una especie de itinerario por la bohemia de Madrid en un día de tantos » (Rodolfo Cardona et Anthony N. Zahareas, *Visión del esperpento*, Madrid, Editorial Castalia, 1987, p. 70).

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 31.

la historia y como actitud relacionada con la tradición de lo grotesco »⁶⁵⁸. L'une des caractéristiques les plus remarquables de l'« esperpento » est celle qui consiste à présenter l'image déformée et le côté ridicule du visage humain. Monstruosités, bouffonnades, figures cauchemardesques, étranges défilés carnavalesques, moqueries, difformités, figures de la « comedia dell'arte », contorsions, gargouilles, clowns effrayants, nains, têtes d'imbéciles sont les ingrédients du grotesque et les figures grotesques par excellence sont les marionnettes, les poupées Guignol, les mannequins, c'est-à-dire des jeux mécano-caricaturaux qui suggèrent de façon ludique, déviée et inquiétante les choses qui nous sont familières.

Valle-Inclán a su exploiter le terme populaire d'« esperpento », a su extraire tout ce que ce mot recouvrait de grossier, de laid, de monstrueux, de répugnant, de déformant et de grotesque⁶⁵⁹ pour l'appliquer au phénomène de la bohème, incarnée de son vivant par son ami Sawa, puis littérairement assumé par Max Estrella afin de peindre différemment le côté tragicomique d'une vie vouée à la quête de la Beauté, mais constamment rattrapée par l'ombre ironique de la misère, de la paresse et de la faim.

Bien que Pío Baroja n'estime pas le vrai bohème digne d'intérêt, il n'en reste pas moins fasciné au point de nuancer, dans son propre parcours d'écrivain, son jugement littéraire. Ainsi, s'il est vrai encore qu'une certaine froideur ironique peut se dégager du traitement du personnage de César Andión et de Rafael Villasús⁶⁶⁰, nous ne pouvons que porter un regard

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁵⁹ « Sin embargo y como demostró en una conferencia Germán Bleiberg, hacía mucho que la palabra circulaba en el lenguaje coloquial, de modo que Valle-Inclán, gran conocedor y manejador del argot, sabía muy concretamente que se refería a una cosa fea, a una persona ridícula, o a un tipo desagradable y notable por el desaliño y mala traza; esto es, a una situación risible por desatinada o absurda. Expresiones como “¡Pero qué esperpento!” , “Quita allá, esperpento”, “¡Qué esperpento de hombre!” , etc., dan la impresión de algo deformado y ridículo a la vez. Una mezcla de algo feo y risible, la versión popular del término literario *grotesco*. [...] Da la casualidad de que Galdós describe una figura en *Angel Guerra* (obra que reseñó Valle-Inclán en *El Globo* y que conocía muy bien) emparentando “esperpento” y “estrafalario” de tal modo que bien pudo haber influido en él a la hora de escribir *Luces y Friolera* : “Empujábanse unos a otros para acercarse, y con la boca abierta daban brincos pretendiendo coger el deseado *higui*, que saltaba en el aire con las sacudidas de la cuerda, a los golpes dados en la caña por el horrible *esperpento*, que tan *estrafalariamente* se divertía” » (Cardona et Zahareas, *Op. Cit.*, p. 33).

⁶⁶⁰ « Pío Baroja, el escritor que mayor atención prestó a la bohemia modernista, mantuvo una agria y permanente actitud hostil contra ella. Desde artículos como « Figurines literarios » hasta personajes como el Silvestre Paradox de *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, como los César Andión, Carlos Yarza y Fausto Bengoa de *Los últimos románticos*, o como en la descripción de la muerte de Rafael

différent que nous impose la lecture de deux textes barojiens sur la bohème littéraire. Pío Baroja s'intéresse, en effet, à la bohème dans sa pièce théâtrale *¡Adiós a la bohemia !*, publiée originellement dans *El Cuento Semanal* en 1911, puis représentée en 1923 au Teatro Cervantes. Le ton n'est pas aussi hostile, il est plutôt nostalgique : nostalgie de l'époque romantique de l'artiste bohème, devenue improbable dans une société marchande. Nous y rencontrons la figure de Ramón, peintre raté, désabusé, discutant dans un café madrilène (il s'agit de celui de El Gallo, sur la Plaza Mayor à Madrid) avec son ancien modèle, la Trini, devenue prostituée. Nous savons que son adieu à la bohème débouche sur un retour à la terre natale ou le suicide. La bohème est identifiée dans cette courte pièce au mensonge, à l'échec, à la chute (ainsi que le laissait transparaître le texte originel, un conte dialogué intitulé à juste titre *Caidos* en 1899) :

TRINI. – Sí ; todos lo decían cuando vivíamos juntos. Ramón es un artista. Ramón llegará.

RAMÓN. – Pues ya ves : todos se han equivocado.⁶⁶¹

Ce même monde bohème sera repris dans les poèmes qui composent *Las canciones del suburbio* (1944) : « Café cantante », « Noche de estudiante », « Invitación tabernaria » et « Espectro de bohemios ». Pío Baroja, impénitent vagabond et découvreur de la géographie madrilène et espagnole, reste résolument fasciné par ce thème et ce monde auquel il ne s'identifiait pas : *¡Adiós a la bohemia !* et *Las canciones del suburbio* évoquent toutes deux la disparition de la bohème, époque de joie et d'illusion. Le regard qu'il peut porter sur elle fluctue par conséquent entre l'ironie et la nostalgie : « [...] es una despedida melancólica a las ilusiones de la primera juventud, reclamados los dos personajes principales por las crudas realidades del vivir »⁶⁶². Par ailleurs, nous savons que les rapports entre Baroja et Sawa ne furent pas très cordiales, à en juger par ce qu'ils pensaient et écrivaient. Alejandro Sawa dans *Iluminaciones en la sombra* :

Villasús en *El árbol de la ciencia*, Pío Baroja no cesa de caricaturizar a la bohemia literaria desde unas convicciones personales que reafirma sin fisuras en *Juventud, egolatría, Tres generaciones* o *Vitrina pintoresca* » (Aznar Soler, *Op. Cit.*, p. 17-18).

⁶⁶¹ Pío Baroja, *¡Adiós a la bohemia !*, *Arlequín, mancebo de botica, El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, Biblioteca Nueva, Fundación Argentaria, 1998, p. 84.

⁶⁶² José Alsina, « Información teatral. Cervantes. *¡Adiós a la bohemia!*, boceto dramático en un cuadro, de D. Pío Baroja », *El Sol*, 24/03/1923.

Leo, leo a Baroja con mi incorregible manía de admirar siempre, y, a pesar de que ese hombre apenas es un escritor y que, por consiguiente, me place, como un campesino que me hablara de sus cosas, yo no puedo admirarlo. Cuando lo conocí, su aspecto me gustó. Era un hombre macilento, de andar indeciso, de mirada turbia, de esqueleto encorvado, que parecía pedir permiso para vivir a los hombres. Luego, su palabra era tibia y temerosa. Había hecho un libro hosco de hermosas floraciones cándidas, brazada de cardos y de ortigas que intituló lealmente *Vidas sombrías*, y que aquel paleta tétrico en medio de nuestra sociedad me fue como una aparición de cosas originales y de ensueño... Tuvo mi sufragio, tan refractario a todo lo que no venga de lo alto : me figuro que tuvo también el de todos mis correligionarios, los que comulgan en la misma religión que yo... Pero luego... Pero después... El campesino que yo admiraba trocó, torpe, su zamarra por el feo hábito de las ciudades ; su bella sinceridad, por el habla balbuceante o cínica de los hombres que apestan nuestra atmósfera intelectual moderna⁶⁶³.

Pío Baroja, de son côté, connut Sawa au café Fornos, lieu de rencontres littéraires et artistiques (repris largement dans la littérature de l'époque) :

A Alejandro Sawa le conocí una noche en el café de Fornos. Estaba yo con un amigo, que me presentó a él. Era hacia 1900. El hombre se mostró un poco endiosado. La verdad es que no había leído nada suyo ; pero me impuso su aspecto. Un día fui tras de él, dispuesto a hablarle ; pero luego no me decidí. Unos meses después le encontré una tarde de verano en Recoletos, con el francés Cornuty, y le saludé. Cornuty y Sawa fueron hablando, recitando versos de Verlaine, y me llevaron a una taberna de la plaza de Herradores. Bebieron ellos unas copas, pagué yo [...]. Después, cuando publiqué *Vidas sombrías*, algunas veces, a las altas horas de la noche, solía ver a Sawa con sus melenas y su perro. Me daba la mano con tal fuerza, que me hacía daño, y me decía en tono enérgico : « Sé orgulloso. Has escrito *Vidas sombrías* »⁶⁶⁴

Dans ses Mémoires, Pío Baroja relate diverses anecdotes à son sujet. L'une d'elles met effectivement en avant le Sawa fat et arrogant. Un jour, dans une taverne, le bohème demande trois pesetas à Pío Baroja ; celui-ci, ne les ayant pas sur lui, va les chercher chez lui : « Me lo indicó con tal

⁶⁶³ Sawa, *Op. cit.*, p. 214.

⁶⁶⁴ Pío Baroja, *Final del siglo XIX y principios del XX*, *Op. Cit.*, p. 735-736.

convicción que yo fui a mi casa y se lo llevé », note-t-il. Il n'obtiendra comme remerciement qu'un « Puede usted marcharse ». Et Pío Baroja de conclure, avec quelque rancœur ou ironie : « Era la manera de tratar a los pequeños burgueses admiradores en la escuela de Baudelaire y de Verlaine »⁶⁶⁵. Finalement, Baroja reste attaché à Sawa et lorsque ce dernier, alors aveugle et malade, lui demande de se rendre chez lui, « calle del Conde Duque », Baroja tombe sur le bohème madrilène de toujours, préoccupé par l'art et la littérature. Le regard de l'écrivain basque n'est pas empli que de mépris mais aussi de commisération : « ¡Pobre Alejandro ! Era en el fondo un hombre sano, un mediterráneo elocuente, nacido para perorar en un país de sol, y se había empeñado en ser un producto podrido del Norte »⁶⁶⁶.

Conclusion

La bohème hante résolument la littérature fin de siècle espagnole d'auteurs considérés comme ne faisant pas ou plus partie du corps de la bohème littéraire. Elle inspirera encore d'autres auteurs du XX^e siècle tel Manuel Ciges Aparicio (1873-1936) dans *Circe y el poeta* (1926), roman de l'exil sur l'expérience parisienne de l'auteur, qui plonge dans le monde de l'édition et de la traduction espagnole dans le Paris antérieur à 1914 à travers le personnage d'Alfredo Lena, traitant avec une ironie burlesque la misère bohème (recourant à la langue picaresque) ou, plus récemment, Juan Manuel de Prada.

Cette première volonté de souligner l'omniprésence du thème de la bohème littéraire dans les lettres espagnoles de la fin du XIX^e au début du XX^e s'accompagne de celle de montrer que ceux qui ont inspiré les modèles romanesques, savaient donner de leur art de vivre une vision littéraire propre (l'imbrication entre art et vie dans certains cas était forte, à tel point que nombre d'entre eux se passaient d'écrire car ils considéraient leur vie même comme un art et c'est ainsi que la figure de l'artiste se transforme pour imposer un nouveau statut à la société, où le travail d'écriture devient inexistant et la voie de l'échec royale). Malgré l'adoption d'une telle attitude de pose artistique, notamment parmi les écrivains devenus par la suite célèbres ou du moins « productifs », les bohèmes honoraient, tout de même, le devoir de littérature, d'écriture. Ils ne se contentaient pas de faire

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 736.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 737.

de leur vie un art, mais cette vie, cet art de vivre se prêtait au jeu de l'écriture, à la recreation littéraire ou au témoignage : leur art de vivre servait sans conteste un art d'écrire. Aussi nous sommes-nous intéressés à certaines œuvres d'auteurs considérés comme bohèmes à part entière en balayant plusieurs genres mais l'analyse pluri-générique des écrits bohèmes se présentent pour nous comme une longue définition du concept de bohème littéraire espagnole. Le mythe sert l'histoire littéraire, car « le mythe est une parole choisie par l'Histoire » (Roland Barthes, *Mythologies*).

La « dedicatoria » à *La mujer de todo el mundo*
(1885) d'Alejandro Sawa
et *La santa bohemia* (1913) d'Ernesto Bark :
deux tensions manifestes
de la pensée bohème

Les deux textes choisis d'Alejandro Sawa et d'Ernesto Bark constituent pour nous deux ancrages temporels (1885 et 1913) et littéraires intéressants dans la recherche d'une constitution de la pensée, voire d'une écriture bohème : Une confession personnelle critique remplie d'amertume et un manifeste faisant de la bohème une Société de pensée ; deux textes liés, cependant, par l'idée d'action et de progrès. Avec Sawa, la bohème moderne se place dans une dynamique de l'échec, déjà entamée par le roman de Pérez Escrich, confirmé par un autre roman autobiographique de Sawa, au titre significatif, *Declaración de un vencido*. Bark, de son côté, force le concept de bohème à se révéler, à s'affirmer en déclarant la légitimité de son combat, toujours placé sous le signe de l'Art (« enaltecer las artes ») mais aussi de la Justice sociale.

Si Sawa organise sa réflexion autour d'un pessimisme moderniste fin de siècle, très proche du langage baudelairien⁶⁶⁷, avec Bark, nous verrons ce même Sawa, « aquel gran bohemio hispano »⁶⁶⁸, participer à la résurrection et à l'instauration des cénacles bohèmes, devenus une véritable institution proposant un programme d'actions destiné à contrecarrer la marginalisation dont les bohèmes ont toujours été victimes, à tel point qu'on soupçonne la bohème de prendre sa revanche sur la culture officielle et le canon. Ernesto Bark, dans *La santa bohemia*, est l'interprète de signes bohèmes essayés pendant plus de trente ans. Sawa aura joué son rôle de prophète. On peut s'interroger si *La santa bohemia* joue le rôle d'une pierre de touche de la nouvelle pensée bohème, si elle jette les bases d'un vrai programme militant, fédérateur de leurs aspirations.

Nous le rappelons à nouveau : notre objectif n'est autre que d'éclairer ces temps de marasme intellectuel durant la crise moderniste à la lueur d'un concept littéraire – la bohème – connu de beaucoup, mais déprécié ou ignoré par la critique.

Ces textes auxquels nous nous intéressons permettent de mieux comprendre l'état d'esprit et la mission dont se sont investis certains

⁶⁶⁷ Charles Baudelaire fait partie du musée intérieur bohème des *Iluminaciones en la sombra* de Sawa. Il écrira la première iconographie (originellement en français) de ses derniers écrits sur le poète français. Sawa insiste particulièrement sur la cruauté du destin de Baudelaire : « Realmente Baudelaire fue un desdichado superior que trató de ocultar muchas veces el rictus facial de sus dolores con la máscara de Momo. » (*Op. Cit.*, p. 84)

⁶⁶⁸ Ernesto Bark, *La santa bohemia y otros artículos*, Madrid, Celeste Ediciones, 1999, Biblioteca de la Bohemia, p. 29.

bohèmes fin de siècle. Les deux marquent le tiraillement d'une pensée minée par le pessimisme fin de siècle, frappée de baudelairianisme et de concepts modernistes et le rapprochement ou la réconciliation presque improbable entre l'idéal de Beauté et la justice sociale, se concrétisant par la volonté – populiste – d'intervenir au cœur du peuple afin d'éclairer ce dernier. Enfin en choisissant deux textes, l'un de 1885 et l'autre de 1913, de deux des représentants les plus notoires de la bohème hispanique, nous tendons à démontrer la volonté de part et d'autre d'animer et de fomenter un courant de pensée ou une attitude idéologique, toujours en marge, dans l'opposition ou la rébellion. Deux volontés qui s'ajoutent à plusieurs autres de cet âge d'argent.

La « dedicatoria » du roman *La mujer de todo el mundo* (1885) d'Alejandro Sawa : silhouette d'une pensée fin de siècle ou diagnostic d'une génération amère

La dédicace ou texte introductif à *La mujer de todo el mundo* (1885), premier roman de jeunesse d'Alejandro Sawa (d'obédience naturaliste, mais balayé par plusieurs courants), est une confession d'un frère à un autre (Enrique Sawa) et délivre un message important, marquant un tournant dans la littérature espagnole fin de siècle. Ce texte est celui d'un bohème, appelé à devenir selon Bark, le grand rabbin qui fédérera, dans ses *Iluminaciones en la sombra*, tous les frères bohèmes. Cette dédicace constitue pour nous l'un des textes fondateurs de la pensée bohème moderniste fin de siècle (traversée de modernisme, de « noventayochismo » et de « régénérationnisme »⁶⁶⁹).

La dédicace à Enrique Sawa (le frère cadet d'Alejandro), de six pages, déborde largement le cadre d'une dédicace normale pour prendre l'aspect d'une véritable préface ou d'un petit essai préliminaire. Non seulement Sawa y fait sa profession de foi naturaliste (qui occupe seulement les cinq dernières lignes), mais épanche aussi, à cœur ouvert, le sentiment tragique de sa pensée : un cri de douleur, une fatigue morale, une angoisse existentielle, qui ne lui sont cependant pas personnels et qui représentent, à part entière, le témoignage d'un état d'esprit général. D'ailleurs, l'emploi réitéré dans cette dédicace de la première personne du pluriel et des adjectifs indéfinis exprimant l'homogénéité, la concordance, démontrent la généralisation et la transcendance d'un « mal de vivre » qui devient « mal du siècle » :

⁶⁶⁹ « En aquel momento Modernismo, Gente Nueva y Bohemia eran términos intercambiables » (Victor Fuentes, Introduction à l'anthologie *Cuentos bohemios españoles*, Editorial Renacimiento, Biblioteca del Rescate, 2005, p. 16). Iris M. Zavala s'intéresse de près à l'interdépendance de ces différents concepts fin de siècle dans *Fin de siglo : modernismo, 98 y bohemia, Cuadernos para el diálogo*, Madrid, 1974.

Estamos bajo la impresión de la misma pena, del mismo desastre ;
[...] todo nos es común ; hasta el aire que respiramos [...].⁶⁷⁰

Les substantifs et différents adjectifs sont très forts (chargés d'un pessimisme latent) : tous dénotent le naufrage de l'Espoir dans les ténèbres du « désastre ». L'impression généralisatrice d'Alejandro Sawa ne pourrait-elle pas constituer une prémisse grondante du marasme dans lequel s'enfoncera l'Espagne après le grand désastre colonial de 1898 ? Miguel de Unamuno, trois ans avant le désastre colonial qui fera sombrer l'Espagne dans le marasme, fait état, lui aussi, de l'insupportable crise que traverse une société espagnole indifférente, résignée voire léthargique :

Atraviesa la sociedad española honda crisis ; hay en su seno reajustes íntimos, vivaz trasiego de elementos, hervor de descomposiciones y re combinaciones, y por de fuera, un desesperante marasmo.⁶⁷¹

Et Unamuno de conclure sur cet enlèvement de l'Espagne dans la crise :

Es un espectáculo deprimente el del estado mental y moral de nuestra sociedad española... Es una pobre conciencia colectiva homogénea y rasa. Pesa sobre nosotros una atmósfera de bochorno ; debajo de una dura costra de gravedad formal se extiende una ramplonería comprimida, una enorme trivialidad y vulgachería.⁶⁷²

Alejandro Sawa, exactement dix ans plus tôt, avait synthétisé les jugements de Miguel de Unamuno : « Estamos bajo la impresión de la misma pena, del mismo desastre ; esa dolorosa y sombría y desesperadora inmersión de mamá Esperanza en la muerte : todo nos es común »⁶⁷³. Les neuf premières lignes de cette dédicace font figure d'un puissant condensé des préoccupations idéologiques de la génération de 1898. Même d'un point de vue phonétique, Alejandro Sawa semble anagrammatiser, en répétant certaines consonnes ou groupes de lettres, le mot tragique DESESPERANZA :

⁶⁷⁰ Alejandro Sawa, *La mujer de todo el mundo*, Madrid, Moreno-Ávila Editores, 1988, p. 1.

⁶⁷¹ Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*, *Op. cit.*, p. 149.

⁶⁷² *Ibidem*.

⁶⁷³ Sawa, *Op. Cit.*, p. 1.

Estamos bajo la impresión de la misma pena, del mismo desastre ; esa dolorosa y sombría y desesperadora inmersión de mamá Esperanza en la muerte [...].⁶⁷⁴

D'ailleurs, toute cette première page semble être composée dans la peine, tant les nombreuses allitérations rudes et funèbres, et la polysyndète en « y » ainsi que des prépositions « hasta », ralentissent la lecture, c'est-à-dire une véritable « marche au supplice » graphique, une respiration langoureuse et plaintive de l'écriture. Mais cette première constatation généralisatrice quant à l'abandon d'une société espagnole dans la lassitude, dans le désarroi sert aussi de prétexte à Alejandro Sawa pour introduire et mettre en exergue son propre état d'esprit : l'ennui de l'intellectuel tiraillé (et désorienté) intérieurement par des forces contraires (l'enracinement forcé dans le siècle en s'efforçant de suivre le profond sillon tracé par une école littéraire, à savoir, en 1885, le naturalisme – suivre le canon –, et le désir d'indépendance intellectuelle d'un esprit voulant voler de ses propres ailes dans son Azur – volonté bohème).⁶⁷⁵ Un tiraillement chez Alejandro Sawa dont on peut constater les effets lors de l'étude des différents courants littéraires de *La mujer de todo el mundo*.

L'auteur, dès le début de sa dédicace, se lamente sur la monotonie qui cerne l'Espagne après le naufrage du navire de l'Espérance dans les eaux de la mort. À peine à vingt-trois ans, il parle comme sous le coup d'une fatalité implacable qui le broie progressivement (lui et sa génération), il sent peser sur lui le « lourd couvercle » de l'Ennui :

[...] esa dolorosa y sombría y desesperadora inmersión de mamá Esperanza en la muerte : [...] razón de niño que ha iluminado con irradiaciones de astros las realidades bostezantes de una vida que se

⁶⁷⁴ *Ibidem*. Nous indiquons en caractère gras les phonèmes pouvant se prêter à une lecture anagrammatique.

⁶⁷⁵ Nous pouvons déceler un principe de contradiction propre à l'artiste bohème moderne qui est que, d'une part, il va nous livrer une œuvre canoniquement naturaliste, même si dans l'Espagne des années 1880, son naturalisme choque, et, d'autre part, on sent Sawa mal à l'aise dans son art, comme s'il ne correspondait pas à ses attentes, à ses idéaux ; l'Ennui s'installe inéluctablement (rappelons qu'il n'a que 22 ans lorsqu'il rédige sa préface) : « Más que describir una realidad, los discursos bohemios expresan deseos, esperanzas, nostalgias » (p. 42). Prend-il conscience du tiraillement – propre au statut bohème – d'une vie consacrée à la recherche personnelle de la Beauté – une recherche forcément suicidaire si on la rapproche du dénouement de la trame secondaire du roman –, vivre hors norme, sans règles, dans la marge, prendre la voie de la franche opposition ou rébellion, accepter la modernité ou poursuivre sur une voie moins risquée, plus académique ?

consume en un fastidio sin término y en una esperanza sin objeto [...].⁶⁷⁶

Une angoisse « spleenétique » qui a atteint les écrits de Charles Baudelaire. Lui aussi avait déploré la mort de l'Espoir dans « Spleen » (LXII) de ses *Fleurs du mal* (1857). « Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle / Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis, / Et que de l'horizon embrassant tout le cercle / Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits ; / Quand la terre est changée en un cachot humide, / Où l'Espérance, comme une chauve-souris, / S'en va battant les murs de son aile timide / Et se cognant la tête à des plafonds pourris, / [...] / – Et de longs corbillards, sans tambours ni musique, / Défilent lentement dans mon âme ; l'Espoir, / Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique, / Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir »⁶⁷⁷. Et ne retrouve-t-on pas encore une similitude expressive entre « las realidades bostezantes », c'est-à-dire le bâillement comme image métaphorisante ou physiologique de l'Ennui, et le poème « Au lecteur » de Baudelaire ? : « Il ferait volontiers de la terre un débris / Et dans un bâillement avalerait le monde ; / C'est l'Ennui ! – l'œil chargé d'un pleur involontaire ».⁶⁷⁸

Par conséquent, un jeune Alejandro Sawa fatigué moralement, saisi du « taedium vitae » : « [...] tú comienzas a vivir, y yo parece que concluyo, según lo cansado que me siento »⁶⁷⁹. C'est-à-dire « Voilà que j'ai touché l'automne des idées, / [...] / – O douleur ! ô douleur ! Le temps mange la vie, / Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur / Du sang que nous perdons croît et se fortifie ! ».⁶⁸⁰ Un ennui qui non seulement se révèle par la platitude et l'uniformité de la vie dans la société espagnole⁶⁸¹ (« todo nos es común ; hasta el aire que respiramos »⁶⁸²), mais qui se traduit aussi, en ce qui concerne l'auteur lui-même, par un effacement de son moi, par une dépersonnalisation, c'est-à-dire le glissement de l'identité personnelle vers

⁶⁷⁶ Sawa, *Op. cit.*, p. 1.

⁶⁷⁷ Charles Baudelaire, « Spleen » (LXII), *Les Fleurs du mal*.

⁶⁷⁸ Baudelaire, « Au lecteur », *Op. Cit.*

⁶⁷⁹ Sawa, *Op. Cit.*, p. 2.

⁶⁸⁰ Baudelaire, « L'ennemi », *Op. Cit.*

⁶⁸¹ Une uniformisation des mœurs déjà déplorée en 1862 par Gustavo Adolfo Bécquer dans un article « La Nena », paru dans *El Contemporáneo* : « La civilización, ¡oh, la civilización es un gran bien; pero al mismo tiempo es un rasero prosaico, que concluirá por hacerle adoptar a toda la Humanidad un uniforme! España progresa, es verdad ; pero a medida que progresa abdica de su originalidad y su pasado ».

⁶⁸² Sawa, *Op. Cit.*, p. 1.

une identité collective, la dissolution de la personnalité de l'auteur s'exprimant par la fusion de son « moi » avec celui de son frère :

Tengo la seguridad de haber sentido muchas veces con tu corazón, en vez de con el mío : con frecuencia he renegado de mi razón y te he pedido prestada la tuya cómo pueden hacerse esas cosas : identificándome contigo.⁶⁸³

Sawa témoigne, également, par cette fusion de deux volontés, de deux intelligences, du désir de communier intimement, fraternellement avec Enrique qui l'aide à supporter cette désespérante « réalité qui bâille » : « [...] razón de niño que ha iluminado con irradiaciones de astros las realidades bostezantes de una vida [...] ». ⁶⁸⁴ Enfin, une dépossession de soi, authentique et originale expression de son « taedium vitae », qui reviendra sous sa plume quelque dix-neuf ans plus tard dans un article « Autobiografía », paru dans *Alma Española* et repris dans *Iluminaciones en la sombra* : « Yo soy el otro ; quiero decir, alguien que no soy yo mismo ». ⁶⁸⁵ La litanie de Sawa, dont il fait part à son frère cadet, se poursuit avec le constat attristé de l'auteur au sujet du sort réservé à l'Intelligence dans la société de son temps. Effectivement, son pessimisme est si grand, son atonie intellectuelle est telle, qu'il en arrive à considérer l'Intelligence, la faculté supérieure de l'homme, digne de compassion, de pitié : en comparant l'homme intelligent à un enfant chétif (le « roseau pensant » pascalien), Sawa veut signifier que l'Intelligence est violentée par une société qui, tel un requin vorace, se déchire les exquis et délicates œuvres produites par ces « cerveaux sacrifiés » :

[...] entras con mal pie en la vida, porque eres inteligente ; esa gran compasión, esa gran lástima que a mí me inspira la inteligencia, determina que te quiera más, como hacen las madres con sus hijos enfermos ; [...] Ya se sabe que la inteligencia crea, da vida ; pero quizás la dé como el pelícano, a costa del organismo, desgarrándose a sí propia, y repartiéndose con la inalterabilidad del mártir entre las sociedades humanas, insistentes siempre en eso de vivir en materia de

⁶⁸³ *Ibidem.*

⁶⁸⁴ *Ibidem.*

⁶⁸⁵ Sawa, *Op. Cit.*, p. 175.

pensamiento a costa de quince o veinte hombres por cada generación.⁶⁸⁶

Et Alejandro Sawa met véritablement en garde son jeune frère contre cette tare, cette « monstruosidad física » qu'il renferme, à savoir l'intelligence (et dans la qualification particulière de l'intelligence, on retrouve l'empreinte du naturalisme) :

¿quién sabe, después de todo, si la inteligencia no es una monstruosidad física, una equivocación del cielo, una joroba, un ser con dos cabezas, una idiosincrasia que mata, un hígado enorme envenenando con segregaciones biliosas la sangre hasta dejar maltrecho el equilibrio en que se funda la vida, una morbosidad cancerosa, un testarudo principio de muerte ?⁶⁸⁷

Son apathie morale, cette perte de l'enthousiasme recouvrent ce qui correspondra au sentiment tragique de la génération de 1898, à savoir le pessimisme ou une négation de toute croyance en l'Espérance. Un pessimisme qui saccagera les plus beaux fruits de la jeune génération d'Alejandro Sawa, rassemblée sous l'appellation de « Gente Nueva » et dont Sawa reflétera le dilemme idéologique avec la description, dans *La mujer de todo el mundo*, de l'attitude « convulsionnaire » de la génération à laquelle appartient son jeune héros Eudoro Gamoda :

Una generación víctima de la neurosis, que no puede reposar ni estar tranquila, marchar ni arriba ni abajo, correr ni estarse quieta, que parece enamorada del porvenir y sostiene y alimenta con su sangre a todos los odiosos parasitismos del pasado [...] ; una generación de convulsionarios en una palabra. Podría muy bien ser representada por la figura de un hombre que mirara hacia atrás con el cuello completamente vuelto, y hacia adelante con el rabillo del ojo. Por eso ha sido ella la que ha inventado el eclecticismo.⁶⁸⁸

⁶⁸⁶ Sawa, *La mujer*, *Op. Cit.*, p. 2. L'un des personnages nommé El Preso, anarchiste, enfermé dans une prison de Madrid avec Max Estrella, du premier *esperpento* de Valle-Inclán, *Luces de bohemia* (1920), fait écho aux paroles de Sawa : « En España el trabajo y la inteligencia siempre se han visto menospreciados. Aquí todo lo manda el dinero » (*Luces de bohemia*, Scène 6, *Op. cit.*, p. 105).

⁶⁸⁷ *Ibidem*.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 98.

Conflit idéologique d'une génération qui sera le sujet d'un autre roman aux traits autobiographiques, *Declaración de un vencido* (1887) : parcours initiatique d'un jeune littérateur, Carlos Alvarado Rodríguez, double romanesque de Sawa, qui essaie à grand-peine de se frayer une voie dans la carrière des Lettres du Madrid des années 1887 (« En la novela cuasi autobiográfica *Declaración de un vencido*, que aspira a ser el documento de toda una generación y que en realidad apenas tiene nada de naturalista, se describe la época y el estado de alma general de los jóvenes »⁶⁸⁹). Dans le roman, Carlos Alvarado témoigne de l'état d'esprit conflictuel de sa génération et avoue clairement le besoin d'une régénération intellectuelle, s'avancant ainsi sur les concepts et idéaux de la génération de 1898 pour laquelle la « europeización », tout comme sa réaction antithétique mais complémentaire, la « españolización » (« hay que chapuzarse en el pueblo » dira Unamuno dans *En torno al casticismo*), seront les deux conditions essentielles de ce « rejuvenecimiento » :

De este malestar colectivo, de este malestar de todos, ha partido el grande e irresistible movimiento pesimista de la época. Literatura, artes, ciencias de abstracción, todo se resiente de este sudario de tristeza que nos cubre de arriba abajo, entorpeciendo la libertad de nuestros movimientos. La filosofía es positivista ; la moral, determinista ; el arte, rudo y atrevido, como si la nueva generación artística tuviera la misión de hacer con sus contemporáneos lo que los vándalos y los hunos con los pueblos afeminados y envilecidos que asaltaron para purificarlos. Todo es indicio de un renacimiento o del despertar de una nueva época.⁶⁹⁰

Ce malaise d'une jeunesse littéraire indécise et donc incapable d'agir positivement sera encore le fruit d'une réflexion de Leopoldo Alas « Clarín » dans *Apolo en Pafos*, paru seulement deux ans après *La mujer de todo el mundo* c'est-à-dire en 1887, où il constate cet essoufflement intellectuel qui atrophie la jeunesse littéraire :

Nuestra generación joven es enclenque, es perezosa, no tiene ideal, no tiene energía ; donde más se ve su debilidad, su caquexia, es en los pruritos nerviosos de rebelión ridícula, de naturalismo enragé de algunos infelices. Parece que no vivimos en la Europa civilizada..., no

⁶⁸⁹ Allen W. Phillips, *Alejandro Sawa, mito y realidad, Op. cit.*, p. 186.

⁶⁹⁰ Alejandro Sawa, *Declaración de un vencido*, M. Minuesa de los Ríos, p. 46-47.

pensamos en nada de lo que piensa el mundo intelectual ; hemos decretado la libertad de pensar para abusar del derecho de no pensar nada.⁶⁹¹

Différentes réflexions émanant de la plume critique d'écrivains éminents de la génération de 1898 viennent parfaitement corroborer les réflexions d'Alejandro Sawa, antérieurement évoquées, quant au marasme intellectuel de l'Espagne. Dans un article intitulé « Parálisis progresiva », recueilli dans son livre *Hacia otra España*, Ramiro de Maeztu évoque, outre l'état misérable tant sur le plan politique que culturel dans lequel se trouve l'Espagne, l'inanité d'une jeunesse littéraire, prisonnière elle-aussi de cette « parálisis progresiva » (expression synonymique du « marasmo » unamunien), « sin ideas, sin pena ni gloria, tan bien adaptada a este ambiente de profunda depresión, que no parece sino que su alma está en el Limbo ; ni siente ni padece »⁶⁹². Un autre article, « Un suicidio », de *Hacia otra España* (1899), sera de même une acerbe critique contre cette Espagne endormie sur les lauriers de la gloire passée, restant aveugle au désastre intérieur et extérieur (colonial) : « [...] mírase siempre en la leyenda, donde se encuentra grande y aprieta los párpados para no verse tan pequeña »⁶⁹³. Pío Baroja, de son côté, réitère cet insupportable conservatisme moral et politique d'une Espagne ancrée avec obstination aux rivages du passé :

Somos el pueblo del mínimo. Mínimum de inteligencia, mínimo de vicios, mínimo de pasiones, mínimo de alimentación, mínimo de todo... ; yo no encuentro por donde miro más que vida ñoña y gente ñoña. Y por encima de esto, una estúpida capa de austeridad espesa e impenetrable.⁶⁹⁴

Et, enfin, Azorín, dans *Anarquistas literarios* (1895), décrit avec ce même élan critique une Espagne décadente :

La apatía nos ata las manos, callamos ante la injusticia, doblamos la cabeza al peso de mil exacciones y tributos [...]; los tributos

⁶⁹¹ Clarín, *Apolo en Pafos*, cité par Guillermo Díaz Plaja, *Modernismo frente a 98*, Madrid, Espasa Calpe, p. 3.

⁶⁹² Ramiro de Maeztu, *Hacia otra España*, cité par Luis S. Granjel, *Panorama de la generación del 98*, Madrid, Guadarrama, p.140.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 141.

⁶⁹⁴ Pío Baroja, « Santa Austeridad », *El Tablado de Arlequín*, cité par Luis S. Granjel, *Op. Cit.*, p. 142.

umentan, la industria muere, la agricultura agoniza ; el cansancio se apodera de todos. El elector huye de los comicios ; el obrero no espera nada del Estado.⁶⁹⁵

Thème repris dans son roman, *La voluntad* (1902) :

[...], yo me entristezco, me entristezco ante este relajamiento, ante esta dispersión dolorosa del espíritu de aquella España [...].⁶⁹⁶

Le pessimisme de la pensée de Sawa préfigure donc celui de la pensée des « noventayochistas », mais trouvera aussi son équivalent chez les modernistes, avec la mélancolie, caractéristique de leur pensée, de leur attitude. D'ailleurs, Alejandro Sawa, alors converti au credo poétique verlainien (c'est-à-dire au retour de son séjour doré à Paris en 1896), en donnera une parfaite définition, dans un article « Autobiografía », repris par la suite dans *Illuminaciones en la sombra* (1910) :

Soy un hombre enamorado del vivir, y que ordinariamente está triste.⁶⁹⁷

Cependant, « esa dolorosa y sombría y desesperadora inmersión de mamá Esperanza en la muerte », cause ou conséquence du « désastre », déploré par Sawa, sera démentie par Rubén Darío dans un poème gonflé d'espérance et écrit sous l'impulsion du désastre de 1898, « La salutación del optimista », où l'on voit le poète avoir foi en l'avenir du peuple hispanique, répondant presque, en un certain sens, à Alejandro Sawa, en condamnant la vision pessimiste de sa dédicace :

[...] Un vasto rumor llena los ámbitos ;
mágicas ondas de vida van renaciendo de pronto ;
retrocede el olvido, retrocede engañada la muerte ;
se anuncia un reino nuevo, feliz sibila sueña
y en la caja pandórica, de que tantas desgracias surgieron,
encontramos de súbito, talismánica, pura, riente,
cual pudiera decirla en su verso Virgilio divino,
la divina reina de luz, ¡la celeste Esperanza !

⁶⁹⁵ Azorín, *Los anarquistas literarios*, cité par Granjel, *Op. Cit.*, p. 142.

⁶⁹⁶ Azorín, *La voluntad*, cité par Granjel, *Op. Cit.*, p. 143.

⁶⁹⁷ Alejandro Sawa, *Op. Cit.*, p. 175.

Pálidas indolencias, desconfianzas fatales que a tumba
o a perpetuo presidio condenasteis al noble entusiasmo,
ya veréis al salir del sol en un triunfo de liras,
[...]: la alta virtud resucita,
que a la hispana progenie hizo dueña de siglos.

[...]

Y así sea Esperanza la visión permanente en nosotros.
¡Íncultas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda !⁶⁹⁸

Bien que par la suite, dans sa dédicace, Alejandro Sawa fasse l'éloge du progrès comme force libératrice de l'homme (l'ambition et l'audace étant devenues les deux principaux codes moraux), aussi paradoxal que cela puisse paraître, c'est ce même progrès destiné à combler ses besoins urgents ou superflus, qui rend l'homme (et, ici, Sawa) inapte au bonheur. Un problème, par conséquent, hautement philosophique qui reste sous-jacent aux propos de Sawa et que l'on pourrait poser de cette façon : le progrès est-il la condition du bonheur de l'homme ? C'est avec Paul Bourget dans *Essais de psychologie contemporaine* (1885), et plus précisément, dans l'étude réservée au « Pessimisme de Baudelaire », que l'on peut en donner une première réponse (éclaircissant du même coup l'état psychologique caractérisant Alejandro Sawa sous l'emprise de l'Ennui) :

Certes, ce « taedium vitae », cet ennui, pour lui donner son nom moderne, mais en le prenant dans son sens tragique, a toujours été le ver secret des existences comblées. D'où vient cependant que ce « monstre délicat » n'ait jamais plus énergiquement bâillé sa détresse que dans la littérature de notre siècle, où se perfectionnent tant de conditions de vie, si ce n'est que ce perfectionnement même, en compliquant aussi nos âmes, nous rend inhabiles au bonheur ?⁶⁹⁹

Pour résumer le double constat fait par Alejandro Sawa quant au marasme intellectuel de sa génération et à son ennui qui étiole ses forces, on peut dire que l'on est en présence, dans cette dédicace, de ce que Vladimir Jankélévitch appelle « les deux tourments antithétiques : l'angoisse qui est

⁶⁹⁸ Rubén Darío, « Salutación del optimista », *Cantos de vida y de esperanza, los cisnes y otros versos*, Poesía, Madrid, Alianza, 1991, p. 73-74.

⁶⁹⁹ Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Tome I, Paris, Librairie Plon, 1912, p. 12.

un tourment d'irréversibilité, l'obsession qui est un tourment d'irrévocabilité ; ou, pour n'en désigner que les deux formes bénignes : le souci et l'ennui »⁷⁰⁰, c'est-à-dire, selon le philosophe, « [p]artagé entre le regret du préterit et le souci du futur, l'homme de l'irréversible voudrait combler un vide : il n'a donc soif que de stabilité, de substantielle consistance, de plénitude ; et au contraire l'homme de l'irrévocable ne rêve que [...] d'activer cette préterition, d'accélérer cette futurition pour refouler à tout jamais un présent, hélas ! trop présent et non liquidable... ». Ici, le souci étant le tourment de la génération d'Eudoro Gamoda (reflet romanesque de la propre génération de Sawa) avec ce double regard antithétique du « préterit » et du futur (« Podría muy bien ser representada por la figura de un hombre que mirara hacia atrás con el cuello completamente vuelto, y hacia adelante con el rabillo del ojo »⁷⁰¹). Et l'ennui étant le tourment personnel, exposé dans la dédicace, d'Alejandro Sawa (un ennui, par ailleurs, communiqué par « las realidades bostezantes » de la vie espagnole), mais qui, chez lui, se traduira par le désir d'enterrer (et non « d'activer ») la « préterition » et d'accélérer avec ferveur la « futurition » étant, pour Sawa, le seul moyen de faire fondre un présent « non liquidable », trop pesant : c'est ainsi qu'il décide de suppléer son désarroi, son ennui intellectuel par la croyance au progrès, la religion de l'homme moderne. Sawa, avant Bark, est un « propagandiste de la modernité » (Soriano-Molla).

Dans sa dédicace, il passe en revue les bienfaits du progrès humain, tant sur le plan technique qu'artistique. Il cite notamment l'exemple de l'astronome qui, du haut de son observatoire, défiant « la ira de Dios », « sondea con insolencia el infinito sideral, interroga a los astros, los pesa, los analiza »⁷⁰², pour, après, rassembler ses observations dans un livre ; puis l'exemple du « marino », du « areóstata » et du philosophe. Ce dernier est passé du statut de « ideólogo inofensivo » à celui de « hombre de acción como el albañil o el botánico »⁷⁰³ grâce, et Sawa y fait explicitement référence, à l'école positiviste (« y merced a los progresos cada vez más admirables de la escuela positivista »⁷⁰⁴). Une école positiviste qui apparaît donc comme le grand courant philosophique pendant la Restauration en Espagne en 1875 (« fue la hora de la recepción social en España del

⁷⁰⁰ Vladimir Jankelevitch, *La mauvaise conscience*, texte recueilli dans *Charles Baudelaire – Les Fleurs du mal – Texte et contextes* par Jean Delabroy, Magnard, 1990, p. 261.

⁷⁰¹ Sawa, *Op. Cit.*, p. 98.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 3.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 4.

⁷⁰⁴ *Ibidem.*

positivismo »⁷⁰⁵). Son principal père-fondateur est Auguste Comte (1798-1857), et cette nouvelle philosophie se résume en une négation systématique de tout idéalisme, une recherche, non de l'absolu, mais de l'objectivité, de l'utilité c'est-à-dire de faits directement observables et, pour cela, en se basant sur la Science, la foi en le progrès. Car l'école positiviste, telle que nous la présente Sawa dans sa dédicace, apparaît comme le principal moteur du progrès humain et sa suprématie est telle à l'époque qu'elle en imprègne toute la littérature avec la naissance du courant naturaliste. D'ailleurs, Alejandro Sawa corroborera, dans *La mujer de todo el mundo* (roman influencé par le naturalisme), l'emprise de cette philosophie avec l'évocation de la figure d'Herbert Spencer (1820-1903)⁷⁰⁶, principal propagateur du positivisme en Angleterre :

- Sí, eso es – Porque yo soy un filósofo de la escuela positivista...
- Que tratas de secundar a Spencer...⁷⁰⁷

Mais si Sawa a choisi d'évoquer tout spécialement Herbert Spencer, peut-être considère-t-il la pensée de ce philosophe en affinité avec son jeune esprit iconoclaste, anarchiste. En effet, non seulement pour Spencer, « la ley es el producto natural del carácter de cada pueblo, y el ideal de la sociedad es el llegar a la ausencia de toda ley coercitiva y a la completa autonomía del individuo, no siendo los gobiernos más que una función correlativa de la inmoralidad de la sociedad »⁷⁰⁸, à savoir le règne de l'anarchie individuelle, mais conçoit, également, de concert avec les darwiniens, que l'évolution humaine repose sur une lutte pour l'existence (et de laquelle découle la conception de lutte des classes de Marx et Engels) n'ayant comme seul objectif d'encourager le triomphe du plus fort et le dénigrement du plus faible : une vie conçue, par conséquent, comme une lutte, un conflit. Alejandro Sawa ne confesse-t-il pas à son frère que « podemos protestar de esa inteligencia del mal que parece presidir los destinos humanos, viviendo

⁷⁰⁵ José Luis L. Aranguren, *Moral y sociedad. La moral social española en el siglo XIX*, cité par José Luis Abellán, *Historia crítica del pensamiento español – La crisis contemporánea (1875-1936)*, Madrid, Espasa Calpe, 1988, p. 75.

⁷⁰⁶ Walter T. Pattison rapporte dans *El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario* (Madrid, Gredos, 1969) que: « Pero hacia 1880, es decir, al advenimiento del naturalismo a España, la forma del positivismo que atraía a los jóvenes era la de Herbert Spencer » (p. 22).

⁷⁰⁷ Sawa, *Op. Cit.*, p. 146.

⁷⁰⁸ Enciclopedia universal ilustrada Espasa-Calpe, Tome 46: POLO-PREDZ, article « Positivismo », p. 836.

en serio, tomando la vida, no como a una querida, sino como a un conflicto, y estudiándolo para resolverlo »⁷⁰⁹ ? Sawa insiste, dans sa dédicace, sur la vie en tant que conflit lorsqu'il déclare encore :

Vivir es eso ; luchar en todas formas con las fatalidades naturales, hasta marearse, hasta aturdirse, con el libro, con la piqueta, con la idea, con el puño cerrado, con la observación, con la experiencia, con el martirio.⁷¹⁰

Cette conception ne rejoint-elle pas, de même, la conception philosophique de la Vie, inspiré de Schopenhauer, de Friedrich Nietzsche ? Pour lui, la vie est le théâtre de la souveraineté de la volonté de l'homme (ce n'est plus « douceur » de vivre, mais « férocité » de vivre). D'ailleurs, Pío Baroja a résumé avec perspicacité cet esprit critique, cette pensée « agonique » (dans le sens que donnait à ce terme Unamuno, c'est-à-dire « lutte », « combat »), dans son article « Nietzsche y su filosofía », paru dans *Revista Nueva* du 15 février 1899 :

¡Nietzsche ! He aquí el nombre de un filósofo que de poco tiempo a esta parte ha sido admirado y escarnecido, considerado como genio y tachado de imbécil y decadente. [...] Como metafísico, Nietzsche no tiene nada de original. Su concepción del mundo es la misma que la de Schopenhauer, todo es voluntad y todo representación. [...] Nietzsche desprecia la piedad. ¿Qué derecho tienen los demás a la vida ? El no admite más que su « yo » y se encierra en su mismo.⁷¹¹

Cet écrivain qui avait prédit, en vain, dans ce même article, l'insuccès de l'œuvre du philosophe en Espagne, se trouvera être l'un des écrivains de la génération de 1898 les plus influencés par la philosophie nietzschéenne et le passage de l'une de ses œuvres, qui renvoie explicitement à l'attitude belliqueuse de l'homme (nietzschéen) face à la vie, en donne un parfait témoignage :

⁷⁰⁹ Sawa, *Op. Cit.*, p. 3.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 5.

⁷¹¹ Pío Baroja, « Nietzsche y su filosofía », article recueilli dans *El modernismo visto por los modernistas* de Ricardo Gullón, Barcelona, Labor, 1980, p. 465-471.

Hay que atacar para triunfar en la vida. Toda la existencia es lucha, desde respirar hasta pensar. Seamos duros, hermanos, como dice Nietzsche.⁷¹²

Alejandro Sawa, lui-même, reprendra cette notion de la vie vécue comme un conflit dans ses derniers écrits, son « dietario de un alma », à savoir *Iluminaciones en la sombra* : « Vivir es atacar. Vivotear es resistir »⁷¹³. Mais, à une telle société de progrès aussi impitoyable et aussi conflictuelle correspond, selon Sawa, un certain type d'homme, capable de relever le défi du Progrès. En effet, cette foi en le progrès émanant de l'école positiviste, Sawa se propose de la communiquer à son frère cadet, en lui conseillant de faire partie des bâtisseurs de l'avenir (« esos creadores de porvenir », « esos fundidores de progreso ») qui ont choisi pour paramètres de leur pensée, l'ambition et l'audace :

Sé tú de los trabajadores ; pide un puesto entre ellos y arrima el hombro sin que te desalienten las primeras contrariedades ; [...] sé tú también ambicioso, que sólo lo grande es digno de serlo ; [...] si tú llegas a ser, modesto o grande, uno de esos sublimes obreros convencidos, yo estaré satisfecho y tú serás feliz.⁷¹⁴

C'est véritablement le portrait de l'homme moderne que vient de tracer Alejandro Sawa, non dans le sens où l'entendait Baudelaire, selon Paul Verlaine⁷¹⁵, mais l'homme créateur de richesses matérielles et intellectuelles, amant du Progrès, travailleur acharné, ambitieux, presque un « surhomme », en ce sens qu'il ne se laisse plus asservir par la crainte du mystère divin, par « esa inteligencia del mal que parece presidir los destinos humanos », rejetant ainsi « la morale des esclaves » pour instaurer « la volonté de puissance ».

Ces considérations préliminaires introduisent les aventures ou l'épreuve d'Eudoro Gamoda qui sont ainsi intégrées dans le cadre plus général du

⁷¹² Pío Baroja, *Comunistas, judíos y demás ralea*, cité par Guillermo Díaz-Plaja, *Op. Cit.*, p. 176.

⁷¹³ Sawa, *Op. Cit.*, p. 209.

⁷¹⁴ Sawa, *Op. Cit.*, p. 5.

⁷¹⁵ « Je n'entends ici que l'homme physique moderne, tel que l'ont fait les raffinements d'une civilisation excessive, l'homme moderne, avec ses sens aiguës et vibrants, son esprit douloureusement subtil, son cerveau saturé de tabac, son sang brûlé d'alcool, en un mot, le bilio-nerveux par excellence, comme dirait H. Taine » (Paul Verlaine, *Charles Baudelaire*, texte recueilli dans *Charles Baudelaire -Les Fleurs du mal - Texte et contextes* par Jean Delabroy, *Op. Cit.*, p. 61).

grand tableau psychologique de toute une génération : le mal de siècle et le sentiment de « désespérance » influencé par la « fin du siècle », époque de vacillement, de décadence.⁷¹⁶ L'individu se divise, se déchire. La passion (malade) qui est tournée vers l'avenir s'oppose plus fortement que jamais à une raison dont Musset condamne le triomphe : pour lui, la raison détruit toutes les illusions et conduit les idéalistes au désespoir. De même que, au cœur de la personne, luttent raison et passion, au sein de la société s'opposent les partisans vaincus de l'idéal et les « hommes de chair » – « les porcs » pour Sawa dans *Declaración de un vencido* – qui goûtent pleinement aux joies matérielles. La dédicace de Sawa de 1885 devient pour nous la révélation de la constitution d'une crise moderne dans les Lettres espagnoles et s'insère résolument dans ce courant (notion ou mythe) de la fin de siècle européenne né et élaboré au cours des années 1880 à 1900 et qui se manifesta de façon subtile sous la plume des romanciers selon Guy Ducrey dans son introduction à une anthologie de romans fin de siècle français. Sawa, à travers sa dédicace, en bohème décadent, rend compte de l'achèvement d'un monde, prend son époque à rebours et se proclame déjà – à 23 ans – en marge d'une société progressiste, industrialisante, bourgeoise. Le concept de bohème littéraire viendrait ainsi participer au mythe décadent de la fin de siècle, viendrait expliquer cet esprit particulier ou cette nébuleuse « qui, par-delà les frontières entre écoles (naturalisme, symbolisme, etc.) et entre pays, hanterait la littérature européenne de la seconde moitié du XIX^e siècle ».⁷¹⁷

Si la dédicace anticipe, en le synthétisant, « el dolorido sentir » à la fois de la Génération de 1898, quant au marasme intellectuel et au « désastre », et des modernistes, au sujet de l'angoisse et du mystère existentiel, elle est, cependant, en dissonance avec ces deux groupes littéraires (que l'on fait si souvent s'opposer, mais qui n'en restent pas moins le fruit d'une même génération indissociable, chronologiquement parlant, d'une même crise ou d'un même âge⁷¹⁸), en ce sens qu'Alejandro Sawa fait, non seulement

⁷¹⁶ « Qu'il soit prononcé sur le ton de la tristesse ou de l'exaltation, le vocable *fin de siècle* ne semble pouvoir apparaître entre 1880 et 1900 sans impliquer une autre idée, omniprésente, et qui lui est intimement liée : celle de la décadence », Guy Ducrey, Introduction aux *Romans fin de siècle 1890-1900*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1999, p. XV.

⁷¹⁷ Ducrey, *Op. Cit.*, p. XXVII.

⁷¹⁸ « la edad de la crisis simbolista », selon Luis Antonio de Villena dans son *Diccionario esencial del fin de siglo* (Valdemar, 2001).

l'éloge de l'école positiviste et du progrès, mais aussi sa profession de foi naturaliste :

Casi todos los miembros de ella [« 98 » y « Modernismo »] coinciden en lo negativo, hermanándose en su oposición contra el positivismo, la novela naturalista, la poesía tradicional y el drama neorromántico...⁷¹⁹

Enfin, cette dédicace restera dans l'esprit du lecteur comme un manifeste pessimiste et rempli d'amertume d'une jeunesse littéraire (la génération de Sawa) qui sombre dans le désespoir, en proie à l'Ennui : cet ennui se traduit par l'inconstance (« el eclecticismo », préfère Alejandro Sawa⁷²⁰) de sa pensée, se cherchant à tâtons une identité, laquelle s'affirmera avec vigueur, pour le salut de l'intelligentsia espagnole, avec la grande génération de 1898, et, pour celui des bohèmes, avec le texte *La santa bohemia* de Bark. En effet, si la dédicace de Sawa manifestait le côté pessimiste, amer et désespéré de la psyché bohème, il n'en reste pas moins que le bohème, gonflé d'espérances et d'illusions, s'est donné les armes de vaincre une fatalité qui semblait peser sur son existence et sa pensée (son manque de cohésion, sa dispersion). Avec *La santa bohemia*, la pensée bohème acquiert ses lettres de noblesse, il est vrai, plus politiques qu'esthétiques, mais qui ont le privilège de montrer la capacité du bohème à s'organiser, si ce n'est en caste, du moins en classe. Le texte de Bark est une réponse positive au constat désespérant établi par Sawa quelque 25 ans plus tôt : en 25 ans, l'esprit bohème est passé de la désorientation, d'un manque de cohésion, de l'échec à l'affirmation – trop tardive – de l'intégrité de son combat et de sa mission.

Avec Bark, la bohème littéraire espagnole s'organise autour d'un plan d'action en faveur des idéaux auxquels ils ont toujours cru : Vérité, Beauté, Liberté et Justice (sociale).

⁷¹⁹ Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1968, p. 32.

⁷²⁰ Sawa, *La mujer ...*, p. 98.

La santa bohemia (1913) d'Ernesto Bark : traité de la nouvelle bohème

No había concluido una *toilette* sumaria, cuando la puerta se abrió en tromba, dejando paso a Ernesto Bark. Más alto que nunca ; me pareció que había crecido. Su barba colorada flotaba en ondas de reflejos metálicos. Su pelo espeso, más que largo, se mecía en lo alto de su cabeza, como un campo de mieses, pronto para la siega. Sus manazas me cogieron y levantaron en alto, como a un niño.⁷²¹

Ernesto Bark manifestera dans quelques-unes de ses œuvres, telles que *Modernismo* (1901) ou *La santa bohemia*, sa foi dans le pouvoir de la littérature et de l'art, moteurs d'une transformation sociale. C'est pourquoi, il n'est pas incompatible pour lui et les bohèmes, d'associer le concept de Beauté à celui d'Action, nouveau credo bohème du début du XX^e siècle.⁷²² Avec Bark, le bohème ne s'enferme pas dans l'esthétisme moderniste et libère les concepts de Beauté et d'Art, associés désormais à celui de Justice (sociale).

⁷²¹ Isidoro López Lapuya, *La bohemia española en París a fines del siglo pasado – Desfile anecdótico de políticos, escritores, artistas, prospectores de negocios, buscavidas y desventurados*, Prologue de José Esteban, Sevilla, Editorial Renacimiento, Biblioteca de Rescate 2001, p. 25.

⁷²² Dans un texte intitulé *Modernismo*, publié en 1901 par la Bibliothèque Germinal, première étude sérieuse du modernisme littéraire, Bark écrit : « Una poesía encierra a veces más dinamita que vuela el edificio de las viejas preocupaciones que la que pueden fabricar todos los Rovacholes del mundo. Los Voltaire, Rousseau y D'Alembert hacían volar el trono de San Luis y tampoco eran más que unos pobres “bohémios” » (cité par Aznar Soler dans *La Bohemia literaria española durante el modernismo*, Resumen de la Tesis doctoral, *Op. cit.*, p. 14-15).

Présentation succincte d'Ernesto Bark : un bohème idéal, un homme de feu

Ernesto Bark, né à Dorpat (actuellement Tartu, en Estonie) ou à Riga (Lettonie)⁷²³ en 1858, émigre en Espagne dans les années 1880 (en 1882, se publie à Barcelone l'un de ses premiers ouvrages *El nihilismo y la política rusa*) et meurt vers 1924. Valle-Inclán retient la figure originale de cet homme roux et à la barbe fournie pour ses chroniques déformées de la bohème moderniste à savoir *Luces de bohemia*. Il le présente ainsi :

Aparece en la puerta un hombre alto, abotonado, escueto, grandes barbas rojas de judío anarquista y ojos envidiosos, bajo el testuz de bisonte obstinado. Es un fripón periodista alemán, fichado en los registros policíacos como anarquista ruso y conocido por el falso nombre de BASILIO SOULINAKE.⁷²⁴

Comme si Bark était prédestiné à la « esperpentización », Alejandro Sawa, sympathisant et principal acteur de la philosophie bohème élaborée par cet « homme enflammé » (« Hombre de llamas » selon Sawa)⁷²⁵, souligne également dans son testament littéraire, *Illuminaciones en la sombra* (1910), l'extravagance de sa pensée orientée vers l'idéal de Beauté, Vérité et Justice qui sous-tendent la confrérie bohème⁷²⁶ :

Yo afirmo su sinceridad estética y filosófica ; pero me deslumbra la llama de ese terrible penacho de pelo rojo que arde en su frente. [...] En el sintético lenguaje moderno podría llamársele un excesivo. [...] Y siempre, perdurablemente, fue un gran exagerado del pensamiento en acción.⁷²⁷

⁷²³ Les origines d'Ernesto Bark semblent floues. Sawa dans *Illuminaciones en la sombra*, hésite : « Nació en Riga o en Dorpart, allá por las vecindades del polo ». Quant à Valle-Inclán, dans un texte « La corte de Estella » (*Por esos mundos*, Madrid, janvier 1910), Soulinake alias Bark, « era un judío emigrado polaco ». Dans *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*, il le présente de même comme « un polaco místico y visionario » et dans *Luces de bohemia*, « periodista alemán », « anarquista ruso ».

⁷²⁴ Ramón del Valle-Inclán, *Op. Cit.*, scène 13, p. 183-184.

⁷²⁵ Ernesto Bark fait de son ami Sawa le protagoniste de son roman *Los vencidos* (1909 ?) et le baptisera « Teobaldo Nieva ».

⁷²⁶ Dolores Thion Soriano-Molla, auteur d'une thèse *Ernest Bark : un propagandiste de la modernité*, soutenue à Paris IV-La Sorbonne en novembre 1995, s'intéresse à la vie et à l'œuvre de Bark.

⁷²⁷ Sawa, *Op. Cit.*, p. 213-214.

Artisan de programmes révolutionnaires en matière d'économie, d'éducation, de protection du travailleur par le biais de syndicats et partisan des « idées-forceS » faisant insidieusement leur chemin dans la conscience sociale, Ernesto Bark aspire, par-dessus tout, à organiser ou institutionnaliser la Bohème espagnole, en fondant sa propre Maison, refuge des jeunes rêveurs et foyer de renouveau, de génie. C'est avec *La santa bohemia* (1913) qu'Ernesto Bark donne une image idéale du bohème, anarchiste littéraire, l'éloignant ainsi de la figure stéréotypée du vaurien, du paria vivant du « sable » et de sa plume, tel que le portaiturait, par exemple, Vicente Blasco Ibáñez dans *La Horda*. La bohème est un combat littéraire, politique, social et moral à échelle nationale et internationale et atteint l'idéal épuré d'une véritable confrérie ou d'une société organisée, réhabilitant le cénacle murguerien (le café est institutionnalisé en tant que lieu d'intronisation et de réunion). Bark place la bohème au centre d'un projet ambitieux consistant à lutter contre toute forme de misère et d'exclusion. Ainsi la bohème est pensée comme un programme de lutte contre la régression économique, sociale et culturelle. Du moins est-ce le pari que s'est proposé Ernesto Bark : insinuer une « idée-force » insignifiante dans l'inconscient social de la nation espagnole, non loin du concept « régénérationniste ».

***La santa bohemia* ou l'avènement de la seconde bohème**

[La bohemia] no es una moda, ni una librea ; es un estado de conciencia⁷²⁸

Ernesto Bark, en choisissant le titre de *Santa Bohemia*, est l'héritier d'une tradition littéraire qui associe facilement la bohème à la sainteté. Pérez Escrich en 1864, dans son roman *El frac azul*, donne du bohème une image sainte : il est pour lui un martyr. La foi imperturbable en ses idéaux, la défense inconditionnelle de son indépendance morale et politique, son honnêteté et sa sincérité le placent d'emblée dans une position marginale, de rejet ou de méfiance. Le bourgeois s'en méfie, l'Académie aussi. Vers la fin du XIX^e siècle, le bohème anarchiste et moderniste récupère la figure du

⁷²⁸ Eduardo Zamacois, *Tipos de café. Siluetas contemporáneas*, Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1936, p. 69.

Christ à laquelle il s'identifie : le Christ est, pour eux, le premier anarchiste, donc le premier bohème. Plusieurs auteurs espagnols témoignent du caractère « saint » du bohème, en s'attachant à mettre en relief sa pauvreté vestimentaire, sa misère, son enthousiasme et sa foi en la toute puissance de l'art. Rafael Delorme, militant socialiste, est identifié par Alfredo Calderón, dans un texte qui lui est consacré, « Un bohemio », à la sainte bohème par ses guenilles et son aspect négligé (dont la barbe inculte) qui couvrent un idéal de justice. Sa vie durant, il ne fit qu'œuvrer pour les plus démunis : « ¡Quiera el destino que esta especie de santa bohemia no se extinga entre nosotros ! »⁷²⁹ Plusieurs contemporains de Delorme soulignent de même sa bohème héroïque et sainte. Ainsi, Ernesto Bark dans l'article « Un bohemio socialista (Mi epílogo a Delorme) », paru dans le numéro 33 de la revue *Germinal* du 17 décembre 1897, explique que si ce bohème se trouvait souvent sans toit, livré aux hasards de la vie, c'était plus par idiosyncrasie que par un abandon réel de ses amis ou un manque de ressources.⁷³⁰ Quant à Joaquín Dicenta, directeur de la revue *Germinal*, Delorme a tout sacrifié à ses idéaux dont celui du socialisme⁷³¹. Ramón Gómez de la Serna découvrira ce caractère saint de la bohème dans ce choix ascétique de vivre dans la pauvreté, dans cette descente dans le labyrinthe de l'illusion : « En esa convivencia con la pobreza descubrí que existe el genio de la bohemia [...] que es el principio heroico del lanzarse al sentir y al pensar puro [...]. La bohemia verdadera es un estado de ascetismo que no pasa de la segunda copa, que es martirio de la esperanza, voluntario voto de pobreza, exploración del intrincado laberinto de lo que está por decir descubriendo la más enterrada y última veta de las cosas y la raíz de su ilusión ». ⁷³² Enfin, Théodore de Banville (1823-1891) a composé en juin 1847 un poème intitulé « La Sainte Bohème », des *Odes funambulesques* (1857), dans lequel il célèbre avant tout la gaîté amoureuse, l'insouciance des « bohèmes

⁷²⁹ Alfredo Calderón, « Un bohemio », en *De mis campañas*, Barcelona, Henrich y Compañía, 1899, p. 188-191.

⁷³⁰ « Si se encontraba frecuentemente sin hogar, entregado a los azares de la bohemia, no era por falta de recursos o de amigos eficaces, sino por idiosincrasia, enemiga de todo orden y método en su presupuesto personal » (E. Bark, *Germinal*, 17 décembre / 1897, n° 33, p. 5-6).

⁷³¹ « Pudo ser rico y fue pobre [...]. Pudo vender su pluma, su fe, sus ideales y defendió con pudores de virgen la primera, con abnegaciones de mártir la segunda, con bravura de héroe los últimos; pudo conquistar una subsecretaría haciéndose ministerial de cualquier Ministerio y sólo quiso conquistar el porvenir siendo socialista » (Joaquín Dicenta, « Delorme », *Crónicas*, Madrid, Fortanet, 1898, p. 73-80).

⁷³² Ramón Gómez de la Serna, *Autobiografía*, 1888-1948, Madrid, Guadarrama, 1974, tome I, Colección « Punto Omega », p. 395-398.

en délire », « voyageurs étranges », invitant les esclaves, libérés de leurs entraves, à les suivre sur le chemin de la liberté.

Le bohème fin de siècle, parallèlement à l'image du mendiant littéraire débraillé, proche de l'esprit picaresque, devient une figure christique par sa résistance à la souffrance de l'existence, mais également par sa sympathie pour les préoccupations du peuple. Au XIX^e siècle, le Christ est le symbole de l'humanitarisme moderne. Au début du XX^e siècle, ce rôle se confirme et on verra avec Bark que le bohème est un saint, non plus à cause de sa misère et de son enthousiasme, mais par son intérêt à rétablir une certaine justice sociale. Le bohème révolté devient l'artiste engagé se mobilisant dans la lutte sociale et artistique avec une conscience renouvelée.

Ernesto Bark annonce dès les premières lignes que de la fraternité entre les peuples naîtra la nouvelle bohème, celle de l'avenir, « Hermandad de peregrinos de la Verdad y Justicia ».⁷³³ Cette fraternité dans la pensée est rendue manifeste par le rapport établi entre *La santa bohemia* et *Iluminaciones en la sombra* d'Alejandro Sawa, parues à titre posthume trois ans auparavant. Témoignage vivant, testament littéraire de l'un des derniers bohèmes d'Espagne, l'auteur évoque et invoque surtout les fantômes de son passé. *Iluminaciones en la sombra*, entre journal intime et mémoires, palpitant de spontanéité, se trouve être, selon Bark, la bible bohème.⁷³⁴ Il voit en Sawa, le prophète (« el gran rabino »), et dans ses illuminations, la parole sacrée, la sainte écriture, le texte fondateur de la sincérité bohème articulée autour de l'Art, de la Vérité et de la Liberté. Reconnaître dans *Iluminaciones en la sombra* les fondements de la pensée moderne bohème c'est donc avouer que la religion ou spiritualité bohème est liée à l'intime, au secret, à l'humain. Sawa sacralise certaines icônes patriarcales (Verlaine, Zola, Thomas de Quincey, Baudelaire), diabolise les détracteurs de la pensée bohème (Pío Baroja), parle de sa douleur et du malheur de sa vie. Ce contenu intime et documentaire sert un seul but : livrer bataille à la vie, c'est-à-dire dans le cas de Sawa résister à l'indifférence éditoriale, créer une

⁷³³ Ernesto Bark, *La santa bohemia*, *Op. cit.*, p. 23.

⁷³⁴ *Iluminaciones en la sombra*, el « dietario de sensaciones » de Alejandro Sawa, puede considerarse simbólicamente biblia de la bohemia modernista española. [...] Verlaine, Baudelaire, Musset, Poe, Gabriel Vicaire, Víctor Hugo, Heine, D'Annunzio, Gautier, Mallarmé, Charles Morice, Maeterlinck, Quincey, Mendés y Banville, entre otros, configuran el breviario íntimo de la religiosidad literaria sawiana. Entre los escritores hispánicos, Rubén Darío, Mariano de Cavia, Gómez Carrillo, campoamor, Julio Burell, Santos Chocano, Claudio Frollo, Valle-Inclán, ernesto Bark o Manuel Machado merecen los elogios del autor y figuran como ídolos de su « museo interior » (Aznar Soler, *Op. Cit.*, p. 33-34).

œuvre, produire, publier pour s'extirper d'une situation morale et matérielle critique, se libérer du mal bohème, défini comme un manque chronique de volonté. Bark a conscience de se référer à une œuvre où prime le souvenir, car si les premiers mots d'*Iluminaciones en la sombra* augurent une nouvelle orientation, un revirement dans l'état bohème, Sawa reste prisonnier de son passé et, à la fin, la volonté combative première disparaît pour laisser place à la nostalgie la plus paralysante. La nouvelle bohème s'oriente résolument vers l'avenir, ne désire pas laisser de place aux regrets, aux frustrations.

Le texte de *La santa bohemia* nous apparaît plutôt comme l'herméneutique de la phrase génétique et prophétique du commencement des *Iluminaciones*, écrite le 1^{er} janvier 1901 :

Quizá sea ya tarde para lo que me propongo : quiero dar la batalla a la vida.⁷³⁵

Iluminaciones, exorcisant les maux bohèmes (le manque de volonté, la désorientation et l'échec⁷³⁶), constituent les bases de l'édifice de la nouvelle bohème. Bark relève le défi et, pour lui, il est évident que Sawa, tout comme Verlaine, Rimbaud, Dicenta, Delorme et Murger appartiennent à la première époque bohème, la bohème dorée (assimilant de ce fait la bohème moderniste et la bohème romantique). Il augure l'avènement de la seconde époque de la bohème, une bohème définitive (ultime...), survenant au terme d'un laborieux parcours classique (tel que celui défini par Pérez Escrich dans *El frac azul*, par exemple), c'est-à-dire après la période d'embourgeoisement du bohème. Nous comprenons alors que pour Bark la bohème doit renaître de ses cendres pour connaître un nouvel âge doré :

⁷³⁵ Sawa, *Op. Cit.*, p. 77. Le premier texte du journal intime de Sawa, écrit originellement en français le 1^{er} janvier 1901, a été publié pour la première fois dans la revue *Helios* en 1903 (numéro X).

⁷³⁶ Sawa avait également l'intention de renverser cette fatalité bohème à laquelle il finira par succomber : « Como todos los desastres de mi existencia me parecen originados por una falta de orientación y por un colapso constante de la voluntad, quiero rectificar ambas desgracias para tener mi puesto al sol como los demás hombres [...]. Me he levantado temprano para reaccionar contra la costumbre española de comenzar a vivir tarde, y me he puesto a escribir estas hojas de mi dietario » (*Iluminaciones, Op. cit.*, p. 77). L'attitude bohème, opposée aux valeurs bourgeoises, parmi lesquelles on retrouve le travail, est mise en échec par Sawa même. On peut dire que la bohème, sans orientation précise, aspire dans les années 1910 à intégrer la normalité sociale qu'elle refusait violemment, du moins de passer à un plan de vie plus agressif.

Los extremos se tocan : los genios luchan hasta que sus contemporáneos les reconocen. De una laboriosa juventud de bohemia oscura y a veces triste, pasan a una existencia sosegada, burguesa, y cuando al fin su mujer e hijos ya no necesitan sus desvelos, empieza la segunda bohemia, la segunda juventud, la segunda primavera.⁷³⁷

Bark porte un regard neuf sur la bohème, généralement associée à la jeunesse. La sienne, dite seconde, quoique crépusculaire, tend à être plus combative voire définitive. Elle est destinée à lutter contre cette même médiocrité « désespérante » dénoncée 20 ans auparavant par Sawa dans sa préface à *La mujer de todo el mundo* « porque necesitamos inaugurar la primavera segunda, la juventud de entusiasmos y de la libertad para vencer la anquilosis de ideas y sentimientos que nos amenaza con su pedantería y su mediocridad desesperante, la esclavitud moderna de convencionalismos rutinarios ridículos »⁷³⁸. Dans ce combat ou cette action, l'art se place au service de la justice (sociale) qui se réalise dans l'action. « Action » est le maître-mot bohème qui vient contrecarrer désormais la « paresse » ou l'« ennui » ; la bohème doit se concevoir dans l'action. Ernesto Bark refonde complètement le concept de bohème qui s'articule autour du credo, la sainte trinité, « ¡Arte, justicia, acción ! ». Parallèlement, l'auteur place l'émergence de la seconde Bohème dans une dimension mystique. La bohème ne s'éloigne pas du sectarisme déclaré des cénacles murgueriens, à tel point que l'on retrouve sous la plume de Bark un jargon proche de celui de la première bohème, celle de Murger. Nous comprenons alors que cette seconde jeunesse bohème n'est qu'un retour aux sources (« Los extremos se tocan... ») : l'introduction à cet art de vivre reste codifiée, les cénacles sont réhabilités et le buste de Murger dans le jardin du Luxembourg devient le centre d'un nouveau pèlerinage littéraire. Ainsi, la sainte bohème conserve ce double regard antithétique cher à Sawa alliant tradition (passéisme) et modernité, une façon, selon Bark, de lutter contre la décadence de son époque (1905) :

¡Arte, justicia, acción ! Es la sagrada trinidad del bohemio, y sólo aquel que jura por ella es digno de entrar en sus templos y partir el pan y el vino en las cenas de sus cenáculos místicos, donde se transforma la materia en espíritu, realizándose el fenómeno de la Eucaristía, el emblema del cristianismo.

⁷³⁷ Bark, *Op. Cit.*, p. 23.

⁷³⁸ *Ibidem*.

Ante el busto de Murger en el Jardín de Luxemburgo, de París, desfilan millares de jóvenes que rinden culto a aquella trinidad, y una prueba del creciente anhelo de nuestra época de decadencia de volver a los ideales de la juventud es la popularidad de la novela de Rodolfo y la encantadora Musette y de la ópera de Puccini y de numerosas piezas de teatro cuyo motivo es la bohemia.⁷³⁹

Bark veut donner ici à la nouvelle bohème ses lettres de noblesse ou de canonisation, en rappelant son histoire et sa lignée d'auteurs célèbres appartenant ou ayant appartenu à la sainte bohème⁷⁴⁰. Plus que son histoire, Bark a l'ambition de bâtir ou de retracer l'épopée de l'éternel combattant pour les idéaux au service de l'action sociale, incarné cette fois-ci par le bohème. L'art au service de l'action voire de la révolution sociale : le texte de *La santa bohemia* revendique cette vision d'une littérature bohème engagée. La revue *Germinal* (1897-1899) est, à ce propos, à l'origine de l'épopée bohème (nous ne pouvons pas parler de « génération », surtout dans le cas de ce phénomène). Créée par Joaquín Dicenta et Rafael Delorme, elle devient son organe et son porte-parole, et dans laquelle ont collaboré des auteurs ayant été étiquetés de « noventayochistas », dont le plus célèbre, Unamuno. Le fait que Bark fasse de l'émergence de la revue *Germinal* le moteur de la fédération d'idées bohèmes renvoie, en effet, à la place et au rôle occupés par la presse à cette époque. Un article co-écrit par Manuel A. Espegel Vallejo et María Luisa García Ochoa, « La juventud del 98 en las revistas de la época », souligne le rôle essentiel de la presse dans l'émergence et la fédération d'écrivains. Espace de liberté, les revues étaient

⁷³⁹ Bark, *Op. Cit.*, p. 23-24.

⁷⁴⁰ « En los cenáculos de la cervecería Andier, de la rue Hautefeuille, cantaron los bohemios Murger, Max Buchon y otros el "himno" burlesco "La sopa de queso", letra del último y música de Alejandro Schaune, el famoso Schaunard de la Vida bohemia y el célebre pintor Courbet, comprometido en la "Commune" de 1871, asistía de cuando en cuando a aquellas juerguecitas. También Baudelaire, el cantor de las flores venenosas, frecuentaba aquella bohemia a fines del Imperio de Napoleón III, y hasta Emilio Zola fue influido por ella. Se discutía sobre literatura y arte; Ricardo Wagner era festejado por estos revolucionarios, pero la discusión política era excluida, porque los polizontes secretos del hombre de Sedán hubieran disuelto el Círculo por sospechosos. Al lado de esos bohemios legítimos se reunieron en la calle de Doyenné los Juan Valera, Alarcón y Echegaray del Sena, los Gustavo Flaubert, Ernesto Feydeau, Arsenio Houssaye y el divino Theo, el autor del viaje a España y a Italia y de las poesías "L'Orient", cónclave de cardenales de la catedral literaria que más tarde tuvo su eco en el grupo de los autores silbados de Alfonso Daudet, los hermanos Goncourt, Turgueñef, Emilio Zola y otros, bohemios que oficiaban ante los altares como los sacerdotes en la Roma de los emperadores, con una fina sonrisa escéptica en los labios » (*Ibid.*, p. 23-24).

capables de réunir plusieurs esprits au sein d'un groupe. C'est dans ces revues que se retrouve de façon embryonnaire le profil idéologique, littéraire et esthétique d'un auteur voire d'une époque ainsi que l'affirme Guillermo de Torre : « el perfil más neto de una época, el esguince más revelador de una personalidad, el antecedente olvidado o renegado de cierta actitud que luego nos asombra, en tal o cual escritor, se hallan escondidos, subyacentes, no en los libros, sino en las páginas de las revistas principales. [...] Todo movimiento literario, todo amanecer, todo crevar de albores por decirlo con la imagen matinal del Cantar del Mío Cid, ha tenido indefectiblemente su primera exteriorización en las hojas provocativas de alguna revista [...]. La revista anticipa, presagia, descubre, polemiza [...]. La revista es vitrina y es cartel. El libro ya es, en cierto modo, un ataúd »⁷⁴¹.

Le bohème, c'est-à-dire l'auteur non représenté sur le devant de la scène littéraire, veut participer à ce mouvement général de crise moderniste, où l'art dépasse sa mission purement esthétique et s'accomplit dans l'action sociale.

Pour résumer, Bark a l'ambition de bâtir l'épopée de l'éternel combattant pour les idéaux de Beauté, de Vérité et de Justice ; une épopée qui commence avec la fondation de *Germinal*, avec Delorme et Dicenta, « excitando a la revolución social y cantando las nobles rebeldías »⁷⁴². Deux individus, parangons eux-mêmes du bohème idéal, car « El culto por el arte, el ideal y la libertad, no los harapos, son el sello augusto del bohemio de raza »⁷⁴³. La restriction, « no los harapos », tend évidemment à dissocier les vrais et nobles bohèmes des faux et ignobles mendiants, canailles de la rue. La bohème est un sacerdoce qui se définit, à l'instar de la vocation mystique, par une négligence physique et vestimentaire, un détachement du monde matériel afin de commencer l'exercice, l'ascèse de l'ascension vers l'idéal, vers le culte de l'art. Ernesto Bark associe clairement le cheminement mystique et la démarche bohème afin d'en exalter les vertus, l'excellence et la grandeur morale :

El desaliño en el vestir, el desprecio de las exterioridades para darse importancia es, en efecto, muy natural al sacerdote de la verdad. El lujo es hijo del orgullo o de la necedad de aparentar riquezas que no se

⁷⁴¹ « La juventud del 98 en las revistas de la época », Manuel A. Espegel Vallejo et María Luisa García Ochoa, article internet du site de l'université Complutense de Madrid, SEECI 2000, n° 3, juin 1998, p. 53-62, <http://www.ucm.es/info/seeci/Numero%203/3espegelgarcia.htm>

⁷⁴² Bark, *Op. Cit.*, p. 25.

⁷⁴³ *Ibidem*.

tienen. Un Goethe o Kant vestidos lujosamente, sería un contrasentido. El lujo y el refinamiento son para los vacíos por dentro ; el desquite de su insignificancia interior, un testimonio *paupertatis*.⁷⁴⁴

Comment accéder à l'état de bohème, à sa « pureté » ? Tout au long de son opuscule (vingt pages), Bark démontre, par ces associations, que devenir membre de la Société Bohème, c'est accepter un code moral ou de conduite presque sacré. Nous retrouvons, en effet, dans *La santa bohemia*, le vœu de pauvreté ou de négligence vestimentaire, gage d'indépendance et de dignité chez le bohème ; c'est une fois de plus le refus de l'ordre établi, l'anticonformisme ou une autre façon de s'opposer à l'esprit bien-pensant, bourgeois :

La pobreza explica frecuentemente el plumaje ajado del bohemio ; pero la pobreza es casi siempre efecto inevitable de la dignidad y del amor a la independencia, la libertad.⁷⁴⁵

L'anarchisme politique de Bark se propage sur sa définition du bohème : il doit refuser de devenir l'esclave du marché économique. Il doit être un inadapte social et doit se mettre volontairement en marge, en porte-à-faux avec la société et surtout, le monde du travail ordinaire. Le bohème asseoit son orgueil sur le mépris du code du travail et sa dignité sur le dénigrement de l'autorité, de la hiérarchie :

⁷⁴⁴ *Ibidem*.

⁷⁴⁵ Bark, *Op. Cit.*, p. 25. Le vêtement est devenu d'ailleurs l'une des métaphores de la vie bohème. Depuis *El frac azul* (1864), porteur de guigne et de malédiction, jusqu'à *La santa bohemia* (1913), l'habit trahit le bohème. En accord avec ses idées de marginalisation, il acceptera de le porter malgré le regard dédaigneux de la bonne société ; le vêtement usé et troué deviendra sa couverture sociale ; l'habit bohème peut aussi avoir l'effet inverse et le bohème cherchera à s'en défaire quitte à renier ses idéaux de Liberté et de Beauté. Ce conflit lié au port du vêtement a été abordé par José de Siles (1850 ?-1911) dans son conte « El pantalón roto » du recueil *El paraíso de los pobres* (1905). Nous désirons en consigner quelques passages, tout à fait significatifs, venant illustrer notre propos : « Una filosofía completa puede sacarse de un pantalón roto. Según ella, es permitido llevar la conciencia como mejor cuadro; pero no una prenda de vestir deslucida. Un pantalón roto no conduce a ninguna parte, sino a la cárcel, en todo caso, como perdulario. Es mejor ir desnudo que con un descosido. Una mujer que muestra el seno por un escote de blondas, es admirada y tenida en codicia. La que lo mal tapa con un pañuelo roñoso, es vista con repugnancia » (*Cuentos bohemios españoles*, Biblioteca de Rescate, Renacimiento, 2005, p. 78).

Un bohemio de raza es incapaz de saludar las mañanas al jefe de oficina con una sonrisa meliflua de bailarina que se presenta al « respetable público » ; prefiere vestir pobremente y comer un pedazo de pan y un cocido en un figón, en lugar de pasar por aquellas horcas caudinas.⁷⁴⁶

Le bohème est ainsi libre de s'appauvrir et de cracher sur le pain acquis dans l'hypocrisie et la complaisance.

Son code vestimentaire, que l'on a déjà évoqué lors de l'étude de romans sur la bohème, fait partie intégrante de cette façon de se « poser » dans la société et Ernesto Bark nous le rappelle ou du moins souhaite-t-il le sacraliser dans sa *Santa bohemia* :

A veces se refugian en trajes fantásticos, sombreros pintorescos y cabelleras artísticas.⁷⁴⁷

Son apparence extravagante n'est que le prolongement de sa force émancipatrice et de son goût de la provocation qu'il affiche généreusement grâce à une chevelure importante et Bark ne cesse de faire l'éloge de celle-ci, signe de mystère mais aussi d'humanité opposée au « prosaïsme » des cheveux courts (« pelones » pour l'auteur⁷⁴⁸) que portent, entre autres, « sportmen » et autres adorateurs du saint dollar. Une telle rigidité morale se justifie par l'obéissance absolue au sacro-saint credo bohème. L'idéal obsédant du bohème se trouve décliné en ces trois notions ou valeurs : « ¡Arte, verdad, libertad ! »⁷⁴⁹ qui deviendra quelques pages plus loin « Verdad, Belleza, Libertad »⁷⁵⁰. Lors de l'étude de certains poèmes ou pages de romans dans la quatrième partie de notre travail, nous pourrions effectivement apprécier la présence du thème de la Beauté tantôt angélique tantôt satanique. Ici, dans le manifeste de Bark, la Beauté est clairement associée à l'aspiration à un monde meilleur, socialement plus juste. La Liberté guide les pas du bohème : l'indépendance, la marginalisation, l'anticonformisme, malgré leurs contraintes, restent, pour lui, les gages de sa liberté morale, intellectuelle et physique. La liberté est également liée à

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁴⁷ *Ibidem.*

⁷⁴⁸ « Una cabeza sin pelo es un cuadro sin marco, desnudo, antiartístico. [...] Hay caras que sin melenas parecen a suelas sin zapatos, y con ellas resultan hasta humanas » (*Ibid.*, p. 26-27).

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 31.

l'errance, à la fuite, à la conquête d'un espace qui, pour beaucoup, se situait à Paris, mais aussi dans l'intimité (nous voulons déjà signifier la tendance autobiographique de l'écriture bohème). Enfin, la Vérité, chez le bohème, est cet idéal qu'il atteint en conservant son intégrité et son honnêteté (le code de la fraternité est très fort). La Vérité bohème pose la question de l'authenticité⁷⁵¹ que soulève, à nouveau, Ernesto Bark. Il y répond en faisant appel à deux textes. Le premier, contemporain de son texte, du journaliste galicien Julio Camba (1885-1962), rend compte de l'existence de vrais bohèmes dans le Quartier latin parisien (« Es decir, que todavía hay bohemia y hay barrio latino »⁷⁵²), quoique la tendance soit, en 1913, à l'imitation et à la bohème postiche ou théâtrale. Le texte de Julio Camba écrit à Paris insiste particulièrement sur l'émergence d'une nouvelle vague de faux bohèmes. Pour lui, le vrai bohème est cet homme qui lutte pour laisser derrière lui cette vie de misère et d'errance, caractéristiques de l'étape bohème. Le bohème n'a de raison d'être que s'il cesse d'exister. Alors, pour Bark, le vrai bohème est l'homme d'action qui ne se réalise que dans le travail, « el eterno luchador », expression d'un idéal dont il aurait désiré écrire l'épopée : « Quisiera escribir para la generación de hoy algo parecido a los nueve tomos de la novela de Carlos Gutzkow *Los Caballeros del Espíritu*, que entusiasmaba al joven Ricardo Wagner y que inspiraba la Revolución de 1848 en Alemania. Era la epopeya del eterno luchador por ideales que en las orillas del Sena se llamaron Rodolfo, Marcelo, Schaubard, Coline y Mimi, algo más frívolos y ligeros, la diferencia entre Lessing y Voltaire, y que hacen exclamar a Gómez Carrillo que toda su bohemia estriba “en no pagar sus deudas” ».⁷⁵³ Le second texte, plus ancien, la chanson de Béranger « Les bohémiens » de 1815, est une exaltation surtout de l'esprit libertaire et rebelle du bohème, « sans pays, sans prince et sans lois ».⁷⁵⁴ La référence à ces deux textes couvrant une étendue temporelle assez importante démontre l'appartenance presque inéluctable à ce double regard antithétique que nous constatons déjà chez Sawa, à savoir que le bohème progresse dans la modernité tout en conservant son attention sur les faits du passé. Ces deux références intertextuelles servent d'assises légitimes au propos de Bark qui consiste en la création d'un nouveau

⁷⁵¹ Cette question de l'authenticité de la bohème, mais aussi de sa légitimité a été abordée dans la première partie de notre travail. Rappelons que le bohème, refusant pourtant l'autorité, crée sa propre hiérarchie.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 27.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 24-25.

⁷⁵⁴ La chanson, « Les bohémiens » de Pierre-Jean de Béranger (1780-1857), est tronquée dans *La santa bohemia*.

cénacle destiné à réinsuffler dans l'Espagne de l'immédiate avant première guerre mondiale un élan d'idéalisme. Cette restauration de l'élan bohème sonne comme un défi lancé à un monde qui va sombrer dans l'horreur de la guerre :

¿Sería comprendida esta Santa Bohemia por la España de hoy profundamente corrompida por el espíritu del escudero del inmortal Caballero andante? El 10 de marzo de 1913 lancé mi manifiesto desde *El Radical*. Tenía prisa [sic] de liquidar mis cuentas con la tierra hispana, puesto que la guerra casi inevitable, el temible conflicto internacional me obligará quizá a emprender mi *tourneé* [sic] mundial para propagar el Mundo Porvenir bajo el pretexto de enaltecer las artes, letras, costumbres, etc., de España.⁷⁵⁵

Avec Bark, la bohème s'affirme, se donne une mission « régénératrice ». Il retrace sous nos yeux les différentes étapes qui ont mené la bohème, étape littéraire et mode de vie et de pensée, à devenir une Société organisée, avec ses lois, ses membres fondateurs, sa Commission permanente chargée de recruter et ses actions ou missions au sein de la société espagnole. Ainsi, nous commençons à comprendre comment le concept de bohème évolue en son sein et lui qui était destiné à n'évoquer que la horde ou tribu d'écrivains ou d'artistes ratés, oubliés, il essaie de se transformer en un mouvement idéologique reposant sur des notions idéalistes et artistiques (Vérité, Beauté et Liberté). Devant l'imminence du conflit international, Bark augure l'avènement d'un monde nouveau, plus pur et idéal, débarrassé de prestiges trop vieux et matérialistes, où la bohème aurait un grand rôle à jouer. Elle aura pour mission de répandre les arts, les lettres et revêt, par conséquent, une mission éducative. L'invitation à participer à un cenacle que lance l'auteur à la grande tribu bohème de toutes les nations le 10 mars 1913, « A los poetas y poetisas de la vida », depuis les colonnes de *El Radical* et inclue dans *La santa bohemia*, devient un appel à fédérer les vrais bohèmes ; il est à l'origine du manifeste de la bohème. Depuis Murger, elle se réunit en cenacles et se codifie. Nous trouvons deux tendances opposées ou contradictoires – inhérentes à l'esprit de la bohème. Celle d'Alejandro Sawa, à l'origine de ce projet de création d'une Société bohème avec Bark, sélective, aristocratique n'acceptant le futur membre de la confrérie que s'il répond à certains critères (renommée, pureté de ses intentions) : « deben pasar por la criba de una Comisión purificadora para que la « Bohemia » no

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 29.

se confunda con la « Golfemia »⁷⁵⁶. « Golfemia » : titre donné à une version parodique de 1900 de *La Bohème* de Puccini par Salvador María Granés (1838-1911), son auteur. Opéra en un seul acte et quatre tableaux, les personnages des *Scènes* de Murger sont ridiculisés. La « bohemia » est toujours accompagnée de son double antithétique la « golfemia » : ces deux versants d'une réalité seront encore illustrés par le couple Max Estrella et Don Latino de Hispalis de *Luces de bohemia*. Et la tendance du seul Bark, plus démocratique, plus libérale, acceptant toutes les âmes généreuses et nobles (« Quien sabe soñar con ideales generosos, debe ser del Cenáculo »⁷⁵⁷). La Société bohème désirée par Bark se veut être ainsi une sorte de Mécène littéraire, révélateur de talents cachés et ignorés de la culture officielle :

Hay celebridades execradas, Sancho Panzas abominables, y hay millares ignorados y oscuros de aspirantes a todo lo noble y grande.⁷⁵⁸

La nouvelle bohème se prend résolument au sérieux et propose, outre une liste des principaux « leaders »⁷⁵⁹ de celle-ci, ses directives et la liste de ses adhérents et adhérentes (« pues necesariamente debemos ser feministas »⁷⁶⁰) qui s'élèvent, au bout de quelques jours de publication de l'invitation lancée dans la presse⁷⁶¹, à 30 le 16 mars 1913, puis à 90. On peut se rendre compte que la finalité de ce nouveau foyer de pensée, d'idéalité et de romantisme (« nuevo foco de idealidad y romanticismo »⁷⁶²) est double : l'action sociale internationale et l'organisation de la Confrérie du Bel Morir, « una verdadera filosofía moderna de la vida y de la muerte »⁷⁶³. Cependant, l'idée de se fédérer en une société appartient historiquement à l'écrivain français Charles Pradier lequel, après avoir connu une certaine notoriété en vendant ses vers dans les cafés et les places publiques dans le Paris des années 1850, prit conscience que la bohème, marginalisée ou ignorée par la culture

⁷⁵⁶ *Ibidem*.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁵⁸ *Ibidem*.

⁷⁵⁹ « Los verdaderos *leaders* de la Bohemia española serían, además de las sombras de Alejandro Sawa, Manolo Paso y Rafael Delorme, los poetas inspirados Joaquín Dicenta, Emilio Carrère, Edmundo González-Blanco, Mariano de Cavia, Villaespesa y el admirable Antonio Palomero » (*Ibid.*, p. 31).

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁶¹ Il convient de rappeler que l'invitation aux poètes et poétesses d'adhérer au cénacle bohème est insérée dans le texte-manifeste *La santa bohemia*.

⁷⁶² *Ibid.*, p. 30.

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 35.

officielle, devait avoir son propre organe de presse (*Le Bohème* pour Pradier qui dura d'avril à juin 1855), afin d'accéder au public.

Parmi les actions de ce nouveau foyer de pensée, le projet de création d'une maison éditoriale répond certainement à cette angoisse de l'artiste bohème, prolétaire des Lettres, de ne jamais trouver un éditeur et, finalement, de ne pas être reconnu par le marché des livres (l'exclamation désespérée de Max Estrella de *Luces de bohemia* résumera la tragédie de la situation socio-économique bohème : « ¡Y no hallo editor ! ») :

[...], fue aceptado un proyecto de editorial cooperativa para facilitar la publicación de libros con el apoyo de los aficionados de letras [...].⁷⁶⁴

La bohème se responsabilise, lutte pour sa reconnaissance tout en restant fidèle à ses principes fondateurs qui font d'elle une société déformée, atypique : la nouvelle bohème se réunit toujours dans un café (le café Mercantil) et l'étiquette « Association », trop rangée, conforme, est refusée en faveur du « Cénacle », mot consacré de la bohème par Murger :

Por idiosincrasia enemiga de toda reglamentación, no se conseguiría jamás reunir la Santa Bohemia, dispersa en Madrid, España y el universo, en alguna Asociación como las demás. Su lazo debe ser el Cenáculo, la cena amistosa, algo como Jesús, el gran bohemio judío, practicaba en la bella Galilea, o como lo hacían los Balzac y amigos en París y la cuerda granadina de Alarcón, Fernández y González y amigos hace unos cuarenta a cincuenta años en la taberna famosa del callejón de Gitanos y esquina de la calle de Sevilla.⁷⁶⁵

Ce nouveau cénacle a effectivement l'ambition de dépasser ou de sublimer les aspirations purement littéraires des deux bohèmes contemporaines précédentes, l'une dite ironiquement de la Pelma avec Sawa et l'autre, le groupe « Germinal », sans Sawa⁷⁶⁶. Bark signifie que si ces deux groupes étaient les théoriciens de la vraie bohème littéraire, leur champ d'actions paraît limité pour donner à la bohème une solide réputation

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 30-31.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁶⁶ Bark distingue deux bohèmes contemporaines : « Después merecen la admiración las dos bohemias contemporáneas, la de la Pelma de Alejandro Sawa, Manuel Paso, Luis París, Ricardo Fuente, Antonio Palomero, Job, Álvaro Calzado y varios otros más o menos asiduos como yo; y la del *Germinal* con casi todos éstos, salvo Sawa, quien había dejado la dirección del grupo a Joaquín Dicenta y Rafael Delorme, su fiel escudero » (*Ibid.*, p. 34).

de nouveau courant de pensée. *Iluminaciones en la sombra*, bible de la sainte bohème selon Bark dès l'incipit, en tant que produit purement littéraire, synthèse de l'épopée bohème moderniste où la Beauté, l'Art et la Vérité trônent, ne satisfont pourtant pas pleinement le credo moderne d'Action sociale. Il faut reconnaître que Sawa, en 1909, n'est qu'un spectre du passé, pour reprendre les mots de Max Estrella ; il se décrira plusieurs fois comme un « extemporáneo » en 1908 ⁷⁶⁷.

La bohème moderne constituée au sein d'un cénacle siégeant au café Mercantil ne remplit son rôle de « modernité » qu'en s'accomplissant dans l'action sociale, économique et commerciale. Tout en conservant ses idéaux, elle manie aussi les armes du marché, qu'elle a longtemps exécrées :

No eran más que literatos y no podían abarcar los hondos problemas que piensa resolver nuestro Cenáculo : la Cooperativa Editorial, para hacer libre el pensamiento de la sordidez e idiotez del comercio librero ; la propaganda y venta de los productos del arte español, sobre todo la pintura ; el problema del amor resuelto en teoría por el feminismo ; las Oficinas Estadísticas del Trabajo, como las había propagado en noviembre de 1911 desde mi *Economía Social*, y al fin la Hermandad del Bel Morir, la corona sublime de la obra, una verdadera filosofía moderna de la vida y de la muerte. ⁷⁶⁸

D'ailleurs, succédera au texte fondateur, *La santa bohemia, Estadística social*, où Bark s'attaque au problème de la misère et à l'Espagne sociale, dans la lignée du socialisme positif. ⁷⁶⁹ Selon Dolores Thion Soriano-Mollá,

⁷⁶⁷ « Yo soy un extemporáneo » (Sawa, *Iluminaciones en la sombra*, *Op. cit.*, p. 91).

⁷⁶⁸ Bark, *Op. Cit.*, p. 34.

⁷⁶⁹ Bien qu'intimement lié à la constitution du nouveau cénacle, nous ne nous intéressons pas au volet social de l'œuvre de Bark. Ce qui retient surtout notre attention est cette renaissance littéraire du concept de bohème. Nous citerons cependant les premières lignes du premier chapitre « El problema de la miseria » de *Estadística social*, qui lance un programme d'intérêt depuis *Germinal* : « Es tan inmensamente importante la Estadística Social en el sistema de la política que defiende el socialismo positivo, que pedimos la creación expresa de una dirección general para que en ella se concentre toda la actividad encaminada a resolver los arduos problemas de este ramo de la estadística. Aquí entra todo lo concerniente a la legislación obrera propiamente dicho, todo lo que se refiere a las bolsas de trabajo, las asociaciones cooperativas, las cajas de ahorros, de retiros, el seguro, la inspección del cumplimiento de la ley de participaciones y de las demás leyes de protección a las clases trabajadoras y al fin toda la actividad colectiva del Estado relacionada con la beneficencia y la regularización de la demanda y oferta del trabajo. » (*Estadística social*, in *La santa bohemia y otros artículos*, Biblioteca de la Bohemia, Celeste Ediciones, 1999, p. 47). L'une des préoccupations majeures de Bark depuis 1911 avec sa revue *Economía*

dans sa thèse *Ernesto Bark : un propagandista de la modernidad*, le christianisme en crise à la fin du XIX^e siècle laissera place à une autre philosophie. L'homme, selon Bark, avait besoin de réorienter sa spiritualité : la philosophie du plaisir s'articulant autour des notions d'altruisme, de panthéisme, de positivisme, hérité de Proudhon et Guyau, et de néo-mysticisme, hérité de Shopenhauer. De plus, le triomphe des sciences sur la religion déplace le concept de la Mort. La mort ne doit plus être considérée comme implacable et expiatoire. La morale positive légitime le suicide émanant du choix de l'individu à interrompre volontairement son existence. Afin de trouver une issue favorable à ce conflit, Bark projette la création de sociétés qui facilitent la mort par une dose de morphine ou d'opium. C'est ce que l'on nomme la philosophie du Bel Mourir et qui n'est pas sans rappeler la pensée nietzschéenne. L'artiste bohème est engagé dans la lutte sociale, tout en conservant cet aristocratismes de pensée qui l'a toujours caractérisé. Le bohème, être tiraillé car scindé entre l'appel d'un azur idéal et celui de la rue, des déshérités, a trouvé la voie royale de son credo : la Beauté et la Justice sociale enlacées. Avec *La santa bohemia* de Bark, le bohème montre son engagement auprès du paysan, de l'ouvrier privés de lumières, de lettres et d'art. Il veut guider l'art dans la rue. Les écrits espagnols se font l'écho de ce positionnement, tel le conte «...That is the question» de Ricardo Fuente (1870-1917), un bohème «germinaliste», qui voit se confronter deux destins bohèmes. Nous choisissons de mettre en exergue ce passage :

Ni tú, ni yo, ni los demás quisimos entrar en el encasillado burgués de la existencia, porque para *llegar*, ¡maldita palabra ! no queríamos ser abogados, médicos o boticarios ; queríamos ser Fulano o Mengano : una personalidad sin etiquetas oficiales.

Teníamos el cerebro pletórico de ideas hermosas, que enardecían nuestra sangre como el toque de queda de un clarín. República,

social était la création de Bureaux Statistiques du Travail destinés à réguler, à organiser le flux de l'émigration ouvrière vers d'autres provinces ou colonies espagnoles (Oran, Amérique Latine), c'est-à-dire de constituer un bureau syndical consacré à la défense des droits des travailleurs afin d'éviter l'exploitation. De plus, ces bureaux syndicaux se proposent de défendre l'ouvrier intellectuel, le bohème : «Las especiales circunstancias de la vida española han desarrollado un proletariado intelectual y otro de la clase media y alta excesivamente grande, y las oficinas del trabajo deben prestar naturalmente una atención particular a esta miseria cubierta a veces de la levita y del vestido de seda. Hay hombres con dos títulos académicos que mueren de hambre en una buhardilla por falta de tales Centros donde hallarían consejo para ser útil a la sociedad, aunque fuese desde un puesto inferior a sus conocimientos y aspiraciones justificadas.» (*La santa bohemia*, p. 36).

revolución, regeneración social ; con esta bandera nos alzamos a ejercer el oficio de pensar, escribir, pronunciar discursos, y toda otra ocupación la considerábamos como un robo que hacíamos a nuestro cerebro, ¡¡¡al bien de la humanidad !!! y al arte.⁷⁷⁰

Avec Ernesto Bark, le bohème lutte pour sa reconnaissance sociale, du moins sa survie. Il prend conscience très tôt de faire partie d'une caste aux marges de la société. Quoique attiré par l'aristocratie esthétique hérité du Modernisme, le bohème a toujours cultivé une forte conscience sociale : son engagement est autant artistique, intellectuel que social et politique. Nous retrouvons sans ambiguïté le concept existentialiste de l'« artiste engagé » dans son temps. Avec Bark, le bohème démontre qu'il est capable de se placer au cœur de l'action sociale (« ¡Acción ! ») au service de la vérité (« ¡Verdad ! ») et de la liberté (« ¡Libertad ! »), que sa conception de l'art peut se modifier à mesure qu'il se rapproche du peuple. Nous pouvons dire avec Albert Camus, dans son « Discours de Suède » du 10 décembre 1957⁷⁷¹, que « [l]'artiste se forge dans cet aller-retour perpétuel de lui aux autres, à mi-chemin de la beauté dont il ne peut se passer et de la communauté à laquelle il ne peut s'arracher ». ⁷⁷² La vérité du bohème c'est « le refus de mentir sur ce que l'on sait » et la liberté signifie, dans son cas, défendre son indépendance éditoriale, une « résistance à l'oppression ». ⁷⁷³ La bohème révélée par Bark prend conscience de la nécessité et de l'utilité de l'art. L'art devient un instrument de libération. À la lecture de *La santa bohemia* ainsi qu'à celle de témoignages de bohèmes ou de leurs contemporains, nous nous rendons compte combien le bohème affiche une pensée, une esthétique ou une position de rupture face à la société marchande de son époque, « factice et artificielle » (Camus), qui fait de l'art un commerce, un objet de consentement, contentement ou de divertissement. La responsabilité du bohème se définit par ce refus, par cette marginalisation consciente.

Parallèlement à la culture officielle se développe une littérature de révolte ⁷⁷⁴. Le bohème, avatar du romantisme, propose une autre façon de

⁷⁷⁰ Ricardo Fuente, « ... That is the question », *Germinal*, 1897, n° 23, 10.

⁷⁷¹ Discours prononcé, selon la tradition, à l'Hôtel de Ville de Stockholm, à la fin du banquet qui clôturait les cérémonies de l'attribution des prix Nobel.

⁷⁷² Albert Camus, « Discours de Suède », Gallimard, Collection Folio, 1997, p. 13 à 22.

⁷⁷³ *Ibidem*.

⁷⁷⁴ « Les valeurs officielles sont alors niées, chez nous par exemple, soit par les porteurs de valeurs révolutionnaires, des romantiques à Rimbaud, soit par les mainteneurs de valeurs aristocratiques, dont Vigny et Balzac sont de bons exemples. Dans les deux cas, peuple et

raisonner contre la société de son temps, se range volontiers parmi les artistes maudits. Mais, une telle position ne mène-t-elle pas, à la longue, à une sorte de stérilité ou de tiraillement insupportable ? Du moins les bienfaits de l'existence de « la santa bohemia » sont bien d'avoir dépassé la problématique du bohème maudit, « extemporáneo » à la société dans laquelle il vivait : Bark concrétise ou formalise les intentions socialistes des bohèmes qui se sont toujours sentis proches du peuple, en les impliquant dans la vie de la Cité. Dans *La santa bohemia*, ils s'affirment en tant que confrérie organisée et combative : combat pour ses idéaux et sa représentation sociale ; combat pour éclairer les classes déshéritées. La nouvelle bohème avait trouvé ce difficile équilibre où l'art sert le réel et la justice (« ¡Justicia ! ») sans trop perdre sa part de beauté et de rêve. « Plus forte est la révolte d'un artiste contre la réalité du monde, plus grand peut être le poids du réel qui l'équilibrera. Mais ce poids ne peut jamais étouffer l'exigence solitaire de l'artiste »⁷⁷⁵. L'artiste et, ici, le bohème, choisit de se mettre au service de la société, sans, pour autant, abandonner sa particularité. C'est en cela que réside la nouveauté du credo bohème avec Bark.

Conclusion

La bohème s'organise, se socialise, lutte pour sa reconnaissance. Elle institutionnalise son credo borné par l'Art, la Vérité et la Liberté, du moins se raccroche-t-elle à de beaux concepts pour se rapprocher de la réalité. Au centre de son combat : la propagande de la modernité, la volonté de lutter contre toute forme de misère, dont l'éditoriale. La création de la revue *Germinal*, « clave del 98 »⁷⁷⁶, passerelle des idées de « gente nueva », illustre cette volonté puisqu'elle publie, dans sa Biblioteca Germinal, le manifeste de Bark, *La santa bohemia*. Celui-ci, véritable traité d'idéalisme, énonce des idées avant-gardistes comme le rétablissement du rôle de la femme dans une société patriarcale (le féminisme est sous la plume de

aristocratie, qui sont les deux sources de toute civilisation, s'inscrivent contre la société factice de leur temps » (Conférence du 14 décembre 1957, sous le titre « L'artiste et son temps », prononcée dans le grand amphithéâtre de l'université d'Upsal).

⁷⁷⁵ Camus, *Op. Cit.*

⁷⁷⁶ Nous empruntons cette expression au titre *El grupo Germinal : una clave del 98* de Rafael Pérez de la Dehesa.

nombre de bohèmes dont Bark, Sawa⁷⁷⁷), prône l'esprit démocratique, partisan de la Vie s'opposant au poids tyrannique représenté par la religion et l'église, inhibitrice des désirs, castratrice des élans. Nous retrouvons une lutte des classes prolétaires intellectuelles contre la bourgeoisie institutionnalisée. L'aspiration à la création d'une seconde bohème, l'appel lancé par Bark n'a, cependant, pas trouvé de résonance parmi ses contemporains et comme de nombreux projets bohèmes, celui-ci aussi catalysera l'échec et tombera dans l'oubli. Tout comme Sawa avouait s'être réveillé tardivement de son rêve bohème pour penser à se battre dans la société espagnole du xx^e siècle, *La santa bohemia*, présentant peut-être l'achèvement, essaie de reprendre ce credo dans un monde qui va basculer dans la première guerre mondiale. La bohème a raté le moment de devenir un véritable courant de pensée.

À la lecture de *La santa bohemia*, la bohème s'élève au rang des concepts fondateurs, mythiques : sa mission est sacralisée, ses adeptes, des soldats du Beau et de la Justice, transcendent ainsi la figure du martyr qui les a toujours accompagnés, tout en renforçant le caractère rituel, l'ésotérisme, l'esprit de groupe.

Cet opuscule ouvre aussi la voie de l'interrogation sur la production littéraire laissée par les bohèmes espagnols. Plusieurs voies, en vérité, s'ouvrent à nous : explorer la production journalistique – foisonnante – des bohèmes, sous forme de chroniques, disséminée dans les nombreux journaux et revues de l'époque⁷⁷⁸ ; la collaboration des bohèmes dans la

⁷⁷⁷ Alejandro Sawa publie un article intitulé « Feminismo » dans *Los Lunes de El Imparcial*, le 13 juillet 1908, dans lequel il répond à l'un des dilemmes de la société espagnole du début du xx^e siècle : « El feminismo no significa en nuestra patria gran cosa. Aquí, en nuestro miserable mundo ideológico, no nos ocupamos de nada que no sea la infeciosa política, en lo que tiene de más infecto, en su aspecto personal. [...] No se trata, hoy por hoy, de la emancipación de la mujer : el hombre tiene que emanciparse antes de tender su brazo a su compañera. En una sociedad como la española, en que las tres cuartas partes de sus componentes son analfabetos, el empleo de ciertos términos léxicos debería estar, por ley de buen sentido, rigurosamente prohibido. [...] La verdad es que, hablando sin perisologías ni vacilaciones, hay que responder que la miseria en la mujer no tiene, entre nosotros, sino muy pocas salidas : la domesticidad, el taller, la fábrica o la prostitución. Claro es que me refiero a la mujer de cierta condición social, a la mujer de la clase media, como se la llama, que, privada de todo recurso, por orfandad o viudez, no pueda concebir el porvenir sino en la forma de un puño cerrado que amenaza... »

⁷⁷⁸ Revues : *Don Quijote* (1892-1903); *Germinal* (1897-1899); *Vida Nueva* (1898-1900); *La vida literaria* (1899); *Alma Española* (1903-1904); *Helios* (1903-1904); *La Anarquía Literaria* (1905); *Los Lunes de El Imparcial* (1901); *Madrid Cómico* (1897); *El Nuevo Mercurio* (1907) de Gómez Carrillo; *España Contemporánea* (1901); *La Correspondencia* (1910); *Prometeo* (1910). Mais aussi, *La Acción*; *El Tiempo*; *El País*; *La lectura*; *Arte*

presse se traduisait, de même, par l'écriture de contes ou de « novelas cortas », genre très en vogue à la fin du XIX^e – début du XX^e siècle⁷⁷⁹; le roman autobiographique ; le journal intime ou les mémoires ; la poésie. La bohème, fluctuant entre un regard affligé sur elle-même et un autre plus amusé (avec Carrere, notamment), se raconte, s'écrit, développe son art d'écrire.

Joven; La Esfera et, en français, *La Plume; Le Décadent et Mercure de France*. De plus, dans la première partie de notre travail (“La bohème : entre génération et tribu”), nous énumérons tous les journaux dans lesquels ont collaboré les bohèmes.

⁷⁷⁹ Il importe de souligner le travail réalisé par Bénédicte Foin-Rosset au sujet des « novelas cortas » dans sa thèse *Déviance, névrose, extravagance, érotisme dans quelques « novelas cortas » publiées entre 1916 et 1925*, Thèse de Doctorat, espagnol, Université Charles de Gaulle (Lille III), 2004 et de Christine Rivalan-Guégo.

La Bohème littéraire espagnole : un art d'écrire

¿Quién podría identificar hoy a muchos de ellos, y, por otra parte, qué le interesan a la sociedad actual ? Yo preveo que Valle-Inclán será cada día más gustado en los países de habla española, porque su genio era esencialmente verbal. ¿Pero quién se acordará de sus amigos y enemigos, de sus hermanos de bohemia del mil ochocientos noventa y tantos, y los integrará a la historia de la literatura y el arte español ? ⁷⁸⁰

⁷⁸⁰ Julio Caro Baroja, cité par José Esteban et Anthony N. Zahareas dans *Los proletarios del arte* (*Op. Cit.*, p. 17).

Parmi ceux qui se sont interrogés sur l'existence d'une littérature bohème espagnole, Rafael Cansinos-Asséns affirme en 1924, dans *Los temas literarios y su interpretación*, qu'elle commence avec *El frac azul* de Pérez Escrich, bien qu'elle n'ait pas fait école à cause de sa valeur esthétique et éthique précaire⁷⁸¹. En 1981, Manuel Aznar Soler, souligne l'intérêt certain que présentent les œuvres littéraires bohèmes, tombées injustement dans l'oubli, car éclipsées par toute la littérature « régénérationniste » des auteurs de 1898. Selon lui, la prose écrite par les écrivains bohèmes est sans conteste remplie de morceaux brillants et d'« illuminations » esthétiques⁷⁸². La relecture et l'étude de certaines œuvres ont permis de dégager un aspect essentiel de cette littérature : quel que soit le genre abordé⁷⁸³, l'écriture bohème s'intéresse autant à recréer le mode de vie qu'à définir ou organiser une conscience bohème, à parler du statut de l'artiste dans une société où il se plaçait dans la marge. La bohème n'est pas seulement un choix de vie ou un thème romanesque ; elle devient l'objet d'une écriture, le prétexte à un travail littéraire, à une recherche stylistique. Nous essaierons d'apprécier comment ce concept qui doit signifier un art de vivre, tend également à devenir un art d'écrire. Nous avons voulu vérifier si la littérature laissée par les bohèmes permettait de mieux appréhender le concept de « bohème littéraire », c'est-à-dire en portant tout particulièrement notre attention sur la façon dont le bohème se représente dans ses œuvres, qu'elles soient de pure

⁸²⁰ L'unique modalité esthétique valable pour ce critique de la bohème littéraire est l'usage de l'ironie : « Esta modalidad maldiciente [...] es la única obra genuina de la literatura bohemia » (Rafael Cansinos-Asséns, « La bohemia en la literatura », *Los temas literarios y su interpretación*). D'un point de vue éthique, le bohème, pour Cansinos-Asséns, est un « ególatra inexorable, como un aventurero sin escrúpulo ».

⁷⁸² « La relectura de la prosa escrita por bohemios modernistas como Camilo Bargiela, Ciro Bayo, Julio Burell, Emilio Carrere, Joaquín Dicenta, Pedro Luis de Gálvez, Enrique Gómez Carrillo, Silverio Lanza, Isidoro López Lapuya, Alejandro Sawa, Mario Roso de Luna o Eduardo Zamacois, puede depararnos momentos muy brillantes, « impresiones » admirables, « sensaciones » exquisitas e « iluminaciones » estéticas que nos clarifiquen la injusticia de su indiscriminado olvido » (Aznar Soler, *Op. Cit.*, p. 30-31).

⁷⁸³ « El relato de sensaciones, la crónica, la novela corta, el cuento, la narración autobiográfica, el libro de memorias, la autobiografía, el diario, la novela, el elogio, el ensayo, son las direcciones genéricas de una prosa modernista que no hay que identificar exclusivamente con el rubendarismo y la « escritura artista » sino que descubre residuos naturalistas en los relatos eróticos y « galantes » de un Eduardo Zamacois, por ejemplo » (Aznar Soler, *Op. Cit.*, p. 30-31).

fiction ou autobiographiques. Par conséquent, nous aspirons dans cette dernière partie à offrir une approche (plurielle) d'un corpus d'œuvres comprenant romans autobiographiques, mémoires, journaux intimes, contes et poèmes et qui nous permettront d'apprécier l'existence d'un style bohème⁷⁸⁴. À travers l'analyse d'œuvres de genre différent, nous nous rendrons compte comment cette écriture bohème, consciemment ou inconsciemment, s'organise sous la forme d'un parcours, ou, en d'autres termes, parvient à manifester le mouvement même de la pensée bohème, une pensée errante, instable, qui se cherche et se projette constamment. Cette écriture est pénétrée des thèmes de la littérature moderniste : la figure de la femme fatale, le Christ auquel le bohème s'identifie facilement, la ville (le bohème s'inscrit dans l'espace urbain). Aussi parviendrons-nous à souligner quelques créations ou trouvailles littéraires bohèmes, voire quelques manifestations d'un nouveau credo stylistique et arriverons-nous peut-être à jeter quelques lumières sur une zone de la littérature hispanique encore peu connue.

Nous avons d'abord orienté notre étude vers la démonstration d'une écriture bohème essentiellement centrée sur le moi et sur la volonté de l'auteur de se reconstruire à travers romans autobiographiques, mémoires et journaux intimes. Puis, nous verrons que le bohème sait porter un regard plus détaché ou amusé sur son existence en la plaçant dans des contes empreints d'humour. Enfin, la poésie sera l'ultime moyen d'expression, du moins le plus abouti, d'un moi le plus souvent tourmenté.

Entre journal intime (diarisme) et mémoires (mémorialisme) : le bohème témoigne et met en scène un moi mouvementé

Le bohème se regarde et témoigne, observe et se justifie, se tourne facilement vers un passé révolu, le plus souvent pour *s'en délecter* et non pour le *maudire*. Il développe une écriture centrée sur le moi

⁷⁸⁴ Nous comprenons par le terme « style » ce qu'Antoine Compagnon déclarait dans *Le Démon de la théorie* (Éditions du Seuil, 1998, p. 205) : « Le style, donc, est loin d'être un concept pur; c'est une notion complexe, riche, ambiguë, multiple. Au lieu de se dépouiller de ses acceptions antérieures au fur et à mesure qu'il en acquérait de nouvelles, le mot les a accumulées et il peut toutes les recevoir aujourd'hui : norme, ornement, écart, type, symptôme, culture, c'est tout cela que nous voulons dire, séparément ou simultanément, lorsque nous parlons d'un style ».

autobiographique. Le bohème espagnol fin de siècle privilégie dans les écritures de l'intime, l'autobiographie, le journal intime et les mémoires, des écrits qui « ne constituent pas réellement un genre littéraire [si ce n'est l'autobiographie dont le code a été défini par Jean-Jacques Rousseau dans ses *Confessions*] puisque ce qui les réunit, c'est moins une série de traits formels qu'un sujet commun : le moi »⁷⁸⁵. Le bohème est un être recentré sur lui-même, qui a le sens aigu de sa personne, de ses faiblesses, de ses limites⁷⁸⁶. Il développe l'esprit d'analyse qui paralyse parfois totalement la volonté de l'individu et le rend incapable d'actions, pour reprendre la thèse de Paul Bourget, critique catholique et traditionnaliste, dans *Essais de psychologie contemporaine* (1883-1885), au sujet du *Journal* (1884) d'Amiel. L'écriture diaristique devient un miroir (d'où le rôle de confident) et permet à l'individu de se reconstruire : le diariste pratique l'autoanalyse (fonction active du journal intime), il se confesse, fait son examen de conscience et goûte le plaisir de se replonger dans les profondeurs de la vie passée. *Illuminaciones en la sombra* d'Alejandro Sawa répond à ces critères de genre et devient une réponse à la question sur le sens ou la valeur de l'écriture bohème.

***Illuminaciones en la sombra* :**
entre autobiographie (« entreprise de reconstruction globale du vécu »)⁷⁸⁷
et journal intime (« quasi-simultanéité avec la vie »)⁷⁸⁸

El día 18 de febrero del año actual [1909], Alejandro Sawa amaneció completamente loco. El día anterior el enfermo presintió la catástrofe. Y este presentimiento, aunque tiene mucho de emocionante, no es extraordinario, si se piensa en las cualidades de vidente de este genial perturbado. Alejandro Sawa siempre tuvo un plano de su espíritu vuelto completamente hacia la Locura. En los momentos de exaltación – y Alejandro Sawa se exaltaba por todo –, aquel hombre tomaba el aspecto imponente de un loco. En los momentos de intimidad, el Sawa que con voz sorda hablaba de sus abstracciones, hacía pensar al que le escuchaba si aquella poderosa inteligencia no se hallaría a muy escasa distancia de la Locura.

⁷⁸⁵ Pierre-Jean Dufief, *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914 – Autobiographies, mémoires, journaux intimes et correspondances*, Bréal, 2001.

⁷⁸⁶ « [...] le moi fin de siècle a perdu la belle énergie vitale de l'égo romantique » (Dufief, *Op. Cit.*).

⁷⁸⁷ Dufief, *Op. Cit.*, p. 107.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 107.

Yo nunca he sentido la Locura tan cerca de mí como una tarde en que Alejandro Sawa, ciego y miéltico, procuraba hacerme entender unas abstracciones algebraicas.⁷⁸⁹

Iluminaciones en la sombra, « aquel libro misceláneo »⁷⁹⁰, paru à titre posthume en 1910 grâce aux soins personnels et généreux de son épouse, Jeanne Poirier, et de deux des plus grands amis de Sawa, Ramón del Valle-Inclán⁷⁹¹ et Rubén Darío⁷⁹², constituent un recueil d'articles journalistiques, de pensées intimes, quotidiennes, d'« iconographies » personnelles dépeignant les figures littéraires ou publiques estimées de l'auteur (Verlaine, Baudelaire, Musset, Poe, Charles Morice, Enrique Gómez Carrillo, Julio Burell, Louise Michel...). Il définira lui-même son dernier livre comme « un libro de crítica e intimidaciones ». C'est surtout un journal intime (le titre originel donné aux quatre premières livraisons publiées dans la revue moderniste *Helios*, entre 1903 et 1904, était *Dietario de un alma*) où l'auteur mêle réflexions personnelles et souvenirs de sa vie passée (surtout de sa décisive étape parisienne) : « por tanto, el eje estructural del libro es la personalidad misma del autor, con todos los altibajos, contradicciones y flaquezas del ser humano »⁷⁹³.

Et pourquoi ce titre, *Iluminaciones en la sombra* ? C'est Iris M. Zavala, dans son étude préliminaire à l'édition de 1977 des *Iluminaciones en la sombra*, qui retrace avec perspicacité la précieuse genèse littéraire de ce titre si symbolique. Le titre de Sawa est la somme de plusieurs titres de la littérature française, plutôt fin de siècle. Il a d'abord écrit ses *Iluminaciones* en français et le titre originel était *Rayons dans l'ombre*, clairement inspiré

⁷⁸⁹ Prudencio Iglesias Hermida, « Alejandro Sawa. De mis confesiones », *De mi museo*, Madrid, 1909.

⁷⁹⁰ Allen W. Phillips, *Alejandro Sawa, mito y realidad*, *Op. cit.*, p. 250.

⁷⁹¹ Ramón del Valle-Inclán avait exprimé le vœu d'aider à la publication posthume des *Iluminaciones en la sombra*, dans la lettre qu'il adresse à Rubén Darío, lui annonçant la mort du malheureux Sawa : « Yo no puedo hacer nada ; usted tampoco, pero si nos juntamos unos cuantos algo podríamos hacer. Alejandro deja un libro inédito [...] » (cité par Phillips, *Op. Cit.*, p. 21).

⁷⁹² Rubén Darío, dès les premières phrases de son prologue à *Iluminaciones en la sombra*, rappelle que « Juana Poirier de Sawa, la viuda de Alejandro Sawa, me ha pedido un prólogo para el libro póstumo de su marido. Lo haré con gusto en memoria de mi vieja amistad con el gran bohemio y por complacer a la buena, a la generosa compañera que por veinte años suavizó la vida de aquel hombre brillante, ilusorio y desorbitado » (*Op. Cit.*, p. 69). Le prologue de Rubén Darío était accompagné, dans la première édition des *Iluminaciones en la sombra*, d'un poème-épitaphe de Manuel Machado « A Alejandro Sawa, epitafio ».

⁷⁹³ Phillips, *Op. Cit.*, p. 251.

du recueil de poèmes de Victor Hugo – l’une des figures littéraires les plus appréciées de l’auteur espagnol –, *Les rayons et les ombres* (1840). Quant au titre espagnol, *Iluminaciones en la sombra*, l’empreinte rimbaldienne est évidente (les *Illuminations* de Rimbaud ont été composées entre 1871 et 1874, puis publiées par Verlaine en 1886). Un titre hautement significatif également de la valeur de testament littéraire que revêt cette dernière œuvre d’Alejandro Sawa (un titre, par ailleurs, qui est une métaphore idéale résumant la valeur de ses derniers écrits), lequel, à l’approche de la mort, livre ses ultimes pensées, les « illuminations » qui ont éclairé sa vie « sombre » (triste), lance des éclairs de génie qui traversent encore son esprit assombri (par la cécité et par le soleil noir de la folie qui commence à poindre).

Sawa choisit donc, à la fin de sa vie, la voie du journal intime, c’est-à-dire un genre affranchi de toute règle d’école, de toute pression « théorique », « doctrinale », un genre tout à fait personnalisé, intime, indépendant. L’orientation de sa pensée est désormais la spontanéité : ce sont des écrits couchés sur le papier en se pliant aux mouvements de la pensée, des sentiments, des passions, c’est-à-dire aux caprices de l’être. Spontanéité à cause des nombreux articles journalistiques inclus dans les *Iluminaciones en la sombra*, et qui ne sont finalement que des chroniques éphémères :

- ¿ Qué es la crónica ?

Este dice :

- Es una sonrisa en la prosa diaria del periodismo.

Aquel asegura que es la conciencia de la actualidad social.

El otro murmura :

- Es el libro de memorias sentimentales de nuestra época.

[...]

Como el poeta, la crónica sabe hacer « pequeñas canciones » con las « grandes penas ». Como el geólogo, reconstruye, contemplando un hueso, la vida de toda una época.

Es, además, un resumen de la literatura de cada país, de cada generación. Los noveladores, los poetas, los filósofos, los publicistas se especializan cada día más. Los cronistas, no, porque son de consuno noveladores y poetas, filósofos y publicistas, psicólogos y artistas. El universo entero les pertenece...⁷⁹⁴

⁷⁹⁴ Enrique Gómez Carrillo, « La crónica parisiense », *El Liberal*, 03 / 02 / 1902.

Le journal intime est comme un exutoire de la pensée désordonnée ou anarchique (tantôt le style se soulève et ce sont alors les iconographies exaltées ou lyriques d'auteurs ; tantôt le style se résorbe et ce sont les faits de la vie quotidienne). Les derniers écrits de Sawa résumant donc la « substantifique moelle » de sa pensée : c'est une pensée qui choisit la libération, le défoulement des passions, l'idéalisme ; c'est une véritable particularisation, ramification des idées et non plus la grande élaboration « univoque » du roman (pour reprendre une terminologie musicale, le roman est une « symphonie » ; le journal intime se rapproche plutôt d'une « cacophonie de virtuose ») ; ce n'est plus un mouvement centripète de la pensée, mais la désagrégation, un mouvement centrifuge. Elle constitue donc une pensée « évadée », romantique, une pensée (rendue) à l'état de nature (dialogue avec l'âme) car plus malléable, plus flexible, plus vivante, une pensée « anormale » (non rangée, non normalisée par les préceptes d'une école littéraire). Le dernier, et en vérité, unique pôle de sa pensée est la passion. En fin de parcours littéraire, Sawa choisit le repli sur soi (le journal intime), le mode de l'introversión, lui qui a connu l'appétit des conquêtes, propre à tout jeune bohème quittant sa province natale.

Définition d'une écriture instable

« Dietario » ou journal, *Illuminaciones en la sombra* fait partie de la littérature intime. Iris M. Zavala souligne que les « illuminations » de Sawa se rapprochent plutôt des *Journaux intimes* de Baudelaire ou de *Los raros* (1896) de Rubén Darío :

Las « iluminaciones » de Rimbaud son, es bien sabido, pequeñas joyas de poemas en prosa, alquimias del verso libre. Orfebre de la palabra poética, Rimbaud muestra un mundo lleno de frescor, donde pedrerías y flores recobran vida. [...] Muy otro es el blanco que Sawa apunta. Sus « iluminaciones » se inscriben en una muy diversa línea de la literatura, más cercana a los *Journaux intimes*, de Baudelaire [...] ; a *Les Illuminés* de Nerval ; a *Les réfractaires* de Vallès ; *Les poètes maudits* (1884-1888), de Verlaine ; quizá *Thulé des brumes* (1892), de Retté ; *Los raros* (1896), de Darío ; *Esquisses* (1892), de Gómez Carrillo, entre otros muchos...⁷⁹⁵

⁷⁹⁵ Iris M. Zavala, Estudio preliminar a *Illuminaciones en la sombra*, *Op. Cit.*, p. 55-56.

Ces illuminations offrent aussi un aspect de « chroniques », car elles témoignent d'une époque et d'un milieu littéraire révolus (la bohème espagnole à Paris des années 1890⁷⁹⁶), même si le projet initial était autre : se reconstruire (par l'écriture)⁷⁹⁷, se forger ou réinventer une nouvelle identité. Cependant, *Iluminaciones* n'offrent pas tout à fait l'aspect d'un journal intime car les notations ne sont pas quotidiennes. Sawa pratique une écriture intermittente. Sa dernière création appartient pourtant à ce genre de l'écriture de l'intime : son « dietario de sensaciones »⁷⁹⁸ est un livre ouvert où l'auteur se répète, ressasse des impressions ; un ressassement dû à la juxtaposition d'idées morcelées, de souvenirs épars que Sawa s'efforce d'ordonner. C'est un carnet, un recueil de pensées, de réflexions, de portraits.

Incipit et signification de son acte d'écriture

Nous pouvons partir d'un constat ou d'une vérité historique attestée par tous : Alejandro Sawa, se retrouvant dans une situation financière catastrophique, décide de rassembler souvenirs, impressions et articles divers, parus dans *Helios* principalement ou *Alma española*, afin de les publier rapidement. *Iluminaciones en la sombra* est un journal achevé, car limité dans le temps (limitation chronologique par les dates – de 1901 à 1908 – et thématique). L'impératif d'une fin étant évident, *Iluminaciones en la sombra* est un travail de (re)composition. Il présente donc certains aspects propres à l'autobiographie, « virtuellement finie dès le départ »⁷⁹⁹. *Iluminaciones* s'éloignent du journal par la rareté de datation⁸⁰⁰, bien que

⁷⁹⁶ « Visto a través de casi catorce años de distancia, aquel 1º de mayo de 1890 en París se me aparece como una hermosa aurora boreal seguida de largos días crepusculares » (*Ibid.*, p. 108).

⁷⁹⁷ « Le temps d'écrire, je me survis. Et puis au moment où mon corps se détruit, je me reconstruis par l'écriture, en notant cette destruction » (*Genèses du « Je » Manuscrits et autobiographie*, sous la direction de Philippe Lejeune et Catherine Viollet, C.N.R.S. Éditions, 2000, p. 218).

⁷⁹⁸ L'expression est de José Carlos Mainer. Dans son essai d'interprétation d'un processus culturel, *La Edad de Plata (1902-1939)*, José Carlos Mainer intègre *Iluminaciones en la sombra* parmi les œuvres nouvelles qui forgent la rupture moderniste. Pour lui, le journal de Sawa est emblématique de cette prose moderniste mêlant impressions personnelles et réflexions. Il fait partie de ces artistes de la bohème qui ont créé l'expression artistique moderne.

⁷⁹⁹ Lejeune, Avant-propos, *Op. Cit.*, p. 213.

⁸⁰⁰ Quelques pages se présentent sous la forme d'un journal intime car datées. Par exemple, « 1º de mayo » (*Op. Cit.*, p. 108), « Hoy, 18 de junio » (*Ibid.*, p.110), « 11 de febrero »

pour Béatrice Didier, dans *Le journal intime*⁸⁰¹, celle-ci ne soit pas aussi systématique, qu'elle soit quotidienne ou régulière, mais l'œuvre de Sawa s'y rattache par son écriture fragmentaire et par le fait que « le journal est souvent une activité de crise »⁸⁰². L'auteur compose cette sorte de testament littéraire en pleine déchéance physique (la cécité) et mentale (des crises nerveuses ou accès de folie le guettent et le dominent parfois ; il en témoigne dans son « dietario »). D'ailleurs, la douleur, signe de crise, hante ces pages de bohème.

Iluminaciones, comme toute autobiographie, est une forme de confession laïcisée. Sawa se prend au jeu de l'autobiographe qui s'accuse de toute sorte de péchés (tentation masochiste) : il cherche à se justifier sur l'apparente noirceur de ses agissements passés et sur la pureté de ses nouvelles intentions. Dès l'incipit qui se doit, comme dans tout écrit autobiographique, d'être éclairant, il exprime le besoin de se justifier de son comportement passé, de rétablir « sa » vérité bohème :

Quizá sea ya tarde para lo que me propongo : quiero dar la batalla a la vida.

Como todos los desastres de mi existencia me parecen originados por una falta de orientación y por un colapso constante de la voluntad, quiero rectificar ambas desgracias para tener mi puesto al sol como los demás hombres [...].

Me he levantado temprano para reaccionar contra la costumbre española de comenzar a vivir tarde, y me he puesto a escribir estas hojas de mi dietario.

Lo mismo me propongo hacer todos los días ; luego repartiré mis jornadas en zonas de acción paralelas, aunque heterogéneas ; y digo que paralelas, porque todas han de estar influidas por el mismo pensamiento que me llena por completo : la formación de mi personalidad.

Tengo edad de hombre, y al mirarme por dentro sin otra intención de análisis que la que pueda dar de sí la simple inspección ocular, me hallo, si no deforme, deformado ; tal como una vaga larva humana. Y yo quiero que en lo sucesivo mi vida arda y se consuma en una acción moral, en una acción intelectual y en una acción física incesantes : ser

(*Ibid.*, p. 138), « hoy 16 de junio de 1905 » (*Ibid.*, p. 190), « 21 de octubre » (*Ibid.*, p. 191), « 5 de enero » (*Ibid.*, p. 197).

⁸⁰¹ L'édition consultée est celle des P.U.F., Littératures modernes, 1976.

⁸⁰² Lejeune, *Op. Cit.*, p. 215.

bueno, ser inteligente y ser fuerte. ¿Vivir? Todos viven. ¿Vivir animado y erguido por una conciencia que sólo en el bien halle su punto de origen y su estación de llegada? A esa magnificencia osadamente aspiro. Que Dios me ayude.⁸⁰³

En tant que journal intime⁸⁰⁴, *Illuminaciones* veut jouer sur le mode de la parfaite sincérité à l'égard de soi-même⁸⁰⁵ et des autres. Le bohème s'accuse de paresse, d'une inconstance coupable, d'une fluctuation de la volonté (le journal comme acte de contrition) contre laquelle il souhaite lutter. Son journal est le constat d'un échec, d'une existence incomplète, déformée. D'ailleurs, le fait que l'auteur se place dans le projet témoigne de cette impuissance à produire⁸⁰⁶ :

No he escrito ni una línea y son ya las once de la mañana.

No salí ayer de casa por miedo a que la gente echara de ver mi inopia cerebral. Me pasé todo el día ante el balcón cerrado mirando allá a lo lejos, y me acosté a las seis de la tarde. Las once de la mañana son y estoy escribiendo estas líneas en la cama.

No es pereza, sino postración.⁸⁰⁷

Nous connaissons la difficulté de Sawa à se mettre au travail. Cette incapacité à se mettre au travail, à produire, peut s'expliquer de différentes façons, mais celle qui s'impose à nous est la volonté bohème de se démarquer, de se marginaliser en refusant la notion de travail. Simple pose théâtrale, incapacité réelle à produire par manque de talent? Nous préférons la première. Prudencio Iglesias Hermida que nous avons cité en exergue à la partie sur *Illuminaciones en la sombra* s'étend sur le sujet, dans ses mémoires intitulées *De mi museo* : « Yo bien sé que muchas gentes, al oírme hablar del genio de Sawa, preguntarían sencillamente por su obra. Es verdad. La obra de Sawa es escasa e incompleta ; es obra de la primera juventud. Pero leedla, sin embargo ; leed también sus artículos, hablad con

⁸⁰³ Sawa, *Op. Cit.*, p. 77-78.

⁸⁰⁴ Rappelons les fonctions principales du journal intime : expression (se vider, communiquer), réflexion (s'analyser et délibérer), mémoire (fixer le temps, créer des archives du vécu, accumuler des traces) et plaisir d'écrire. Fonctions auxquelles répondent les *Illuminaciones en la sombra*.

⁸⁰⁵ Dans un autre passage des mémoires sur Nicomedes Nikoff, Sawa écrit : « y si yo consigo restablecerla desde estas páginas de sinceridad [...] » (*Op. Cit.*, p. 87).

⁸⁰⁶ Rappelons que Pérez Galdós, dans *El doctor Centeno*, souligne cette tare bohème de remettre au lendemain l'accomplissement du travail d'écriture.

⁸⁰⁷ Sawa, *Op. Cit.*, p. 174 et 179.

los que hayan conocido al hombre, si es que vosotros no lo habéis conocido, y ya veréis cómo vuestra impresión coincide con la mía : Alejandro Sawa era un genio truncado, un genio al que le faltaba algo. Este algo era, indudablemente, equilibrio. En el cerebro de Sawa riñeron hasta última hora batallas sin cuartel el Entendimiento y la Imaginación. ¿Y quién venció de las dos ? Ninguna. En los campos de batalla, sobre los cadáveres de los hombres revolotean los cuervos ».

Sa production est maigre. Par manque d'argent, *Illuminaciones*, capitalisation des souvenirs et impressions de l'auteur, vont lui permettre non seulement de se constituer un petit capital, puisqu'il était prévu à la publication (qui sera posthume, finalement ; le but restera le même), mais aussi de se substituer à une œuvre de création, n'offrant aucune coupure avec la réalité. Dès l'incipit, le bohème se propose de renaître à la création⁸⁰⁸ : cette plongée dans son passé, ses souvenirs, sa quotidienneté constituent un retour à l'intériorité, à l'espace du « dedans », où s'écrit la solitude, de « cette bienheureuse intériorité » (Béatrice Didier), opposé à l'espace du « dehors », signe de dispersion, de multiplicité. Il part à la reconquête d'un moi morcelé⁸⁰⁹. Ce retour sur soi s'accompagne de plus dans *Illuminaciones en la sombra*, renforçant le caractère égocentrique de son écriture, d'un autoportrait, « Autorretrato », paru originellement dans *Alma Española* en 1903 dans une section intitulée « Juventud triunfante ». Sawa révèle dans cet article l'essence même de la psyché bohème caractérisée par une incapacité chronique à trouver une identité définie. Le bohème ne s'appartient pas, n'arrive pas à réconcilier les deux parties de son être (social et intime). Dans ses *Illuminaciones*, il évoque souvent ce tiraillement ou cette tension entre afficher le rictus du masque social, tendre la main à ses contemporains ou s'enfermer dans son étrangeté : « No tengo la psicología de ellos, y frecuentemente me perturban al sentir que no conozco el idioma que hablan ; son, sin embargo, mis contemporáneos y mis compañeros. Falsamente. Yo no soy de aquí, y mi cronología no se

⁸⁰⁸ Il est intéressant de souligner que le texte d'ouverture des *Illuminaciones* est daté du 1^{er} janvier 1901. De bonnes intentions partiellement respectées, vu que Sawa erre entre autobiographie, mémoires et journal intime et on sait que le journal intime « implique une certaine passivité [dans le cas du bohème, « paresse »] au niveau même d'une écriture qui ne suppose aucun effort de reconstruction volontaire mais suit le fil des faits » (Dufief, *Op. Cit.*, p. 108).

⁸⁰⁹ « Le véritable sens de « l'égotisme » ou du moins de la recherche du moi qui est sensible chez tous les diaristes, se situe là : se servir du journal comme d'un miroir qui restituera une image globale de ce corps déchiré, de cet esprit émietté par la vie et le temps » (Béatrice Didier, *Op. cit.*, p. 112).

mide en la esfera de los relojes »⁸¹⁰. Tout en reprenant le concept rimbaldien du « Je est un autre », Sawa avoue son instabilité intérieure et l'échec de sa quête d'une identité littéraire propre⁸¹¹ :

Yo soy el otro ; quiero decir, alguien que no soy yo mismo. ¿Que esto es un galimatías ?

Me explicaré. Yo soy por dentro un hombre radicalmente distinto a como quisiera ser, y, por fuera, en mi vida de relación, en mis manifestaciones externas, la caricatura, no siempre gallarda, de mí mismo. [...]

En grave perplejidad me pondría quien me preguntara por la prosapia de mis ideas. Yo las cojo a brazadas como las flores un alquimista de perfumes, por todos los jardines de la ideología [...].⁸¹²

En 1904, lorsque paraît cet article, nous tenons la formule de l'essence tragique du bohème : toute sa vie, il n'aura été que la caricature de lui-même. Cet aspect n'échappera pas à Valle-Inclán qui s'aidera de la figure de Sawa pour créer son personnage Max Estrella, porte-parole de la formule « esperpentique » en 1920.

Récit des souvenirs heureux (de lectures, de sa saison dans le Paris bohème des années 1890) dans un temps de malheur (Sawa vit les dernières lueurs de sa vie, oublié et misérable, « extemporáneo »⁸¹³), *Illuminaciones* réorganisent le sens d'une existence sous forme de confession, de mémoires. L'auteur nous livre même ce pour quoi il a lutté durant toute une existence en réaffirmant de façon presque agonique sa profession de foi artistique :

En mis lutos, yo me plazco viviendo en lo azul, y en él me envuelvo, y de él me lleno y me embriago [...].⁸¹⁴

Illuminaciones en la sombra jouent sur les différents registres, tons et genres (critique, catégorique, lyrique), et se caractérise finalement par ce que Pierre-Jean Dufief appelle un « mouvement opposé de systole et de

⁸¹⁰ *Op. Cit.*, p. 91-92.

⁸¹¹ Sawa scande son autoportrait d'un litannique « Yo soy el otro » rimbaldien qui apparaît à trois reprises.

⁸¹² Sawa, *Op. cit.*, p. 175.

⁸¹³ « Yo soy un extemporáneo; siempre en mis lecturas de las tristes hojas periódicas de Madrid el presente me parece cosa del pasado o de una vaga realidad de ensueño » (*Op. cit.*, p. 91).

⁸¹⁴ *Ibidem*, p. 161.

diastole », c'est-à-dire de contraction (repli sur soi, pensées intimes) et d'expansion (le moi dépersonnalisé, axiomes, chroniques, iconographies). Cette contradiction semble inhérente à l'écriture du journal où le moi est écartelé entre l'intime, le personnel et l'universel ; c'est un moi actif (« he decidido dar la batalla a la vida ») soucieux de s'améliorer. Avec *Illuminaciones*, Sawa éclaire son passé et son présent, nous fait visiter son « musée intérieur ».

Le « musée intérieur » : hagiographie bohème

L'écriture autobiographique s'inscrit dans la « rupture », la fragmentation, d'où la présence dans *Illuminaciones* de ce que l'on pourrait appeler montage ou collage de fragments de son propre journal intime et d'articles parus dans la presse. L'auteur opère nécessairement des choix et découpe dans cette masse informe qu'est le passé des fragments de vie, « c'est malgré lui qu'il découpe, dans son passé fourmillant, ces figures aussi arbitraires que les constellations dont nous avons peuplé les nuits »⁸¹⁵. Sawa associe les figures de son musée intérieur à des constellations : « En mi cielo espiritual, Verlaine es una de las más evidentes estrellas del Zodiaco ; aun acopladas a otras de mayor potencia, su luz brilla solitaria, como si no formara parte de constelación alguna. Así el lucero de la mañana, que tan bien conocen los caminantes ».⁸¹⁶ La présence de noms d'auteurs oriente la lecture des *Illuminaciones* vers une forme autobiographique de critique littéraire que l'on appelle aussi « journal externe » : Sawa fait revivre tout un monde disparu (la bohème madrilène ; la bohème espagnole à Paris) à l'aide de portraits, de croquis, d'« estampas », d'iconographies qui bornent son itinéraire intellectuel. L'alternance de portraits d'écrivains (eux-mêmes copiés d'articles parus dans la presse telle que la revue moderniste *Helios*) et d'impressions personnelles rend la langue de Sawa dans *Illuminaciones* protéiforme, comme son moi qu'il essaie de saisir (nous remarquons de nombreux « blancs » ou ellipses dans son journal⁸¹⁷ ou secrets)⁸¹⁸. Enfin, Ernesto Bark,

⁸¹⁵ François Mauriac. Cité par Marie-Madeleine Touzin, *L'écriture autobiographique-Groupement de textes*, Bertrand Lacoste, 1993, p. 65.

⁸¹⁶ *Op. cit.*, p. 184.

⁸¹⁷ « ¡Este pobre dietario! ¡Cuántos días sin manchar de negro una sola página! » (*Ibid.*, p. 158).

⁸¹⁸ Voici la liste complète des personnages de ses iconographies et par ordre d'apparition dans *Illuminaciones* : Charles Baudelaire, Nicomedes Nikoff, Alfred de Musset, Daniel Urrabieta Vierge, Edgar Poe, Proudhon, Gabriel Vicaire, Amilcare Cipriani, la Malibrán

bohème et ami de Sawa, considérait, en 1913, ces *Iluminaciones en la sombra* comme la Bible bohème et cette galerie d'hommes et de femmes (une seule : Louise Michel) pourrait constituer l'hagiographie de la bohème littéraire espagnole.

Aux côtés des figures personnelles constitutives d'une certaine façon de penser et de concevoir le monde, Sawa compile quelques informations relatives à sa famille, qui n'occupent que de rares passages disséminés dans *Iluminaciones en la sombra*.

La famille

La présence de la famille dans le journal apparaît au diariste comme une nécessité.⁸¹⁹

L'autobiographie prépare le terrain aux travaux de la psychanalyse ; les silences, les non-dits font partie de l'esthétique de la rupture, de la fragmentation du journal intime. Sawa évoque la maladie de sa fille⁸²⁰, l'hémiplégie de sa mère en 1904⁸²¹, la mort de son père⁸²². Le journal intime devient « le confident de la souffrance et non du bonheur, témoin à charge et non à décharge »⁸²³. Le journal est l'écriture de la souffrance, de la maladie, est une garantie contre la folie : « Les fonctions du journal deviennent alors un peu celles de la cure psychanalytique, et l'écrit du diariste veut être un équivalent de la parole du patient sur le divan du psychanalyste »⁸²⁴. Sawa

(María Felicia García) et Alfred de Musset, Louise Michel, Julio Burell, Paul Verlaine (le onzième anniversaire de sa mort), Charles Morice, José Santos Chocano, Thomas de Quincey, Fermín Salvochea, Claudio Frollo (Ernesto López), Ernesto Bark (à propos de son livre *Los vencidos* et du protagoniste, Teobaldo Nieva, double fictif de l'auteur), Pío Baroja (cette iconographie est une critique sévère de l'auteur basque qui, on le sait, méprisait le petit monde de la bohème dont son plus fier représentant n'était autre que Sawa) et Enrique Gómez Carrillo.

⁸¹⁹ Didier, *Op. cit.*, p. 76.

⁸²⁰ Sawa, *Op. cit.*, p. 125.

⁸²¹ « El espectáculo de mi madre determina este deliquio; de mi madre hemipléjica; de mi madre clavada en un sillón [...] » (*Ibid.*, p. 155).

⁸²² « Mi padre acaba de morir, hoy 16 de junio de 1905, a las once y diez minutos de la mañana : son las once y media » (*Ibid.*, p. 190). Son père à peine mort, Sawa se réfugie dans le journal intime, presque automatiquement, « como un vulgar amanuense que transcribiera cosas corrientes de la vida » (*Ibid.*, p. 191).

⁸²³ L'expression est extraite du journal intime de Henry-Frédéric Amiel, né en 1821 et mort en 1881. Amiel est connu pour son *Journal* publié de façon posthume en 1882.

⁸²⁴ Didier, *Op. cit.*, p. 45.

estampe souvent dans *Iluminaciones en la sombra* sa douleur de vivre⁸²⁵ et l'écriture même de cette dernière œuvre est plaintive, malade :

Y, a pesar de las bellas puestas de sol, de las euritmias femeninas y de los dulces días primaverales, vivir es tan amargo, que a las veces se me antoja como una extraña condena. Largas caravanas de forzados son las generaciones, y de entre ellas los díscolos y los anormales no son los menos dignos de compasión. [...]

El otro día tuve la inconsciencia de mostrarle a mi madre algunos trozos – fibras iba a decir – de estos apuntes, y la hice llorar con su lectura.

Brutal, brutal el día. Escribo desde la cama. Hace fuera un frío siberiano, y tengo las entrañas heladas, la temperatura de un muerto.⁸²⁶

Le journal intime est ainsi largement associé ici à l'épanchement cathartique d'un moi accablé et tourmenté, et devient un morceau palpitant de vie (« fibres »). Sawa se plaint de son état de santé déclinant⁸²⁷, de sa cécité⁸²⁸. Et, pourtant, il ne veut pas tomber dans l'exposition de ses horreurs cliniques :

Huyo instintivamente del teatralismo literario y no quiero ofrecer aquí, como en un cuadro clínico, la exposición de mis horrores cotidianos.⁸²⁹

Il existe une autre souffrance, toute baudelairienne, celle du malaise intellectuel et psychologique de l'auteur hanté par l'idée d'appartenir à un autre âge, une autre époque de la littérature, se retrouvant étranger à sa

⁸²⁵ Pour le Sawa du Madrid des années 1900, la vie est résolument marquée du sceau de la douleur : « Mi vida no me da derecho a afirmar otra cosa sino el dolor » (*Op. cit.*, p.110). Sawa ne fait que réitérer ce que Pérez Escrich écrivait à propos de l'existence bohème : c'est une sainte douleur.

⁸²⁶ Sawa, *Op. cit.*, p. 121 et 129.

⁸²⁷ « Dos días seguidos con un fuerte ataque de reuma en ambas piernas y obligado a salir a la calle, sin embargo » (*Ibid.*, p. 200).

⁸²⁸ « De mi ceguera, una de las cosas que me hacen sufrir más es vivir privado de mis apasionadas lecturas en lenguas europeas » (*Ibid.*, p. 202-203). « Quiero dejar dicho, sin perisologías declamatorias, que al final de mi largo camino de pasión me aguarda la ceguera material, [...] » (*Ibid.*, p. 219).

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 220.

propre patrie. Manuel Aznar Soler rapprochera la « extemporaneidad »⁸³⁰ de Sawa de l'idéologie moderniste regardant vers l'azur, méprisant les valeurs bourgeoises qui inondent le monde intellectuel : « Diríamos que la ideología « extemporánea » de Sawa es una ideología « azul » modernista que dibuja la imagen exacta de un anarquista literario, decepcionado humanamente y desencantado políticamente. Alejandro Sawa, « aristarca » y « extemporáneo », repudia su tiempo histórico y literario para situarse en la isla azul de su Arte y condenar desde su aristocrática pureza « el haz burgués de nuestra vida intelectual ».⁸³¹ Par ailleurs, ce sentiment d'étrangeté atteint également son style teinté de gallicismes et nous savons que, dans le cas de certains auteurs, l'utilisation de mots étrangers, surtout français, peut être perçue comme un goût pour l'étranger ou un reflet des problèmes de la personnalité, pour reprendre l'expression de Georges Blin⁸³². Dans le cas de Sawa, nous savons l'importance qu'a revêtu pour lui son « séjour doré » à Paris ainsi qu'il le raconte dans un article de 1904 intitulé « Autorretrato » dont on a déjà parlé : « Luego mi vida transcurrió fuera de España – en París generalmente –, y a esa porción de tiempo corresponden los bellos días en que vivir me fue dulce ».⁸³³ De même, Sawa joue avec ce brouillage de l'identité patriotique en allant jusqu'à se déclarer étranger à son propre pays à son retour de Paris. De plus, ses nombreuses références littéraires sont françaises. Enfin, la première citation qui apparaît dans *Iluminaciones* provient du poème « Il pleure dans mon cœur » de *Romances sans paroles* (1874) de Paul Verlaine et certains textes des *Iluminaciones* ont d'abord été écrits en français puis traduits en espagnol par l'auteur. Nous connaissons les liens d'amitié qui unissaient Sawa au Pauvre Lélian (il dit posséder de lui un sonnet inédit et dédicacé, toujours dans son article « Autorretrato »). Ainsi, « le journal est toujours tenté de devenir une sorte de cahier de lecture »⁸³⁴, point de départ d'une réflexion ou accompagnant un raisonnement. Enfin, *Iluminaciones* prend parfois un caractère de journal à valeur morale avec la présence d'axiomes. Parmi tant d'autres, nous citons : « Dormir es morir temporalmente », « todo despertar es una resurrección », « Yo no hubiera querido nacer ; pero me es insoportable morir. Vivir es ir muriendo lentamente ; los viejos son los desposados del sepulcro », « Vivir es atacar. Vivotear es resistir ».⁸³⁵

⁸³⁰ « Así, aun sintiéndome extemporáneo en esta época, [...] » (*Ibid.*, p. 211).

⁸³¹ Aznar Soler, *Op. cit.*, p. 34.

⁸³² Didier, *Op. cit.*, p. 181.

⁸³³ *Ibid.*, p. 177.

⁸³⁴ Didier, *Op. cit.*, p. 180.

⁸³⁵ Sawa, *Op. cit.*, p. 119, 130 et 209.

Le temps

Illuminaciones en la sombra n'obéissent ni à l'axe du temps (passé-présent), ni à un agencement thématique ; elles se caractérisent plutôt par « le libre jeu des associations d'idées, caractéristiques de l'autoportrait plutôt qu'un récit organisé chronologiquement selon les codes de l'autobiographie ». ⁸³⁶ Nous évoquons le caractère hybride des *Illuminaciones* (entre autobiographie et journal intime) : il se vérifie aussi dans l'entrecroisement du passé (la durée, propre à l'autobiographie) et du présent (l'instant, inhérent à l'écriture du journal intime). L'écriture et la composition des *Illuminaciones* reflètent la discontinuité de l'existence, ainsi que l'éparpillement d'un moi bohème.

Conclusion

Sawa se confronte à lui-même ainsi qu'au temps, à ses souvenirs. *Illuminaciones* répondent parfaitement à la définition générale donnée par Marie-Madeleine Touzin dans *L'écriture autobiographique* :

Loin d'être une simple complaisance narcissique, elle [l'autobiographie] répond donc à des fonctions variées qui se superposent, se croisent, imposant un discours particulier ou jouant de la coexistence de discours différents. Car ces textes sont avant tout des textes littéraires où la forme prime : écrire sa vie, c'est d'abord choisir de lui donner une forme. ⁸³⁷

Illuminaciones restent le récit fragmentaire d'une vie, d'une saison à Paris, un récit, pour reprendre les mots de Georges Pérec « pauvre d'exploits et de souvenirs, fait de bribes éparées, d'absences, d'oublis, de doutes, d'hypothèses, d'anecdotes maigres ».

Mais, *Illuminaciones* rompent avec la tradition autobiographique dans la mesure où Sawa n'évoque nullement son enfance et se place dans le mythe. En effet, plus que l'hagiographie que l'on évoquait, les différentes figures littéraires et politiques qui sous-tendent le système de pensée de Sawa sont autant de figures mythologiques bohèmes créant un réseau de figures obsédantes fomentant le mythe personnel de Sawa. L'écriture des *Illuminaciones en la sombra*, apparaît, dans son cas, comme l'ultime rempart

⁸³⁶ Dufief, *Op. cit.*, p. 95 (à propos de la *Vie de Henry Brulard* (1835-1836) de Stendhal).

⁸³⁷ Marie-Madeleine Touzin, *Op. cit.*

contre la mort ; ce livre conserve la trace d'une vie liée à un moment de l'histoire (Sawa est le témoin privilégié de la bohème espagnole à Paris et son « dietario », le symbole de toute une époque).

« Les écritures du moi font donc alterner les brusques illuminations, où le moi se perçoit dans sa plénitude, les lentes reconstructions, fatalement incomplètes, d'une histoire par les jeux d'une mémoire parfois défaillante, avec les analyses par lesquelles l'intimiste cherche à se comprendre »⁸³⁸. Autour de ces flashes ou éclairs de lucidité, de reconstruction, le moi reste obscur, insaisissable, inconscient.

Ce travail de reconstruction d'un passé et d'un moi bohèmes réalisé par Sawa entre les années 1900 et 1909 sous la forme d'un journal peut s'inscrire dans la tentative de reconstruction globale d'un passé bohème, certes révolu, mais dont l'impact n'a pas été assez démontré. Avec Isidoro López Lapuya, la tentative de définition d'une bohème littéraire prend un nouveau relief : il ne s'agit pas pour lui de témoigner de son expérience bohème, bien qu'il n'échappe pas à cette tentation, mais de faire défiler sous nos yeux tous les acteurs de la bohème madrilène à Paris. Nous verrons comment grâce à ses mémoires, la définition du concept de bohème (littéraire) s'affine.

Isidoro López Lapuya, *La bohemia española en París a fines del siglo pasado*

Isidoro López Lapuya, dont le parcours biographique nous demeure encore inconnu, arrive à Paris le 13 décembre 1889, selon les premières lignes de ses mémoires parisiennes :

El día 13 de diciembre de 1889 fue un día tristón, envuelto en un velo de color ceniciento que el sol no se tomó la pena de rasgar a las horas en que pudo hacerlo. De esta manera, a las cinco de la tarde, al llegar el tren a la *gare d'Austerlitz* (término entonces de la línea de Orleans), parecía de noche.⁸³⁹

⁸³⁸ Dufief, *Op. cit.*, p. 142.

⁸³⁹ Isidoro López Lapuya, *La bohemia española en París a fines del siglo pasado – Desfile anecdótico de políticos, escritores, artistas, prospectores de negocios, buscavidas y*

José Esteban, dans le prologue à la nouvelle édition de *La bohemia española*, nous renseigne davantage en s'appuyant sur trois textes. Le premier, d'Eduardo Zamacois, *Un hombre que se va. Memorias* (Buenos Aires, 1969) souligne son physique et sa participation à un complot prorépublicain en Espagne :

[...] regordete y pequeño, Isidoro López Lapuya, que señoreaba las solapas de su única levita con una cintita de color, veneraba las cenizas calientes aún de Ruiz Zorrilla y se carteaba con Lerroux. Era – dice – el prototipo del conspirador ingenuo para quien la implantación de la República en España « no podía durar ».⁸⁴⁰

Le second, d'Ossorio y Bernard, tiré de son *Catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, écrit : « Abogado, catedrático y publicista, residente en París, donde ha dirigido *El Correo de París* (1898), es corresponsal de *El País*. También ha colaborado en *El Magisterio Español*, *Germinal* y otros periódicos ».

Et le dernier, de Luis Bonafoux, dans *Bombos y palos. Semblanzas y caricaturas* (París, 1907) où l'auteur laisse entendre que Lapuya se serait exilé à Paris pour des raisons politiques, de conspiration. José Esteban ajoute qu'il a donné une conférence à La Sorbonne le 8 décembre 1897, sur l'université de Salamanque et la culture espagnole au XVIII^e siècle. Isidoro López Lapuya a publié à Madrid, en 1883, un ouvrage intitulé *El primer congreso español de Geografía Colonial y Mercantil*, ainsi qu'un roman « archéologique » – étonnant selon José Esteban –, en collaboration avec l'archéologue José Ramón Mélida, *El Sortilegio de Karnak* (1897). Lapuya au chapitre XIV déclare avoir utilisé la figure du chat Linicus, qu'il recueillait chez lui, donné par Picouto, un collègue de la rédaction du dictionnaire, dans l'une de ses œuvres : « Y así empezó, al mismo tiempo que mi nido, la vida de Minicus, cuyo fin he registrado diez y siete años más tarde, en uno de mis libros ».⁸⁴¹ Il publie son livre, *La bohemia española en París a fines del siglo pasado*, dans les années 1920 ou 1930 : « Es curioso cómo se graban en la memoria los detalles. Estoy escribiendo de lo acaecido hace 30 años »⁸⁴². Il évoque des souvenirs d'il y a 39 ans (c'est-à-dire de son arrivée à Paris le 13 décembre 1889) : « A los pocos días de encontrarme en París –

desventurados, Prologue de José Esteban, Sevilla, Editorial Renacimiento, Biblioteca de Rescate, 2001, p. 23.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 14-15.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 119.

⁸⁴² López Lapuya, *Op. cit.*, p. 116-117.

hace nada más que unos 39 años ». ⁸⁴³ Autre contradiction ou imprécision propre aux mémoires bohèmes.

Définition et signification

[...] lo que hacemos en este libro es elogiar y recordar amablemente aunque algunas veces no lo parezca... ⁸⁴⁴

Dès l'introduction, l'auteur essaie d'expliquer les raisons qui l'ont poussé à coucher sur le papier des souvenirs de jeunesse, « rientes y lozanos » ⁸⁴⁵, mais aussi moins souriants, « amargos », selon lui. Il insiste sur l'intérêt purement historique, documentaire de son livre. On peut remarquer une certaine fierté de la part de l'auteur à sauver de l'oubli des faits et des figures qui sont passés inaperçus, insignifiants :

[...] estos hechos tienen interés retrospectivo, los presento a los escudriñadores de cosas que estarían perdidas para la historia a no recogerse por relatos de este género.

[...] valen también mucho los detalles de la vida media, de los hombres que iban camino de la cumbre y no llegaron a ella. ⁸⁴⁶

Ses mémoires se rangent du côté des ignorés, des « vencidos » (les récits bohèmes se rapprochent souvent de la population anonyme des vaincus, qu'elle soit ouvrière, intellectuelle ou politique : *Declaración de un vencido*, *Los vencidos*), des artistes incompris, dont la seule mention, auprès de la foule, « la Esfinge » (Sawa), fait sourire :

De esta categoría de artistas hemos conocido, estimado y aun admirado algunos, en aquellos rincones bohemios de París, alegremente iluminados por la Esperanza y la Belleza. Negar interés a esta bohemia sería tanto como desinteresarse de los comienzos de muchos de los que, al fin, han llegado a la meta. ⁸⁴⁷

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 163.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 181.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁸⁴⁶ *Ibidem.*

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 22.

Isidoro López Lapuya dans son récit testimonial et anecdotique sur la bohème espagnole à Paris se situe plus dans une perspective de mémorialiste (rapport d'une époque ; l'individu en rapport avec son temps) que dans une optique d'autobiographe.

Dans son livre, le mémorialiste Lapuya a un rôle d'acteur et de témoin : il fait valoir ce qu'il a vu, ce qu'il a vécu, ce qu'il a entendu :

No me censure nadie si en lo entrecortado de mi relato intercalo algunas reflexiones. [...] Y además, si en este desfile del pasado, en el que yo también desempeñé un papel, no pongo yo algo mío, un poco de mi modo de pensar, faltará en realidad un personaje – para la exactitud de la expresión digamos un « parte de por medio ».⁸⁴⁸

À partir de la fin du chapitre XXII, nous devons constater que le « je » s'impose désormais, se renforce (« no me refiero »⁸⁴⁹, « No detallaré, consignaré, he olvidado »⁸⁵⁰). Jusque-là, nous avons plutôt affaire à un « nous » de majesté ou à un observateur. D'observateur, Lapuya devient acteur de ses mémoires, s'inclut dans ce défilé, ce passé. Il met en scène son propre personnage lors d'un dialogue avec Enrique Gómez Carrillo :

Esto me lleva a presentarme yo mismo en escena : no podría explicarme de otro modo.

En aquel tiempo Gómez Carrillo y yo colaborábamos, ¿en qué ?, en periódicos que nos eran comunes y en consulados a que él me había conducido. En uno de estos manejaba yo unos modestos fondos.⁸⁵¹

Le livre de Lapuya est une chronique de la vie bohème sur une période donnée, un journal littéraire (et non intime) ou documentaire (la part de récit est importante) car relatant des rencontres, rapportant des conversations, où le « moi » de l'auteur passe au second rang, voire un journal externe. Lapuya se propose de faire défiler le quotidien de ces Espagnols en exil forcé ou choisi, passant de Vinardell à Sawa, balayant ainsi la population

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 166. « L'écrivain, en racontant sa vie, songe d'abord à apporter un témoignage unique sur son époque. Il insiste sur son rôle de témoin, d'observateur omniscient » (Dufief, *Op. cit.*, p. 82).

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 167.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 169.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 221. Ici, « Le récit d'une existence prend le pas sur l'intention d'information qui est la justification traditionnelle des mémoires » (René Démoris, *Le roman à la première personne*, A. Colin, 1975, p. 124-125).

hétéroclite des bohèmes espagnols à Paris. Par la présence des nombreuses rencontres avec autrui (Lapuya est notre guide dans le Paris des bohèmes espagnols de la fin du XIX^e siècle), *La bohemia española en París a fines del siglo pasado* appartient au registre des journaux dits « mémoires de la vie littéraire », à l’instar de celui des Goncourt, « défilé de figures bien réelles ». ⁸⁵² Il ne travestit aucun des noms des bohèmes ⁸⁵³, accumule les informations historiques, inscrit ses mémoires géographiquement (le Quartier latin, les rues de Paris) et temporellement (les années 1890) : « Allá por los años 1888... » ⁸⁵⁴ ; « ¡Pobre Valdecara ! De aquellos fines del siglo XIX llegamos ambos hasta la Gran Guerra » ⁸⁵⁵, « A los pocos días de encontrarme en París [décembre 1889 – janvier 1890] – hace nada más que unos 39 años... » ⁸⁵⁶, « Entre estos hechos y hoy se han interpuesto unos treinta años. Me parece que, aun sin permiso del autor, ya es lícito imprimir esta obra inédita de Carrillo » ⁸⁵⁷, « Hablar de Emilio Prieto hace treinta años hubiera sido muy difícil ». ⁸⁵⁸

Nous pouvons conclure qu’ici López Lapuya ne veut être, pour reprendre les termes de Béatrice Didier, « qu’un chroniqueur de son temps, et capitaliser les renseignements sur ses contemporains ». ⁸⁵⁹

Structure et style

Isidoro Lapuya remplit son rôle de mémorialiste avec un grand sérieux, mais avoue craindre de se relâcher stylistiquement par moments, gagné par la paresse propre à l’écrivain bohème :

⁸⁵² *Ibid.*, p. 177.

⁸⁵³ À l’exception d’un seul, toujours vivant au moment de la publication de ses mémoires : «Mucho antes de la hora de salida un colega que no debo nombrar, porque felizmente pertenece al escaso número de supervivientes y no quiero producirle el más leve sonrojo, [...] » (*Ibid.*, P. 119). Le devoir de réserve du mémorialiste s’exerce de même au sujet des noms de certains personnages dont les activités nocturnes – la fréquentation du milieu des prostituées – doivent rester secrètes : « Y aunque nos acordáramos de nombres propios, éstos permanecerían bien guardados en el archivo de lo que no debe decirse, por respeto » (*Ibid.*, p. 161).

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 95.

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 150.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 163.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 221.

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 223.

⁸⁵⁹ Didier, *Op. cit.*, p. 52.

Pero confieso, con la mayor sinceridad, que me agobia el trabajo y que temo, con temor invencible, caer en la vulgaridad de expresión y en la trivialidad de ideas.⁸⁶⁰

Il est vrai que *La bohemia* relève plus du style journalistique où règnent la simplicité et l'efficacité (il n'y a pas de recherche ni travail particulier sur le style) :

Verdad es que entre la manera de relatar de los maestros y la nuestra tal vez exista la misma que separa a la vivacidad del tedio : no hay modo de evitarlo : *la plus belle fille du monde, ne peut donner que ce qu'elle a*, como dice una canción, salida de Montmartre : bien lo indica su estilo. Pero si el lector pone un poco de buena voluntad en la lectura, es probable que ésta resulte grata.⁸⁶¹

Il existe tout au long des mémoires une présence de mots français : « Son algo así como los bolsistas *en coulisse*, no digo *pieds humides* »⁸⁶², « *merdeuse* »⁸⁶³. Cette dose de gallicismes injectée à ses mémoires rappelle, sans aucun doute, ce passage d'assimilation d'une langue étrangère, une autre façon de montrer combien le bohème reste impressionné par le prestige de la culture et de la capitale. Paris est comparée à une Mecque, un temple alors que Madrid est qualifiée de Cacápolis (expression de Rafael Torromé). Par cette présence de gallicismes, mais aussi à travers l'expérience parisienne de Lapuya, le bohème finit par prononcer sa profession de foi française⁸⁶⁴.

⁸⁶⁰ Lapuya, *Op. cit.*, p. 248.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 22.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 49.

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 75. Son récit est émaillé de mots français : par exemple, au chapitre XIV, avec *bistro*, *mastroquet* (*Ibid.*, p. 116) ; *vis-à-vis*, *logements* (*Ibid.*, p. 117) ; *petit-appartement*, *debarras*, *grand appartement* (*Ibid.*, p. 118) (l'auteur raconte ses leçons d'apprentissage du français).

⁸⁶⁴ « La memoria de Victor Hugo, inconmensurable, latía bajo el arco de Triunfo. Zola tenía bajo la pesadumbre de su mole, sumergida la novela europea : apenas Alfonso Daudet abría en el montón una pequeña brecha. Murger, para nuestra juventud, era el apóstol; Gavarni había pasado ya y a Paul de Kock lo despreciábamos : y sin embargo nos deleitábamos con el Almacén Pintoresco y nos regocijábamos con *El Cornudo*. Offenbach nos parecía ridículo, pero nos reíamos con *La bella Elena*. No podíamos soportar a los autores trágicos, pero aplaudíamos rabiosamente a Sara. La Comedia Francesa nos parecía amanerada, pero íbamos a aprender en ella la lengua de Moliere, exenta de las modernas jerigonzas » (Lapuya, *Op. cit.*, p. 121).

Plusieurs fois dans ses mémoires, Lapuya s'adresse au lecteur, désireux d'en faire son complice, un destinataire actif : « No, no piense en eso el maligno o malicioso lector »⁸⁶⁵, « No se moleste nuestro lector »⁸⁶⁶, « (ya estamos oyendo al lector) »⁸⁶⁷.

Alternance passé (temps du souvenir) / présent d'écriture

Le va-et-vient constant entre passé et présent, entre figures à jamais disparues ou survivant à une époque révolue rend, peut-être paradoxalement, le texte des mémoires de Lapuya vivant, du moins non inscrit dans la permanence et la fixation du souvenir, vu qu'au moment même où il immortalise sur le papier une anecdote d'un des personnages de la bohème espagnole à Paris, il arrive que celui-ci décède :

Puedo hacer hoy esta rectificación, porque [ha] fallecido Joaquín Costa [...].⁸⁶⁸

De nuestro viejo compañero, de nuestro amigo cordialísimo, hablamos ya en pretérito. Al comenzar este trabajo, empleaba yo el presente. En el intervalo de una a otras cuartillas, la muerte se ha interpuesto. Seguro estoy de que Ricardo, al verla, no se habrá intimidado.⁸⁶⁹

Ainsi, les mémoires de Lapuya donnent l'impression qu'elles rattrapent et capturent tous ces personnages bohèmes du passé, mais qu'en même temps ces derniers lui échappent. Le passage du temps se traduit par la disparition de certains endroits fréquentés par les bohèmes : leur disparition témoigne de la fin d'une époque. Sur le café Rouge, l'actuel Le Départ Luxembourg, faisant l'angle entre la rue Gay Lussac et le Boulevard Saint-Michel :

Si el deseo de curiosar inspirase a algún lector el propósito de conocer este café, entienda que el café *Rouge* de hoy difiere mucho del antiguo. El café *Rouge* ocupaba el mismo piso bajo que la compañía del ferrocarril de Sceaux ha convertido en estación, en el *Boul'Mich'*, esquina a Gay Lussac. Un poco más arriba, en la misma

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 125.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 182.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 217.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 237.

acera del *Boul Mich* se hallaba el café de Francisco I : otro paraje célebre desaparecido de la escena.⁸⁷⁰

Ou encore lorsqu'il souligne l'arrivée de l'électricité au moment où il écrit ses mémoires :

La media luz de las candilejas de petróleo sin mecha (no había que pensar entonces en la luz eléctrica) [...].⁸⁷¹

Isidoro Lapuya se doit de rappeler régulièrement au lecteur la distance entre le temps du récit et le présent d'écriture : « Las generaciones presentes no conocen aquella abracadabrante historia... »⁸⁷², « El transcurso de los años hace resaltar hoy el detalle de aquella impresionante amistad, consoladora prueba de que caben en nuestra sociedad los hombres buenos. »⁸⁷³, « ¡Qué lejos se encuentra ya aquel tiempo! »⁸⁷⁴.

Il se félicite, de même, de la clarté de ses souvenirs, malgré leur éloignement dans le temps, témoignant ainsi autant de son rôle de mémorialiste que de celui d'acteur et de spectateur de cette bohème authentique :

Es curioso cómo se graban en la memoria los detalles. Estoy escribiendo de lo acaecido hace 30 años, largos ; y a pesar de la distancia, que a muchos parecerá enorme, todavía conservo en el oído la voz del farolero, la del tío Martín, la de Mme Maury, la de su marido, la de otros parroquianos... Los oigo hablar y podría distinguirlos, llamarlos por sus nombres.⁸⁷⁵

Des souvenirs qui conservent pour lui leur pouvoir régénérateur : « su recuerdo nos rejuvenece y nos alegra »⁸⁷⁶.

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 41.

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 43.

⁸⁷² *Ibid.*, p. 55.

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 59.

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 121.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 116-117.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 185.

Organisation de son récit

Les mémoires de Lapuya sont divisées en 36 chapitres : de son arrivée à Paris (C. I) à un défilé sous forme de liste des derniers bohèmes dont il veut graver les noms pour la postérité (C. XXXVI). Il ne se fonde sur aucun document écrit ; il ne fait appel qu'à sa mémoire (« No recuerdo la fecha y no me detengo en busca de papeles »⁸⁷⁷).

L'auteur se propose d'être rigoureux ; il n'obéit pas aux sursauts anarchiques de la mémoire et, à aucun moment, ou à de rares exceptions, il perd de vue son objectif qui est de rapporter sa bohème (et rien que la bohème) :

Mas temo alejarme de mi plan.

Me quedo con el Ferrer bohemio, el Ferrer de quien iré refiriendo anécdotas. [...]

Pero como entrar en detalles, aunque sean susceptibles de esclarecer algunas páginas de la Historia contemporánea, me obligaría a una digresión prolongada, me abstengo y me reduzco nuevamente a la limitación de nuestra bohemia. Nos atenderemos a la bohemia de Zorrilla.⁸⁷⁸

Isidoro López Lapuya joue pleinement son rôle de mémorialiste et endosse dans toutes les circonstances ou scènes la fonction d'observateur ou témoin, ce qui lui permet, par exemple, de reproduire le dialogue entre le docteur Esquerdo⁸⁷⁹, éminent psychiatre et Manuel Ruiz Zorrilla, alors qu'il avait simplement été invité par ce dernier à monter dans sa voiture à finir sa promenade dans le Bois de Boulogne (Chapitre V, « Velada de armas »). Le mémorialiste a le souci de l'exactitude, de la précision des souvenirs : « Si no recuerdo mal... »⁸⁸⁰ et de l'ordre. Il s'excusera même d'ouvrir une parenthèse, qui modifie légèrement le plan préconçu :

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 265.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 31 et 34.

⁸⁷⁹ José María Esquerdo y Zaragoza, né à Villajoyosa en 1842 et mort à Madrid en 1912. Médecin et homme politique, il est l'introducteur de la neuropsychiatrie en Espagne. Il fonda un hôpital psychiatrique moderne à Carabanchel (Madrid) et dirigea le Parti Républicain Progressiste en 1895.

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 78.

Aunque sea interrumpiendo el orden cronológico, explicaré en este lugar mis averiguaciones.⁸⁸¹

Perdónese me la digresión y volvamos al tema.⁸⁸²

Cependant, Lapuya, au chapitre XX, malgré les prévenances antérieures, avoue le manque d'organisation de son récit – autre qualité inhérente au récit de bohème (Pérez Escrich, en 1864, confessait l'échec de la maîtrise de son récit), – due à une mémoire brouillée (« que esto del tiempo no está claro en mis embrollados recuerdos »⁸⁸³) :

En realidad hemos podido incluir las observaciones que aquí hacemos en diversos lugares de nuestro deshilvanado relato. Pero no sería éste como es, si nos hubiéramos atendido a un plan metódico. Repeticiones hay, si no en palabras en conceptos. Y es natural que así sea, pues en la vida cotidiana no tenemos en cuenta lo de un día pasado para no repetir una acción, necesaria en el presente. Volvamos a la redacción del Diccionario y sus colaboradores americanos.⁸⁸⁴

Il accepte aussi logiquement l'insertion de certaines digressions : « No me censure nadie si en lo entrecortado de mi relato intercalo algunas reflexiones ».⁸⁸⁵

Quelques portraits d'écrivains célèbres de la bohème espagnole à Paris

Il nous importe de mettre en exergue certaines figures dépeintes par Lapuya – dont certaines complètement ignorées et inédites –, car elles viennent donner un éclairage au sens à donner à la bohème espagnole.

L'une des figures les plus intéressantes, voire cruciales par certains côtés, de la bohème espagnole à Paris se nomme Elías Zerolo, directeur du Dictionnaire encyclopédique de la Maison Garnier auquel collaboraient presque tous les bohèmes littéraires exilés à Paris dont Alejandro Sawa. Pour Isidoro López Lapuya, le bohème andalou, qui vivait rue Monsieur Le Prince, ne jurait que par la nouvelle école symboliste et Verlaine :

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 86.

⁸⁸² *Ibid.*, p. 118.

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 189.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 157.

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 166.

Sawa se había hecho una cabeza ; pero a la verdad, siempre me pareció inspirada en Alfonso Daudet : lo que mermaba la originalidad. Afrancesado hasta la médula, no comprendía Sawa que un escritor pudiera tener otros horizontes que los de aquellos *clans* que él frecuentaba. Así, una de las primeras ideas que sugirió fue la de que le acompañara al café donde por las tardes se reunía con Verlaine.⁸⁸⁶

Sawa à qui Ernesto Bark, qui s'était rendu avec Lapuya à son domicile, lui reprochera d'ailleurs son décadentisme :

Tu decadentismo te lleva a buscar lo extraño, lo raro, lo extravagante, lo incognoscible, lo imponderable, lo intangible. Te apartas de tu gran maestra, la que te ha enseñado a escribir bellas novelas ; te alejas de la observación esclarecida por la luz de una inteligencia sumamente sana.⁸⁸⁷

Au chapitre VIII, « La redacción del diccionario », ainsi qu'au chapitre XXXV, « La última comida en casa de Zorrilla », Lapuya revient sur cette figure de bohème légendaire, dont il souligne le talent littéraire, l'ironie et l'originalité du personnage une fois rentré à Madrid :

Alejandro Sawa tenía más talento y mejor instinto literario que todos los jóvenes escritores de su tiempo y de su género. No era sucio ; era osado. Pero para juzgar del efecto de un libro sometido al público no hay que pensar en aplicación de leyes estéticas, sino en la capacidad de comprensión del mismo público. En aquellos tiempos la literatura de Sawa podía parecer al vulgo una cosa inaudita [...]. Sawa, buen observador ironista, veía en La Rosa un tipo de carácter arcaico, que chocaba con su intelectualidad de joven y rebelde.⁸⁸⁸

Sawa nos recitó de memoria un artículo suyo, de gran belleza literaria. Aquella su voz suave, con sordina ; su dicción clarísima, sus ademanes elegantes, hacían resaltar la hermosura de las frases retóricas, de las inesperadas imágenes, de la casticidad de las palabras. Hasta el erguir de aquella cabeza de león, de león negro, acompañaba, con efectos de arte, la dicción del prosista-poeta.

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 48-49.

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 81.

-Vivo de mi prosa francesa – decía años después, en Madrid, Alejandro Sawa, pronunciando la ese intervocal como en el siglo XVII.⁸⁸⁹

Un personnage de cette galerie de portraits nous paraît essentiel car il synthétise toute l’ambiguïté ou l’extravagance du phénomène. Il s’agit d’un français, originaire de Toulouse, Juvé de Bulloix, « festivo personaje ». Personnage aux multiples facettes, au parcours complexe et contradictoire (pour le mémorialiste) : pasteur, coiffeur par intermittence, capitaine dans l’armée, rédacteur dans des revues, il renie sa nationalité française et prétend être Espagnol :

De suerte que Juvé no era español, y siendo francés se obstinaba en pasar por español. Y capitán del ejército rapaba los sábados en una pobre barbería y corría las calles en busca de una noticia, de un suceso cualquiera, que le diese margen para llevar a los diarios el « hecho diverso » pagado a cinco francos. El articulista que sacaba el nombre de Castelar a cada paso, como el predicador del cuento el Cristo, agotando los recursos de la vulgaridad en las alabanzas a España había renegado de su patria...⁸⁹⁰

Pour Lapuya, Juvé de Bulloix – à qui il consacre le chapitre X, « Un pastor protestante » – est le témoin d’une époque et d’une catégorie d’hommes, voire d’une caste littéraire disparue à jamais (Lapuya se sent vraiment investi de cette mission de tirer de l’oubli tout un petit monde) :

Desapareció el moralista. Se ha hecho el silencio también en torno de aquel pequeño mundo que unos trágicos acontecimientos políticos levantaron sobre la plataforma teatral de Europa. [...] Pero, en cuantos le hemos conocido, no se borrará nunca la silueta de aquel español – a menos de que no fuera francés – o de aquel francés – a menos de que no fuera español – desbordante de simpatía, de cordialidad, y de paciencia.⁸⁹¹

Le bohème est souvent présenté comme un être protéiforme, sans patrie ni fonction précises, infatigable pèlerin urbain, affabulateur, indécis, à l’identité brouillée, à l’existence errante.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 266.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 93.

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 94.

Il consacre un chapitre entier (C. XXI) à Enrique Gómez Carrillo, écrivain guatémaltèque, né en 1873 et mort à Paris en 1927, auteur de chroniques sur la vie bohème dont le roman *Bohemia sentimental* en 1895. À ses débuts, Carrillo épouse la nonchalance et la désorganisation, le dérèglement du mode de vie («apariencia desordenada, un joven abandonado», se coucher tard et travailler peu). L'auteur atteste cette vérité en s'impliquant dans cet *ars vivendi*, synonyme pour Lapuya de désobéissance aux préceptes de se coucher tôt et de travailler sérieusement (valeurs bourgeoises) : «pero Carrillo nos ganaba en desobediencia». Et comme tous les espagnols exilés à Paris, pour survivre dans ce pays de bohème, il rejoint l'équipe de rédaction du dictionnaire encyclopédique de la Maison Garnier : «No recuerdo a quién se debió la entrada de este compañero en la redacción del Diccionario». Mais, c'est l'un des rares à avoir trouvé la voie de la célébrité, atteinte grâce à une originalité stylistique (cosmopolitisme, variété des expressions) :

Gómez Carrillo «ha llegado» en virtud de una poderosa resultante de fuerzas coincidentes. [...]

Gómez Carrillo era entonces muy español – y sigue siéndolo-. Sin embargo, por causa de su educación literaria, efectuada en un ambiente de riqueza extraña a las Castillas, ha dado entrada en su originalidad a formas de expresión que no son del terruño. [...] Mas esto mismo ha dado a los libros de nuestro autor una profusa variedad de expresión y una multiplicidad de recursos de arte en el modo de despertar las sensaciones.⁸⁹²

Luis Bonafoux (1855-1918), auteur de *Españoles en París*, redoutable journaliste critique, d'origine portorriquaine et correspondant à Paris du journal *El Heraldo de Madrid*, occupe le chapitre XXIII : «espíritu paradoxal», il édite un journal à Paris, *La campaña* et à Madrid *El Español*, «allá por los años 1881».

La galerie de portraits que nous propose Lapuya au chapitre XVIII, justement intitulé «Capítulo de artistas», sur la bohème artistique permet d'affiner la signification de la bohème ou sur ce qu'est être ou ne pas être bohème à partir de cas anecdotiques dans le Paris des années 1890-1900. Ainsi, avec José Llaneces, sculpteur et peintre, Lapuya brosse le portrait du parfait bohème madrilène exilé à Paris : à peine vaniteux «para estar en carácter», talentueux, tiraillé entre le rêve de la Gloire et la nécessité de

⁸⁹² *Ibid.*, p. 164-165.

vivre (« ganar un poco de dinero ») ; son domicile est un studio luxueux en apparence, un cache-misère (« raspando un poco aquel dorado, aparecía la situación forzada »⁸⁹³) ; vit de « bohemiadas », de commandes pour décorer des magasins (« pero modelando figurinas de encargo no hacía más que bohemiadas ») ; connu pour son sens de la camaraderie (« camaradería cariñosa y desinteresada, esto es, bohemia »).

Isidoro Lapuya complète sa définition du bohème avec le portrait d'autres artistes : Domingo Marqués, peintre, qui s'est fait escroquer lors de la vente d'un tableau (« El ser explotado de este modo, ¿no constituye otra especie de bohemia ? »⁸⁹⁴) ; Germán Valdecara, peintre, « nuestro eminentísimo bohemio », est exemplaire dans cet art de vivre : son domicile se trouve sous les toits (« vivía en una especie de bohardilla, inmediatamente bajo las tejas de un tejado vetusto »⁸⁹⁵), ses revenus sont juste suffisants (« Un franco diario, para el plato. El resto para el alquiler de la bohardilla »⁸⁹⁶), passant son temps à errer dans les rues en suivant un itinéraire immuable (« Nuestro resignado pintor se había creado un singular teatro de vida. Cada día de la semana tenía su ocupación, previamente arreglada. No faltaba ni el itinerario, por calles o paseos. Por nada del mundo hubiera modificado Valdecara la línea del trayecto »⁸⁹⁷), a émigré de son Aragon natal (Zaragoza) à Madrid, puis à Paris, pour retourner, finalement, à Madrid.

Lapuya complète sa définition de la bohème par d'autres portraits, en soulignant l'une des particularités du peintre d'origine basque Niceto Dapousa qui font que le bohème est bohème : « Era capaz de grandes concepciones. Estuvo limitado a obras triviales »⁸⁹⁸. Cette phrase illustre le malheur d'être bohème. Nous pourrions rajouter, afin de compléter cette définition, le personnage de González de la Rosa, « sacerdote emancipado ». Il vient à Paris pour mourir à Lima, « al rodar por una escalera de su casa » : une vie rocambolesque, une fin grotesque (une existence « esperpentique »). « En París, nuestro peruano era un bohemio »⁸⁹⁹ à son insu, comme si la bohème s'imposait d'elle-même (« No lo sabía, no lo quería él, pero lo era ») : la bohème, selon Lapuya, dans certains cas, est un état involontaire ; il semble dire qu'on ne va pas chercher la bohème, mais qu'elle s'impose

⁸⁹³ Lapuya, *Op. cit.*, p. 144.

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 146.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 148.

⁸⁹⁶ *Ibidem.*

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 149.

⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 150.

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 157.

d'elle-même à quiconque arrive à la capitale. De plus, de la Rosa est un être inquiet et préoccupé par le manque d'argent et ne parvient pas, malgré sa collaboration au Dictionnaire, à rentrer dans ses fonds. Quant à Filemón Buitrago, quoique évincé de la vie et du mode de fonctionnement bohème par Lapuya, il s'en rapproche par son penchant pour le jeu de cartes, célébré par de nombreux poètes bohèmes : « Nada tenía de bohemio, como no fuera cierta debilidad por los juegos de naipes »⁹⁰⁰.

À la lecture des anecdotes autobiographiques rapportées par Lapuya, on comprend d'autant plus aisément la recreation fictive exécutée par Emilio Carrere dans ses contes et combien, encore une fois, la réalité rejoint la fiction avec une étonnante facilité.

À Paris, il existe des bohèmes forcées (exils, expulsion ou fuite pour des raisons politiques) et des bohèmes souhaitées, voire recommandées (connaître Paris était un devoir de bohème). La bohème de Ricardo Fuente a la particularité d'être une rencontre des deux : il fuit l'Espagne à cause de ses convictions politiques, mais il ne se considère pas comme un réfugié. Au contraire, son départ obéit à la nécessité pour un homme cultivé de visiter « esta capital atrayente »⁹⁰¹. Nous devons rappeler qu'à cette époque, dans les années 1890-1900, Paris était la capitale internationale de la culture (l'auteur a l'impression en 1920 que cette réputation s'étiolé : « Tengo la impresión de que este anhelo se amortigua ») et était le passage obligé pour tout bohème espagnol appelé à se former dans l'art : « En fin, en nuestra juventud y la de Fuente, no conocer París equivalía a un modo de *capitis diminutio* inaceptable »⁹⁰². Le parcours de Ricardo Fuente (converseur émérite, « exquisito », écrivain peu prolifique⁹⁰³) correspond au schéma classique d'un itinéraire bohème à la fin du XIX^e siècle. À partir du chapitre XXXII, « pressé par le temps », Lapuya accumule les noms de ceux qu'il considère faire partie de la bohème, établissant ainsi une sorte de catalogue. Ainsi, défilent les noms d'Antonio Machado⁹⁰⁴, qui vivait avec son frère à

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 161.

⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 231.

⁹⁰² *Ibidem.*

⁹⁰³ « apenas escribía » (*Ibid.*, p. 237).

⁹⁰⁴ Une étude intéressante du rapport d'Antonio Machado avec la bohème a été menée par Emilio J. García-Wiedemann, « Bohemia y folclore en Antonio Machado » dans l'ouvrage collectif *Andalucía y la bohemia literaria* (Prólogo de Lily Litvak, Edición de Manuel Galeote, Editorial Arguval, Málaga, 2001, p. 173-240). Il a mis en lumière quelques moments de la vie et de la poésie machadienne présentant certains aspects bohèmes en citant poèmes et articles, dont il nous importe ici de reproduire les passages-clés, jetant un autre regard sur cette attitude littéraire : « Pasó como un torbellino, / bohemia y aborrascada, / harta de coplas y vino / mi juventud bien amada. » (*Coplas mundanas*) ; « He hecho vida

l'hôtel Médicis, rue Monsieur le Prince, l'une des dernières demeures de Verlaine aussi (« Cuando por la primera vez vino a París Antonio Machado, era un bohemio. Al no serlo en esta burguesa época, demuestra que ha sabido realizar progresos »⁹⁰⁵), de Pío Baroja (« Pío Baroja también ambulaba por París. De cuando en cuando le entreveíamos por el Boul'Miche, como si fuera o si viniera del Bullier, baile entonces al uso »⁹⁰⁶), Xavier de Ricard, Cervigón, bibliophile, arpenteur impénitent des rues de Paris (« brujuleando »), nonchalant, « en lo intelectual un volteriano, en lo moral un epicúreo, en lo externo un Esopo ».⁹⁰⁷

La horde bigarrée des bohèmes

Y después, tenemos esos hechos diversos de la banda picaresca, derrochadora de ingenio, de tanto ingenio como los hidalgos del Gran Tacaño, con menos perversidad que los de Monipodio pero con no menor argucia : ellos nos suministran cuadros de colorido intenso y de goyescas expresiones.⁹⁰⁸

desordenada en mi juventud y he sido algo bebedor, sin llegar al alcoholismo. Hace cuatro años que rompí con todo vicio » (« Autobiografía escrita en 1913 para una proyectada antología de Azorín »); « La clase de los bohemios o perdidos, la de aquellos que tienen esta vocación, que viven a expensas de la humanidad escudados en un romanticismo ficticio que les impide doblegarse al trabajo, es aún muy numerosa y cuenta multitud de individuos en todas las grandes poblaciones. A las ocho y media de la noche próximamente se encuentran reunidos en la Puerta del Sol cuatro de estos infelices que no se han desayunado todavía. Sus rostros famélicos, sus barbas despeinadas, sus trajes raídos, verdosos de puro raídos, sus sombreros aplastados y metidos hasta las orejas, hacen un grupo de formas caprichosas que atrae sin duda las miradas del transeúnte más inadvertido. Extraño conjunto. En aquellas caras no se ve la desgracia humilde avergonzada de sí misma, que trata de ocultarse a las miradas del prójimo; ni tampoco el aire maligno de los truhanes que toman aquel sitio como campo de operaciones ilícitas, sino la despreocupación, mezcla de arrogancia y cinismo que mira el mundo con soberano desprecio » (« Palabras y plumas. Los bohemios », *La Caricatura*, 23/07/1893) ; « De Madrid a París a los veinticuatro años (1899). París era todavía la ciudad del *affaire Dreyfus* en política, del simbolismo en poesía, del impresionismo en pintura, del escepticismo elegante en crítica. Conocí personalmente a Oscar Wilde y a Jean Moréas. La figura literaria, el gran consagrado era Anatole France. De Madrid a París (1902). En este año conocí en París a Rubén Darío » (« Nota biográfica de 1932 »).

⁹⁰⁵ Lapuya, *Op. cit.*, p. 241.

⁹⁰⁶ *Ibidem.*

⁹⁰⁷ *Ibidem.*

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 22.

Cette horde va du commerçant à l'étudiant, du charlatan à l'homme politique, passe incessamment de la rue au café, du café à un appartement, d'un appartement à une salle de rédaction, d'une salle de rédaction à un parc.

L'une des figures centrales – et récurrentes dans les pages de ses mémoires – de la bohème politique à Paris est Manuel Ruiz Zorrilla⁹⁰⁹, chef politique en exil à Paris, « jefe revolucionario », « hombre público que no ha llegado »⁹¹⁰. Certains personnages de cette bohème espagnole à Paris peuvent paraître atypiques, curieux comme le curé défroqué Gabarró, « escolapio que había colgado los hábitos, fundando en Barcelona *La Tronada anticlerical*. Este semanario parecía estar escrito en serio, pero resultaba de un cómico irresistible y bufonesco. Gabarró estaba refugiado en Francia por motivos de su burlesco semanario. A poco de estos acontecimientos que decimos, Gabarró volvió a España, donde acabó por reingresar en el sacerdocio, desapareciendo de la escena librepensadora con desconcertante presteza. Por esta causa no nos ha dado margen para estudiar su psicología, socarrona evidentemente, pero además con senos que, de seguro, contenían muchas cosas curiosas ».⁹¹¹

Il est vrai que Lapuya décline la bohème sous différentes appellations : la bohème littéraire, la bohème politique et militaire – « la bohemia zorrillista » –, la bohème universitaire, et, même, la bohème des marchands constituée de réfugiés espagnols manutentionnaires aux Halles Centrales, « verdadero vientre de París »⁹¹² :

Aquella bohemia del Mercado se presenta pocas veces de día : sólo por la mañana, a las claridades del amanecer, puede ser sorprendida por el observador madrugador que quiera considerar de cerca las facies de Pierrot y los torsos atormentados, de telamones en decrepitud enfermiza.⁹¹³

Lapuya range sous l'appellation bohème ou, plus exactement, dans « la bohemia alegre y triste zorrillista », des militaires républicains, partisans des

⁹⁰⁹ Manuel Ruiz Zorrilla (1833-1895) a dirigé l'insurrection de la caserne de San Gil (1866) et a participé à la révolution de 1868. Chef de gouvernement sous le règne d'Amédeo I^{er} (1871-1873), il a été expulsé d'Espagne en 1875. Il s'exile et fonde le Parti républicain progressiste. Il revient en Espagne en 1895.

⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 31-32.

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 65.

⁹¹² *Ibidem*.

⁹¹³ *Ibid.*, p. 66.

idées de Ruiz Zorrilla, qui battent eux aussi le pavé parisien en quête du franc de subsistance :

Los doce sargentos de Zorrilla, los madgyares del pasaje Jouffroy, procedían de diversas armas y de varios pronunciamientos ; pero todos estaban incorporados al mismo cuerpo de bohemios.⁹¹⁴

Parmi ces militaires républicains, Isidoro López Lapuya se réfère au chapitre XXXIII à Nicolás Estévanez, « el bohemio por excelencia, siempre joven, militar español de arriba abajo »⁹¹⁵. La dimension bohème de cet ancien ministre de la Guerre de la première République Espagnole réside, d'abord, dans le changement fréquent de domicile (« Habitó Estévanez en distintos lugares de París »⁹¹⁶), puis, dans le mobilier et ses activités (« En este cenobítico interior vivía Estévanez. En aquella mesa dirigiendo de vez en cuando la mirada a través de las cortinillas, a la luz de un cielo encapotado, redactaba Estévanez lo que pocos españoles sospechaban : hermosos versos octosílabos. El romance español satisfacía sus sentimientos y sus delicadezas de arte. Y lo decía, cuando leyendo en la mayor intimidad alguna de sus composiciones movía la cabeza a compás de sus gratas cadencias »⁹¹⁷). Enfin, il meurt seul et pauvre. Le concept bohème devient sous la plume de López Lapuya une étrange galerie où se croisent des Espagnols exilés de tous bords, de tous les horizons, tels encore des prêtres défroqués, tel le Père Domingo Corbató, de l'ordre des « predicadores », excommunié, « exclaustroado, perseguido y expulsado de España »⁹¹⁸, qui offre ses services de professeur dans le journal *Correo de París*.

Il joue d'ailleurs tellement de cette situation ou fonction particulière de mémorialiste de la bohème espagnole à Paris, définitivement figée dans le passé qu'il se prend pour un véritable marionnettiste ou dramaturge plaçant à sa guise les personnages de cette galerie. De mémorialiste, il devient dramaturge, d'acteur, il passe à spectateur, l'anecdote devient « sainete » (« Para terminar la representación de hoy (porque yo estoy viendo mis personajes como si estuvieran en escena), vamos con un breve sainete [...] »⁹¹⁹). Nous devons remarquer qu'il existe une hiérarchie chez les bohèmes à Paris établie par Luis Bonafoux, comme le rappelle José Esteban

⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 86.

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 247.

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 250.

⁹¹⁷ *Ibidem.*

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 167.

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 88.

dans son prologue⁹²⁰. Selon Luis Bonafoux, les bohèmes madrilènes à Paris se divisent en trois catégories : les Espagnols rejetant la nouvelle culture (« siguen viviendo en España »), les plus nombreux ; les bohèmes acceptant volontiers l'acculturation ou atteints de gallomanie (« sólo se reúnen con los naturales del país donde viven ») ; les bohèmes ne rentrant dans aucune des deux premières catégories, errant en solitaire (« viven como solitarios »). Tous les Espagnols ou Hispano-Américains exilés à Paris n'avaient pas droit de cité parmi la communauté bohème hispanique, tel Emiliano Isaza, ex-ministre, membre de la rédaction du dictionnaire plus par goût, par oisiveté ou intérêt intellectuel que par nécessité, d'où son exclusion naturelle du groupe :

Isaza carece de derecho para figurar en la bohemia. [...] Rentista de importancia, creo que trabajaba por gusto.⁹²¹

Pourtant – contradiction du récit ou bien qualité inhérente aux mémoires de bohèmes – López Lapuya réintégrera dans le corps des bohèmes ou, du moins, parmi leurs sympathisants, ce diplomate colombien, grâce à sa générosité désintéressée à l'égard de « vírgenes locas » et qui finit par représenter, à ce moment-là de ses mémoires (chapitre XX), pour Lapuya, un cas exemplaire de la bohème hispano-américaine à Paris : « En todo caso, participaba de sentimientos bohemios ».⁹²²

Toutefois, Isidoro López Lapuya conclut qu'il n'existe pas de vrais bohèmes issus de l'immigration hispano-américaine :

De lo expuesto se infiere que, a fines del siglo pasado no había bohemios americanos en París, por lo menos dentro de la órbita española.⁹²³

Los peruanos y los chilenos no frecuentaban las relaciones con bohemios españoles. Por otra parte, entre ellos mismos casi no había bohemios.⁹²⁴

Mais, seulement des hispano-américains dotés des qualités nécessaires pour être bohèmes, tel le peintre péruvien Bocaflor pour son talent et sa

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁹²¹ *Ibid.*, p. 111.

⁹²² *Ibid.*, p. 159.

⁹²³ *Ibid.*, p. 161.

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 239.

pauvreté ou l'Argentin Manuel Ugarte pour sa générosité, « bohemio no por lo que respecta a bienes de fortuna, sino por la manera de gastar estos bienes, en favor de las más generosas ideas de latinidad sostenidas con la nobleza del « ingenioso hidalgo » ». ⁹²⁵

Isidoro López Lapuya s'intéresse aussi à des composantes originales ou atypiques de la bohème. Celle que l'on peut dénominer « la bohème pratique » incarnée par Perico Casablanca, des Iles Baléares, qui se livrait à un drôle de commerce (« Se dedicaba a un comercio en realidad indefinido » ⁹²⁶) : il achetait des produits régionaux d'Espagne pour les vendre à Paris ou les exposer. Ces expositions, véritables foires de l'agriculture ou salons de l'invention, étaient censées ramener des médailles aux agriculteurs ainsi qu'aux inventeurs d'articles hétéroclites. Dans tous les cas, elles constituaient un moyen pour Casablanca de contourner la misère : « Entre las artes, admirablemente perfeccionadas en París, de sacar dinero, se cuenta o se contaba [...] la especulación basada en Exposiciones de variado género ». ⁹²⁷ Il évoque la figure d'un tavernier au chapitre XXIX, « el tabernero Suárez », cas édifiant (« era otro ejemplo ») mais anecdotique du type de bohème « pratique » espagnol à Paris. Missionné pour parfaire ses études de typographie et constatant qu'il n'avait plus rien à apprendre, Suárez décide de l'enseigner. Le hasard – notion cardinale dans tout récit bohème – le fit devenir tavernier. Il consacre également deux chapitres (XXV et XXVI) à la bohème universitaire, composée de docteurs, telle la figure du docteur Sainz, propriétaire d'une clinique pour les pauvres et les bohèmes espagnols de toute catégorie ; une clinique qui deviendra avec le temps un point de rencontre de ces derniers :

Por de pronto, lo que el bondadoso médico instaló en el alfombrado local fue un dormitorio, un alojamiento para los bohemios españoles que carecían de albergue. No tardó en llenarse aquel salón no ya sólo con interesantes compatriotas, sino también con tipos de mala catadura, de mirar torvo y de palabra obscena. ⁹²⁸

Ou le docteur Nadal, un parfait bohème pour le mémorialiste, car il en présente certains traits moraux caractéristiques. Adepte du café froid généreusement offert aux visiteurs (« brindaba café, frío, es verdad » ⁹²⁹)

⁹²⁵ *Ibidem.*

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 181.

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 182.

⁹²⁸ *Ibid.*, p. 190-191.

⁹²⁹ *Ibid.*, p. 196.

grâce auquel il passe son jeûn (« representaba el único quebranto de prolongado ayuno »), cette figure de la bohème se distingue par sa dignité : « no se hubiera doblegado nunca hasta pedir auxilio a quienes prestándose acaso pudieran herir su dignidad ».⁹³⁰

L'expérience bohème de l'auteur : un parcours classique

Quoique mémorialiste de la bohème espagnole à Paris, Lapuya s'inclut dans ses mémoires et laisse parler sa propre expérience de bohème à Paris, une expérience personnelle à valeur de modèle.

L'amitié, comme dans tous les récits bohèmes, qu'ils soient fictifs ou autobiographiques, est la qualité par excellence : « ¡Oh, mi constante amigo, y cómo guardo en mi memoria el recuerdo de tan efusiva acogida ! » Cet ami tant loué n'est autre qu'Ernesto Bark, introducteur de Lapuya à la vie de bohème parisienne. Il assistera avec lui à un cénacle d'étudiants russes célébrant l'œuvre du poète Heredia, « el gran poeta parnasiano »⁹³¹, ainsi qu'à diverses manifestations de la vie bohème. Lapuya arrive à Paris muni d'une lettre de recommandation qu'il présentera à Ruiz Zorrilla (« Paso por alto las congratulaciones, amabilidades, entrega de cartas que para Zorrilla llevaba yo »⁹³²) et reste dans l'attente d'une rétribution pour une publication à Leipzig.⁹³³ De plus, à l'issue de l'entrevue avec Hippolyte Garnier, l'éditeur, au cours de laquelle commencent à se tisser des liens de sympathie (« se estableció un vínculo de simpatía entre aquel anciano, calificado de intratable, y el publicista oscuro que iba solicitando trabajo »⁹³⁴), Lapuya obtient un poste de rédacteur du dictionnaire encyclopédique (son sort de bohème s'améliore). La joie qui l'envahit, peu commune dans l'existence bohème, le pousse à rechercher une compagnie hispanique, mais non bohème, ce qui trahit l'une des significations appliquées à cette notion : « Sin embargo, nada de política, y por una vez, nada de bohemios ; gente alegre era la que hacía falta a mi estado de ánimo »⁹³⁵. L'être bohème est essentiellement triste et malheureux. Son logement est généralement étroit,

⁹³⁰ *Ibidem*.

⁹³¹ *Ibid.*, p. 39.

⁹³² *Ibid.*, p. 30.

⁹³³ « En un momento despejamos nuestras respectivas situaciones. Yo iba a esperar en París la respuesta definitiva y, con la respuesta, dinero de mis editores de Leipzig; tratábase de una publicación de gran empuje. Estaba convenido que me contestarían a París y a la dirección del Hotel en que nos hallábamos » (*Ibid.*, p. 25).

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 72.

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 73.

vétuste, insalubre, inconfortable. Lapuya rend ce cliché palpable et historique : il vit lui-même dans le Paris des années 1890 dans une chambre envahie par les rats (« se divertían en zarabanda de Sabbat »), au dernier étage (sous les toits), d'un Hotel-Restaurant, « viejísima casucha », dont les cuisines étaient devenues le « cuartel general de todas las moscas del distrito »⁹³⁶.

Leurs moyens d'existence

Les façons de subvenir aux besoins des bohèmes étaient restreintes : traduction, édition, enseignement. Ernesto Bark, ami de Lapuya et figure bien connue de la bohème littéraire espagnole émigrée à Paris, vivait principalement de traductions :

Por su parte Ernesto Bark me explicó su modo de vivir. Traducía para una famosa Agencia de recortes de periódicos, cobrando a razón de 30 céntimos el recorte. Traducía de una porción de lenguas semieslavas, semiasiáticas, habladas en el curso del Danubio, en Georgia y Macedonia, en las vertientes del Ural y del Cáucaso.

Con todo esto, aquel sorprendente polígloto ganaba sus siete reales diarios.⁹³⁷

La Maison Garnier était une véritable institution d'intégration économique des bohèmes espagnols récemment arrivés à Paris⁹³⁸. López Lapuya l'a connue pauvre (« Pero en la época de que vengo hablando el mismo edificio inspiraba ideas de pobreza »⁹³⁹), mais à son présent d'écriture, « si alguien pasa hoy por la rue des Saints-Pères, esquina a la de Lille, hallará que la casa editorial « Garnier Frères » ocupa un edificio elegante »⁹⁴⁰. Tous y sont passés (Sawa, Bonafoux, etc.) et Lapuya raconte

⁹³⁶ *Ibid.*, p. 115.

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁹³⁸ José Esteban, dans le prologue à *La bohemia española...*, de l'édition Renacimiento (Sevilla, 2001), confirme le prestige de cette maison éditoriale : « Por los mentideros madrileños, entre hambrientos y absurdos, por donde pululan los llamados « proletarios del arte », corre como la pólvora que el famoso editor parisiense Garnier prepara la edición d'un monumental Diccionario Enciclopédico destinado a los países hispanoamericanos.[...] « Hay que decir que para todo español bohemio en París, trabajar en la casa Garnier era el sueño de su vida », dice en otro momento el escritor guatemalteco [Gómez Carrillo en *La miseria de Madrid*]» (*Ibid.*, p. 11).

⁹³⁹ *Ibid.*, p. 70.

⁹⁴⁰ *Ibidem.*

non seulement son intégration dans le groupe de rédaction du dictionnaire (« Quedó entendido que yo ingresaba en la redacción del diccionario, tomando posesión al siguiente día »⁹⁴¹), mais aussi maintes anecdotes sur les relations entre les différents auteurs, dont la rixe entre La Rosa et Alejandro Sawa, deux personnalités irréconciliables, qui s'est terminée par le départ définitif de Sawa de la rédaction du Dictionnaire :

La homilía de La Rosa sobre el tema del amor al prójimo tuvo el don de irritar a Sawa. Montó en ira y se cebó en palabras contra el inofensivo, aunque imprudente, pacifista. Al momento intervino Prieto. Al momento intervinimos todos. [...]. Prieto, que estaba junto a Sawa, trató de desarmarle. Otro tiro partió. Al pánico de La Rosa se sumó entonces el de Toro. Por último, el revólver de Sawa cruzó como una piedra por el aire y cayó al suelo, casi a mis pies, y como si hubiera sido lanzado para dar en La Rosa.

Sawa salió de la redacción y ya no volvió nunca a ella.⁹⁴²

Une autre anecdote, tout aussi truculente, concerne le galicien Manuel Picouto, rédacteur du Dictionnaire. Chargé des biographies, il donna pour mort un certain Don Diego Fernández y Fernández, de Tehuantepec qui se présente dans le bureau du directeur Zerolo. Picouto n'eut comme seule défense les consignes données par le même Zerolo :

-Señor Zerolo, la culpa de esa muerte y probablemente de otras muchas, la tiene usted. Me ha dicho, y sigo la consigna, que de los biografiados en este diccionario de americanistas que se publicó hace veinte años, me ha dicho usted que elija aquellos que, por pasar de los 70 deben darse por muertos. Ese señor pasa de los 70 : carece de derecho a la vida : en todo caso será un resucitado.⁹⁴³

Fatigué de cette vie de bohème, Picouto s'en fut à La Havane monter une affaire. Plus loin, au chapitre XIII, Lapuya présente les membres de l'équipe de la (nouvelle) rédaction du dictionnaire encyclopédique, repaire des bohèmes espagnols :

⁹⁴¹ *Ibid.*, p. 71.

⁹⁴² *Ibid.*, p. 78-80.

⁹⁴³ *Ibid.*, p. 132-133.

Allí nos encontramos los viejos Toro, Prieto, Vinardell, La Rosa, Romojara y los nuevos Carrillo, Bonafoux, Sarmiento, Fuente, Isaza y Picouto. Un Sr. López hallamos además ; pero éste ocupa, en nuestro relato, un lugarcito aparte. Nada debo añadir respecto a los primeros, y en cuanto a los segundos tampoco la presentación parece necesaria, fuera de alguno de ellos.⁹⁴⁴

L'une des tâches les plus courantes pour les bohèmes était de traduire des ouvrages français en espagnol. Ainsi, Salamero traduit-il les œuvres de Montaigne, « el mayor de sus triunfos en París »⁹⁴⁵; d'autres ont moins de talent, tel Tiscar, chargé de traduire « ciertas *Memorias* célebres »⁹⁴⁶ lequel, connaissant mal le français et afin d'expédier l'affaire au plus vite (« cobrar la traducción al momento »), fit appel à deux de ses camarades qui l'aidèrent en prenant chacun un morceau du texte, ce qui eut pour résultat une traduction rapide, mais extravagante, « abracadabrante ». La profession qui occupe une place de choix dans la confrérie bohème est celle de professeurs de langues, « profesores de idiomas, una de las famosas profesiones que no dan de comer a quienes las practican » (C. XXVII) :

Teníamos en París, entre otros lugares de enseñanza, un modo de Instituto de idiomas, por donde desfilaban todos los españoles cultos, aspirantes al guisado que Bonafoux llamaba « el ragout de la emigración ». [...] Media docena de horas de trabajo repartidas entre media docena de maestros : ¿se podía vivir con esto ?⁹⁴⁷

Le parcours professionnel d'Emilio Prieto (rapporté au chapitre XXX), « el comandante de húsares, el elegante militar » exilé à Paris, illustre à merveille ce que l'on pourrait nommer la valse des métiers bohèmes⁹⁴⁸. Arrivé à la capitale, il obtient un emploi dans un grand magasin parisien, puis devient quelque temps plus tard représentant de commerce « y lo engañaron unos acreditados comerciantes ».⁹⁴⁹ Ensuite, il remplit les

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p.110.

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 124.

⁹⁴⁶ *Ibidem.*

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 202.

⁹⁴⁸ Le bohème, pour Lapuya, est capable de s'adapter à tout type de travail. Au chapitre XXXII, il dira encore de Martín Estartús : « Martín Estartús era uno de nuestros más sensatos bohemios; digo sensatos en el sentido de adaptarse perfectamente a todo medio de trabajo y en tal concepto no haberse hallado nunca en trances pintorescos » (*Ibid.*, p. 241).

⁹⁴⁹ *Ibid.*, p. 225.

funciones de traductor de correspondance pour finir par accepter un poste de traductor dans la rédaction du Dictionnaire encyclopédique de chez Garnier, « puerto de refugio ». Emilio Prieto connaît un parcours classique : il s'achèvera dans l'indifférence et le mépris le plus complet. Lapuya démontre une certaine fierté à être le légataire presque exclusif des derniers moments de la bohème littéraire à Paris ou du moins à s'en souvenir :

Y Emilio Prieto falleció, casi olvidado y desde luego desdeñado de los que se llamaban sus amigos. La prueba es que en Madrid no ha quedado ninguno para honrar su memoria. En París aún le recuerdan afectuosamente algunos... o por lo menos uno.⁹⁵⁰

Isidoro López Lapuya propose au lecteur de déambuler avec lui dans les rues du souvenir. Parallèlement au défilé anecdotique des bohèmes espagnols, il n'omet pas de reconstruire leur géographie à travers les rues et cafés fréquentés par ces aventuriers de l'art. Ainsi, les mémoires bohèmes s'inscrivent dans l'espace urbain de la capitale.

Les rues et cafés de Paris : la géographie bohème

Déambulations dans les rues

Isidoro López Lapuya, à peine arrivé à Paris, se rend au « 8, rue de Vaugirard » et laisse libre cours à sa connaissance des rues de la capitale, et plus précisément du Quartier latin :

El comienzo de la calle de *Vaugirard* se halla en el corazón del Barrio Latino. Por un lado la calle de *Monsieur le Prince* y en el recodo de esta calle el famoso *Boul'Miche*. La Sorbona al momento y el Liceo San Luis frente a la plaza.

La *rue des Ecoles*, con el venerable Colegio de Francia. La *rue Soufflot*, que tiene por perspectiva el Panteón, flanqueado de la Escuela de Derecho, la Biblioteca de Santa Genoveva y el arcaico Liceo Santa Bárbara. Más allá, a través de unas callejas pobres, la Escuela Politécnica, militar y civil al mismo tiempo, el orgullo de Francia, vivero de ingenieros de todas las categorías, de artilleros, de cuanto elijan los alumnos al terminar formidables estudios.

⁹⁵⁰ *Ibid.*, p. 230.

La Escuela de Minas, la Facultad de Farmacia, la Escuela Colonial, se ven por sus ventanas unas a otras, hermoeadas por el jardín del Luxemburgo, que pueden llamar suyo.

La calle de *Monsieur le Prince* nos conduce directamente a la Facultad de Medicina, con sus cátedras, sus clínicas, sus laboratorios, sus anfiteatros anatómicos, copiosa Biblioteca y espléndido Museo : vasto conjunto de edificios donde el estudio es un placer, amparado por todos.

La *rue de Vaugirard* en sus comienzos, hasta el Senado, hasta la *rue de Rennes*, es auténtico Barrio. Y esto constituía una razón, en mi ánimo, para que me fuera muy grato instalarme en el número 8. Hotel (entonces) del jardín del Luxemburgo.⁹⁵¹

Au bras de son ami Bark, il déambule et passe en revue les rues de Paris les plus arpentées par les bohèmes espagnols ou bien il flâne dans les jardins et les parcs, comme dans celui du Luxembourg :

Dimos por el Luxemburgo un paseo tonificante de los nervios, saludamos a Murger, cuyo busto no carecía de rosas frescas en aquel entonces, depositadas por manos de una Mimi desconocida [...].⁹⁵²

Nous connaissons le rôle et la place occupée par le Hasard dans les romans bohèmes, notion voisine de l'oisiveté, et c'est justement sous le signe du hasard et de l'oisiveté que se placent les errances de Lapuya et de Bark dans les rues de Paris, ainsi que leurs rencontres avec d'autres membres de cette vie aventureuse :

Nos separamos de Alejandro y fuimos a gastar nuestro tiempo de perfectos desocupados en un paseo sin objeto. Descendimos del Barrio hasta las márgenes del Sena.⁹⁵³

La fonction des déambulations hasardeuses nous est expliquée par l'auteur comme une façon de lutter contre les pensées écrasantes⁹⁵⁴. Les mémoires de Lapuya mettent en relief, elles aussi, le péripathétisme des

⁹⁵¹ *Ibid.*, p. 24.

⁹⁵² *Ibid.*, p. 41.

⁹⁵³ *Ibid.*, p. 49.

⁹⁵⁴ « La ambulación en estos casos es un recurso conocido. Andar, buscando en la casualidad la distracción del pensamiento, ocupándolo en causas distintas de las que abruman momentáneamente nuestro espíritu » (*Ibid.*, p. 65).

bohèmes, « trotteurs » invétérés du pavé parisien (« Al poco rato trotábamos, ésta es la palabra, por la calle del Rívoli »⁹⁵⁵).

L'espace des mémoires de Lapuya n'est pas hostile. Il est plutôt lié à la joie et au bonheur des rencontres ; les lieux s'imprègnent de souvenirs et le temps du souvenir devient, dans le cas, également, des *Iluminaciones en la sombra* de Sawa, l'espace du souvenir. La bohème s'est construite dans l'errance et c'est dans l'errance, le mouvement que le souvenir bohème se fige (« desfile, paseo, plano, ambulaci3n »). Le seul espace pseudo-fermé, intime – en dehors de la mansarde ou de la chambre d'hôtel – et qui donne au bohème une raison ou une illusion de stabilité et de luxe est le café, la maison du bohème par excellence.

Les cafés

Pour Isidoro López Lapuya, Ernesto Bark représente l'archétype du bohème espagnol à Paris. C'est par lui que transitent, dans ses mémoires, nombre de paroles ou de remarques offrant une longue définition de la bohème disséminée (filée) tout au long du livreinsi, c'est par l'intermédiaire de l'auteur de *La santa bohemia* que se présentent à nous les fonctions du café :

El café es mi escritorio, mi gabinete de lectura de periódicos, que no me cuestan nada, y mi hogar, un hogar calentito, donde tengo banquetas de resortes blandos, una marmórea y blanca mesa y la perspectiva de molduras y espejos, de techos más o menos bien pintorreados, pero al cabo sugeridores de suaves ideas de arte. Y además (añadió bajando algo la voz, con inflexión discreta), entran y salen lindas jóvenes de la categoría honesta y de las otras. Es también una distracci3n que no cuesta dinero.⁹⁵⁶

En tant que guide de l'auteur danscet art de vivre, Ernesto Bark organise des rencontres avec les pontifes, comme, par exemple, avec Vinardell, personnage charismatique de la bohème espagnole à Paris :

Sí ; en el café *Rouge*, algo más tarde. [...] He pensado que debías conocerle antes de tropezar con él, como inevitablemente sucedería un

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 99.

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 27.

día cualquiera. Entre los españoles de París es conocidísimo, como prototipo del hombre de mal genio.⁹⁵⁷

Le café retrouve ici sa fonction première, définie pour la première fois dans *Scènes de la vie de bohème* d'Henry Murger : lieu d'intronisation et de réunion. Nous devons préciser que ce café Rouge est souvent cité et tient lieu, par conséquent, de point de rencontre obligé pour les bohèmes espagnols à Paris. Enfin, le café est indéniablement l'espace de l'intimité bohème.

Conclusion

Ces mémoires ou chroniques d'une vie passée auraient-elles pu aider l'auteur à soulager une quelconque douleur morale ? Faisaient-elles partie d'une démarche thérapeutique (la littérature de l'intime recouvre cette fonction), ainsi que le laisse sous-entendre la dédicace du livre ? :

A mi querido amigo el Dr D. Celedonio Cubo

En recuerdo y expresión de agradecimiento por sus profesionales aciertos y por su franca y noble terapéutica moral, reconfortante de mi espíritu en largos y penosos momentos.

EL AUTOR Madrid-París

Lapuya ne compile pas – il utilise souvent le verbe « registrar » – des souvenirs malheureux et ne retourne pas vers ce passé aventureux avec peine et douleur. Au contraire. Il maîtrise ses émotions et porte un regard amical sur cette période. Il offre aussi une vision d'historien, de documentaliste :

Y ahora, vosotros todos ; los que habéis vivido conmigo en los momentos que aquí expongo y habéis transpuesto ya el lindero de lo conocido para entrar en lo desconocido ; vosotros no me juzgaréis mal, puesto que la clarividencia de la eternidad ha de haceros muy fácil la penetración en la recondidez de mi ánimo.

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 41.

Y vosotros, los vivientes, no me juzgaréis mal tampoco, porque me haya permitido, con verdadero afecto, creedlo, haceros un rato compañía por la recordación del pasado.

De cuando en cuando conviene hacer alto en el camino.⁹⁵⁸

Enfin, *La bohemia española en París a fines del siglo pasado* semble être conçu, selon la déclaration de l'auteur au début du dernier chapitre XXXVI, sous forme d'itinéraire ou, du moins, de parcours vital : tout bohème part de Madrid, va à Paris et se dirige vers la Mort, souvent anonyme et indifférente :

Mi libro, como página de vida, ha terminado en Muerte. Y no quisiera yo que este modo de terminar sugiriese en el lector ideas tristes. Sigamos, pues, un momento más por la ruta comenzada en Madrid y terminada a orillas del Sena.⁹⁵⁹

Le concept de bohème littéraire s'inscrit résolument dans le mouvement.

⁹⁵⁸ *Ibid.*, p. 271.

⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. 269.

Le roman autobiographique ou personnel bohème : l'exaltation du moi et personnalisation d'un genre à travers *El frac azul* de Pérez Escrich et *Declaración de un vencido* d'Alejandro Sawa

Le moi devient un principe fédérateur, le dénominateur commun des « écritures de l'intime ». ⁹⁶⁰

Le roman personnel, compromis entre le roman-mémoires du XVIII^e siècle (personnages et faits totalement fictifs) et l'autobiographie (pacte de sincérité et exigence de vérité), est un récit de vie dont « l'histoire se trouve alors reconstruite en fonction de l'ordre du souvenir et non plus du vécu ; le roman connaît les tensions qui seront celles de l'autobiographie entre l'ordre objectif et l'ordre subjectif. Le roman à la première personne implique enfin des perspectives narratives particulières. Le monde est vu par un regard, perçu par une sensibilité particulière. Le point de vue joue un rôle déterminant ; la focalisation interne s'impose ». ⁹⁶¹

El frac azul n'est pas exactement un roman personnel, mais se trouve à la croisée entre celui-ci et le roman-mémoires. Le roman de Pérez Escrich en a cependant toutes les caractéristiques. *El frac azul* est une autobiographie déguisée (c'est la définition qu'on donne souvent au roman personnel) : on retrouve la présence d'un « je » alternant avec un « il » (propre au roman autobiographique) qui « raconte une vie ou une séquence de vie, une histoire personnelle – celle de la période bohème d'Elías Gómez –, sous le couvert de celle d'un personnage extérieur. L'écrivain se cache, se masque ». ⁹⁶² Même s'il n'existe pas de déguisement des noms des lieux, en revanche celui de certains noms de personnages est un choix expliqué dès l'introduction. Tout comme dans le roman personnel, Pérez Escrich (et, plus tard, Sawa dans *Declaración de un vencido*), dès la préface ou préambule, prend ses distances. Contrairement au texte préfaciel de l'autobiographie où

⁹⁶⁰ Dufief, *Op. cit.*, p. 24.

⁹⁶¹ *Ibid.*, p. 26.

⁹⁶² *Ibid.*, p. 27.

l'auteur « promet de raconter sans mentir sa propre vie », celui du roman personnel « dénonce le pacte autobiographique et récuse toute ressemblance entre le romancier et le personnage »⁹⁶³. De plus, autant *El frac azul* de 1864 que *Declaración de un vencido* de 1887, sont consacrés au récit d'une période critique, le parcours bohème (que nous avons déjà qualifié de crise d'adolescence littéraire). Ils répondent tous deux à ce qu'écrit Pierre-Jean Dufief : « Le roman personnel est un roman qui décrit souvent une durée brève, une crise violente, qui peut être liée aux troubles de l'adolescence »⁹⁶⁴.

Dans ces deux romans, contrairement au roman personnel, il n'y a pas de refus du nom de famille (Eliás Gómez dans *El frac azul* et Carlos Alvarado Rodríguez dans *Declaración*) ni d'ancrage dans un groupe, le personnage bohème n'est pas présenté « en dehors de toute généalogie, de toute contrainte collective », malgré l'affirmation de son caractère unique, de son indépendance et de sa capacité à s'autoanalyser, facultés propres au personnage du roman personnel, « désigné par son seul prénom, c'est-à-dire par ce qu'il a de plus intime, de moins social »⁹⁶⁵. *El frac azul* (roman qui revêt de temps en temps la forme d'une confession) et *Declaración de un vencido* (confession d'un enfant fin de siècle, entre roman autobiographique et roman intimiste, à l'aide de la présence de monologue intérieur) doivent être lus comme deux œuvres exprimant l'esprit de toute une génération, celle de la première bohème et celle de la seconde bohème. Le personnage se réduit à une dimension autobiographique : il tente de tracer son image, de découvrir son identité et pratique avec rigueur l'examen de conscience, l'un des fondements de l'écriture de l'intime, tout en prenant une valeur de symbole, de mythe⁹⁶⁶.

El frac azul et *Declaración* veulent instruire le lecteur : ce souci d'exemplarité se complète d'une volonté de catharsis. Ce sont deux romans autocritiques : le héros examine ses fautes tout en essayant de les justifier par l'influence néfaste des circonstances historiques ou sociales. Ces « œuvres racontent, à la première personne, une aventure sentimentale, une crise d'adolescence. Le roman est nourri de souvenirs vécus, plus ou moins transposés. En évoquant son histoire personnelle, l'écrivain tente

⁹⁶³ *Ibidem.*

⁹⁶⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁹⁶⁵ *Ibidem.*

⁹⁶⁶ Nous rejoignons encore les paroles de Dufief qui viennent corroborer notre propos : « Le roman personnel présente une confession plus ou moins transposée d'épisodes vécus ; il s'organise autour d'un personnage central qui est à la fois conscience de soi et conscience du monde » (*Ibid.*, p. 24).

d'exorciser le souvenir d'une douloureuse rupture sentimentale, d'une pénible crise existentielle. Il transfigure par le jeu du souvenir des épisodes douloureux »⁹⁶⁷. Toute la difficulté de ce genre de récit réside dans la délimitation de la part autobiographique et de celle des mémoires.

***El frac azul* : entre roman autobiographique et mémoires romanesques**

Le roman de Pérez Escrich, auquel nous nous sommes déjà intéressé afin de rendre compte de l'intérêt du motif littéraire du bohème, se présente dès l'introduction comme les mémoires de la vie d'Elías Gómez, double fictif de l'auteur, et qui semblent être écrites ou, du moins, racontées à Arturo, interlocuteur, dans le récit (au début et à la fin), de l'auteur : le roman apparaît, effectivement, dès les premières pages, dialogué, une particularité qui s'éclipse quasiment jusqu'à la fin du roman. De Rafael Cansinos-Asséns dans son article critique « La bohemia en la literatura » à Allen W. Phillips dans *En torno a la bohemia*, le *Frac azul memorias de un joven flaco* est considéré comme le premier roman de la littérature bohème et se définit comme le récit de la vie, des « épisodes historiques »⁹⁶⁸ d'Elías Gómez, ami intime de l'auteur. Une série de questions s'impose : mémoires, roman autobiographique, roman à clés, roman dialogué ou à deux voix ?

Comme s'il craignait de rompre le pacte d'objectivité, dès l'introduction, et à de nombreuses reprises dans le roman, Pérez Escrich rappelle sa fonction de biographe. Il s'excuse, parfois, des éventuelles infidélités auprès d'Elías, comme s'il s'agissait d'une personne réelle, et auprès du lecteur (qu'il ne perd jamais de vue), allant jusqu'à se justifier, preuves à l'appui, résolu à démontrer la véracité des faits qu'il relate : « Como en la presente narración nada ocultaremos de lo que Elías hizo ; como el presente libro es una larga biografía del joven del frac azul »⁹⁶⁹, « [...] quiero consignar algunos episodios en estas páginas para completar la extensa biografía que de mi querido amigo voy haciendo. Estoy autorizado por él para decir toda la verdad »⁹⁷⁰.

Etrange roman – Cansinos-Asséns parle de sa singularité – dont nous essaierons de montrer les ressorts d'une écriture autobiographique qui se

⁹⁶⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁹⁶⁸ Pérez Escrich, *Op. cit.*, p. 13.

⁹⁶⁹ *Ibid.*, p. 612.

⁹⁷⁰ *Ibid.*, p. 621.

cherche, qui tâtonne dans la confusion, le désordre, la désorganisation ; une écriture romanesque au service de la confession.

« Je » et digressions

Le « je » déclaré de l'auteur est posé dès le début du roman : il affirme raconter les épisodes ou scènes de la vie bohème d'Elías à Madrid (« Antes de dar comienzo a la narración [...], se me ocurre [...] »⁹⁷¹). Un « je » clairement identifié à l'auteur à la fin du chapitre LXIII et au début du chapitre LXIV lorsque fait irruption la voix d'un personnage extradiégétique, Arturo (personnage fictif, imaginaire), à qui s'adresse l'auteur, tout au long du roman : « Yo contemplé a mi amigo »⁹⁷², « Aquí voy a contarte »⁹⁷³. Le plus souvent, le « je » fluctue entre celui du personnage Elías, protagoniste du roman, et celui du narrateur-auteur⁹⁷⁴. On arrive difficilement à les dissocier à tel point que cette intromission incessante de l'auteur par l'intermédiaire du « je », quoique ressort narratif classique, met l'écriture romanesque bohème au service de la confession et du dévoilement de l'identité ou de la personnalité de l'auteur⁹⁷⁵. Enfin, le « je » est le critère essentiel du genre autobiographique car il efface la distance temporelle et affirme l'identité entre le moi passé et le moi présent.

Par ailleurs, l'intromission incessante du « je » permet au roman *El frac azul* d'être un récit volontiers digressif comme l'autobiographie pure. Les digressions peuvent être de différente nature : familiale ou généalogique, sur le quotidien, littéraire, sociale ou historique. L'écriture, le statut de l'écrivain et de la littérature en Espagne sont des constantes dans ces diverses digressions⁹⁷⁶. On trouve, par exemple, une considération sur le

⁹⁷¹ *Ibid.*, p. 13.

⁹⁷² *Ibid.*, p. 590.

⁹⁷³ *Ibid.*, p. 593.

⁹⁷⁴ La présence du « yo » du narrateur : « Lo que acabo de narrar » (*Ibid.*, p. 131), « y de qué sé yo cuántas cosas » (*Ibid.*, p. 374). Ce narrateur-auteur s'interroge souvent sur le travail de l'écrivain, sur ses choix, difficiles à opérer, ainsi que sur le doute qui s'installe entre la plume et la page blanche (*Ibid.*, p. 167-168).

⁹⁷⁵ Nous pouvons citer l'exemple d'une curieuse intromission du « je » du narrateur à la page 150 de notre édition (« he »), comme s'il se (con)fondait physiquement dans la scène, alors même qu'il décrit.

⁹⁷⁶ À part celles que nous citons, nous pouvons apprécier diverses digressions sur la littérature, la poésie et les écrivains. La digression sur le roman au chapitre XXIX évoque les figures de Balzac et de Poe. Au chapitre LX, nous retrouvons une réflexion sur le statut de l'écrivain, du romancier en Espagne : « Walter Scott se retiró a un pueblo a escribir sus novelas históricas, y ganó una gran fortuna y una envidiable reputación. [...] Pero ¿cómo

roman au chapitre LXVIII : le narrateur-auteur évoque la réception du roman d'Elías *La Mujer Adúltera* par le public féminin et expose en filigrane le « danger » du roman réaliste ou « costumbrista », qui croque les mœurs sociales, les comportements humains jusqu'à en devenir un miroir inquiétant et dérangeant :

Cuando la novela se escribe basándola en acontecimientos verosímiles ; cuando es un fiel traslado de la vida real ; cuando su relato es lógico y sencillo, sucede con frecuencia que algunos lectores, al verse retratados, se creen aludidos [...].

Elías acababa de publicar una novela que había causado profunda impresión de disgusto a ciertas mujeres [...].⁹⁷⁷

Le chapitre LIII offre une réflexion sur la vulnérabilité de l'auteur d'une pièce de théâtre lors de sa première représentation : il est à la merci des réactions du public (« al mal humor del público »), du jeu de l'acteur (« a las equivocaciones involuntarias de un actor »). Pérez Escrich projette ses propres angoisses d'auteur dramatique et ne cesse de s'interroger sur la fragilité du succès, laissé au hasard, à l'imprévu : « pueden ocurrir muchísimos incidentes imprevistos, suspendidos todos sobre el éxito de la obra como la espada de Dionisio el Antiguo sobre la cabeza de Damócles »⁹⁷⁸. Une autre digression ou réflexion sur les relations entre écrivain (poète) et éditeur est celle qui ouvre le chapitre LIV au sujet de l'esprit mercantiliste de ce dernier opposé à la générosité d'âme du premier : « Se enriquecen con el ingenio de los poetas, compran obras que ni entienden ni saben leer »⁹⁷⁹. Lorsqu'au chapitre LXX, le narrateur-auteur

puedo yo compararme con esos grandes hombres ? Por desgracia, ni yo tengo el talento de ellos, ni España es Inglaterra, que paga a los escritores con suma largueza, mientras que aquí suelen morir de hambre, como Cervantes » (*Ibid.*, p. 555). La référence à un auteur dramatique, Ventura de la Vega (1796-1873) au chapitre XXX, puis au chapitre XXXI, auteur de *El Hombre de mundo* (sa pièce la plus célèbre), *Jugar con fuego*, *Don Fernando de Antequera*, *La muerte de César*, *Los Partidos* (titres apparaissant dans ce même chapitre) est l'une des plus récurrentes. Nous terminerons par faire mention d'abord d'une digression personnelle sur le genre à la mode *la zarzuela*, au chapitre XII, puis par celle, élogieuse, sur la force de la poésie, « ese perfume de las almas sensibles » (*Ibid.*, p. 446-447), qui sauve l'homme de la médiocrité : « Por ella podemos apreciar lo pasado, y uniéndole con el presente, rescatar nuestra inteligencia de las tinieblas de la esclavitud » (*Ibid.*, p. 448).

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 628-629.

⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. 507.

⁹⁷⁹ *Ibid.*, p. 515.

épanche son sentiment sur le dur labeur de l'écrivain (« el trabajo ímprobo del escritor »⁹⁸⁰), il ponctue sa réflexion d'une phrase laconique, faisant montre, d'une part, de la fonction cathartique de ces pauses sentencieuses et, d'autre part, du caractère intrinsèquement intime du *Frac azul* : « Después de este pequeño desahogo, continuemos »⁹⁸¹. En outre, la réflexion ouvrant le chapitre XXII à propos de la quarantaine, immédiatement suivie de l'évocation empreinte d'émotion du poète José, le « pauvre Pepe », ainsi qu'amicalement il l'apostrophe de façon posthume depuis son présent d'écriture, confirme nos doutes. L'identité semble une nouvelle fois brouillée entre narrateur et auteur, tant les propos de ce même début de chapitre font penser à ceux d'un journal intime ou d'une confession autobiographique :

¿Y cómo pueden olvidarte nunca aquellos jóvenes poetas, que estaban orgullosos de tu amistad y admiraban tu genio y tu inspiración ?
Tú eras para ellos un maestro y un padre al mismo tiempo [...].

III

El poeta José era un leal amigo.

Permítame el lector que dedique un recuerdo a aquel hermano del corazón.⁹⁸²

Enfin, d'autres digressions émaillent le récit du parcours d'Elías Gómez telles que celle sur l'importance de la famille dans les dernières pages du chapitre XXVIII⁹⁸³ ou encore sur la figure et le rôle de la mère au chapitre LXV⁹⁸⁴. De telles digressions et portraits d'auteurs témoignent de l'intérêt

⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 661.

⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 662.

⁹⁸² *Ibid.*, p. 215.

⁹⁸³ Cela concerne les pages 289 et 290 de notre édition.

⁹⁸⁴ Nous nous référons plus particulièrement aux pages 608 et 609 de notre édition. En outre, une autre digression, longue (à cheval sur deux chapitres, XXIII « La Albufera de Valencia » et XXIV c'est-à-dire de la page 222 à 242) et curieuse (dans un roman bohème) sur la chasse au canard sur les bords du lac de la Albufera de Valencia, rappelle, certes, la tradition séculaire de la chasse chez les Valenciens, mais témoigne de l'embourgeoisement du narrateur bohème, revenu de ses « erreurs », de ses errances. Une digression qui se justifie certainement par la passion de Pérez Escrich *aficionado a la escopeta* (*Ibid.*, p. 225). Une passion récurrente dans le roman puisqu'au chapitre LVIII, « Donde Elías se olvida de la literatura por la caza », ainsi qu'au chapitre LIX, « La vida salvaje », le personnage Elías, accompagné de Francisquet, chasse dans les plaines fertiles du Maestrazgo valencien, confessant de ce fait les bienfaits de cette pratique en plein air : « La quebrantada salud de Elías fue restableciéndose rápidamente. Los aires puros de la montaña y la vida activa e higiénica del cazador le dieron grandes resultados » (*Ibid.*, p. 549).

historique certain de ce roman, ainsi que du principe de véracité dominant ce récit sur la bohème. À propos des réflexions sentencieuses émaillant le récit, nous pouvons dire, avec Elisabeth Delrue, qu'« [i]nsérées dans la narration et rédigées au présent de l'indicatif de généralité, elles indiquent, selon Harald Weinrich, dans *Le temps*, un changement de l'attitude de locution du narrateur, passant du niveau de la narration à celui du commentaire. Elles signalent, alors, au lecteur une réflexion de la voix narrative sur les événements racontés et qu'il doit se considérer comme concerné directement par l'action décrite, car le commentaire suppose une proximité avec l'auditeur et par là une tension. D'emblée, il favorise l'implication du lecteur »⁹⁸⁵.

Adresses au lecteur

Celles-ci sont multiples. Mis à part le classique tutoiement, qui s'impose dès le départ, entre le narrateur-auteur et le lecteur⁹⁸⁶, nous trouvons le vouvoiement et la première personne du pluriel⁹⁸⁷.

La première personne du pluriel permet ce rapprochement avec le roman confessionnel ou autobiographique. Un rapprochement qui s'avère tout à fait net lorsque la voix narratrice, jusqu'à présent hétérodiégétique ou s'autorisant de brèves incursions digressives dans l'ordre du récit, se confond résolument avec la voix du personnage central, à savoir Elías Gómez, au chapitre XXI. Elías accompagne José chez le libraire-éditeur afin de faire publier son brûlot ; ce dernier refuse. Ils décident, alors, sur une idée d'Elías, de se rendre ensemble (« nous ») chez l'un des propriétaires d'un établissement menacé de destruction. Le « nous » du dialogue (annoncé par des tirets) entre les deux personnages est repris

⁹⁸⁵ Elisabeth Delrue, *L'écriture romanesque de Pío Baroja : une unité, une cohérence, une élaboration*, p. 455 (thèse de doctorat soutenue en Sorbonne en mars 1992). Nous citons un passage concernant *Lucha por la vida* et *Tierra vasca* de Pío Baroja.

⁹⁸⁶ « Lector amigo : El libro que tienes a la vista, [...] se me ocurre hacerte una pregunta » (*Op. cit.*, p. 13). Plus tard, nous comprenons que ce tutoiement est adressé au lecteur, mais également à l'un des personnages, Arturo, dont la seule fonction est d'être l'interlocuteur direct dans le roman du narrateur.

⁹⁸⁷ « No queremos », « como hemos dicho » (*Ibid.*, p. 207). Le narrateur-auteur ne perd jamais de vue, tout au long du roman, son destinataire, à savoir le lecteur. Nous pouvons encore nous référer à deux passages du chapitre XV et XIX : le premier est une adresse au lecteur suivie d'un conseil bibliographique (« Al lector que no haya estado en la corte », *Ibid.*, p. 147) ; le second est un rappel de lecture à propos de la fonction du café (« [...] que ya conocen nuestros lectores », *Ibid.*, p. 188).

immédiatement dans le récit par le narrateur qui, pour un bref instant, s'associe au personnage Elías, pour, ensuite, redevenir un « il » :

Y dicho y hecho : nos dirigimos a buen paso hacia la Puerta del Sol y entramos en la peluquería amenazada por la piqueta de los albañiles.

Los mancebos y el maestro nos saludaron con su acostumbrada amabilidad, creyéndonos dos parroquianos que íbamos a poner bajo su protección nuestras barbas.

Pero pronto quedó desvanecido este error, pues Elías se dirigió al dueño [...].

José no había tomado parte en este diálogo [...].⁹⁸⁸

Le « nous » du narrateur qui se veut hétérodiégétique dans le sens où, dès la préface, il se déclare simple rapporteur de faits, devient le « nous » d'un narrateur homodiégétique : le narrateur-auteur rejoint, de façon imprévue, le personnage romanesque. Pérez Escrich semble avoir du mal à se décider entre une troisième personne et une première. Comment encore douter du lien intrinsèque entre le personnage romanesque, Elías, le narrateur (s'adressant souvent au lecteur) et l'auteur, dont on sait qu'il peine à se masquer soit derrière son héros soit derrière son narrateur ?

Le roman autobiographique ou les mémoires romanesques de Pérez Escrich sur la (sa) vie bohème n'oublie donc pas le lecteur à qui il s'adresse ou qu'il implique constamment par l'intermédiaire du « nous »⁹⁸⁹ ou le vouvoiement de politesse, plus direct encore⁹⁹⁰. À travers ce jeu des adresses, l'auteur prend à témoin le lecteur soit en l'interrogeant, soit en s'excusant ou en se justifiant des actes de son personnage. Cette façon de prendre à témoin le lecteur et de l'impliquer de manière presque intimiste dans le récit répond à un besoin de complicité que retrouvait Elisabeth Delrue chez Baroja, à propos du roman *La busca* :

La relation complice entre le narrateur et son narrataire se renforce dans les passages qui comprennent les pronoms généralisants « on », « nous » et les adjectifs démonstratifs renvoyant à un hors-texte qui leur est familier à tous deux. L'effet produit est d'impliquer encore

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 210.

⁹⁸⁹ « hemos oído decir » (*Ibid.*, p. 186), « dejamos consignado » (*Ibid.*, p. 187), « Oigamos nosotros » (*Ibid.*, p. 156, C.XVI « Los bohemios. Escenas nocturnas »).

⁹⁹⁰ « Permítame el lector... » (*Ibid.*, p. 215), « Pero ¿a qué entretener a los lectores con pequeños detalles ? Bástele saber que al día siguiente [...] » (*Ibid.*, p. 276), « y puedo asegurar a ustedes que el joven del frac azul » (*Ibid.*, p. 619).

davantage le narrataire et de le rapprocher plus du narrateur. Ces emplois laissent entendre, en effet, qu'ils ont traversé les mêmes expériences, les mêmes sentiments, les mêmes sensations et qu'ils appartiennent à la même communauté.⁹⁹¹

Enfin, le tutoiement a deux destinataires : Arturo, interlocuteur de l'auteur-narrateur et le lecteur (dans l'adresse préliminaire ouvrant le premier chapitre du roman-mémoires). Le tutoiement concernant Arturo apparaît à la fin du chapitre LXIII au cours d'un dialogue. Cependant, au chapitre suivant, nous parvenons à une indistinction dans le tutoiement⁹⁹² : s'adresse-t-il au lecteur ou à Arturo ou aux deux ? Le lecteur, souvent confondu avec Arturo, est l'interlocuteur ou le narrataire privilégié de l'auteur-narrateur. C'est sous forme de tutoiement qu'apparaît généralement le conseil, adressé au lecteur et à Arturo : « no la elijas por tu compañera, pues te haría desgraciado ; no la entregues tu corazón ni tu voluntad [...] »⁹⁹³.

L'enchevêtrement et la difficulté de discerner dans le maniement du « je » ou du « nous » la part d'autobiographie ou de fiction donne au récit d'Elías ou de Pérez Escrich un aspect désordonné ou instable.

Un récit désordonné, désorganisé, enchevêtré

Nous tenterons ici de jeter la lumière sur l'apparente confusion qui règne dans le roman, due certainement à une construction basée sur le dialogue, faisant du *Frac azul* une écriture en mouvement et instable, l'une des caractéristiques pour nous de l'écriture bohème.

Le chapitre XXIII s'ouvre sur une confession du narrateur-auteur adressé directement au lecteur. Il justifie, en toute sincérité, le désordre et l'incohérence chronologique (et par la même occasion, la confusion des genres) de son récit et avoue, finalement, son échec de romancier, mais sans regrets. *El Frac azul* n'est pas un roman construit, pensé ni réfléchi mais, plutôt, un roman-mémoires, désorganisé, désordonné, car obéissant aux

⁹⁹¹ Delrue, *Op. cit.*, p. 357.

⁹⁹² « Aquí voy a contarte un sencillo episodio que me ha referido muchas veces Elías, [...] » (Pérez Escrich, *Op. cit.*, p. 593).

⁹⁹³ *Ibid.*, p. 610.

marées du souvenir, un roman de la spontanéité, de l'instabilité, à l'image du caractère et de la vie bohèmes :

Querido lector, el presente libro no es una novela escrita y ajustada a la ingeniosa combinación de un plan preconcebido de antemano. Es solamente el relato de algunos hechos históricos que la pluma va consignando sobre el papel, al mismo tiempo que renacen en la memoria. Por consiguiente, si no para ti, al menos para mí tienen el encantador desorden de la vida de los recuerdos, que antepone con facilidad las fechas, que no guarda la rigurosa gradación de los acontecimientos, y que tan pronto salta de lo triste a lo alegre como de lo dramático a lo cómico. [...]

Ruégote, pues, que dispenses, lector amantísimo, la incoherencia y el desorden de estas páginas, en donde se consignan los episodios de la vida de Elías, coreados por los rasgos biográficos de algunos que fueron sus amigos y alcanzaron un puesto glorioso en la república de las letras, en el palanque del arte.⁹⁹⁴

D'ailleurs, cette adresse au lecteur n'aurait-elle pas sa place dans une préface ou préambule plutôt qu'au chapitre XXIII ? En fait, elle fait écho à la fin du chapitre I où le narrateur-auteur délivre la clé du genre auquel appartient son récit : « procuraré dártela [la historia de Elías] en forma de novela »⁹⁹⁵. On constate avec lui son hésitation, car le roman bohème est un roman improvisé, instable, en mouvement permanent : son écriture est mouvante, car elle obéit, telle l'écriture de mémoires, aux va-et-vient du souvenir ; si l'on doit parler de roman bohème (le premier et le seul en son genre, qui éclipsera tous les autres selon Cansinos-Asséns dans « La bohemia en la literatura »), il faudra avoir présent à l'esprit sa désorganisation, son imbrication constante avec le vécu de l'auteur et une réalité facilement repérable et identifiable. Le roman bohème mêle fiction et réalité et le *Frac azul* est le premier roman autobiographique bohème en son genre ou les mémoires personnelles de Pérez Escrich sur le mode de la fiction, à la manière du journal intime de Stendhal *Vie de Henry Brulard*. La tradition intimiste n'est d'ailleurs pas ancrée dans la littérature espagnole, mais avec *El frac azul*, roman personnel ou autobiographique, commence le dévoilement de l'intériorité de l'être bohème qui trouvera sa véritable

⁹⁹⁴ *Ibid.*, p. 221-222.

⁹⁹⁵ *Ibid.*, p. 23.

manifestation avec le journal intime *Illuminaciones en la sombra* de Sawa. Le roman autobiographique appartient à l'écriture de soi, de l'intime.

Le roman bohème est un genre hybride, à la croisée entre le roman autobiographique et les mémoires, annoncé par l'auteur dès le premier chapitre, ne sachant lui-même où se situer génériquement. Le premier roman bohème recherche son identité générique, avoue son échec de roman et d'autobiographie, tout en voulant en assumer les deux fonctions. Pérez Escrich laisse soin au lecteur de retrouver ce qui relève de l'autobiographie, des mémoires ou du roman, tout en lui livrant, néanmoins, quelques indices, disséminés dans le roman, sur ses intentions d'écrivain. Le lecteur doit retrouver l'ordre chronologique des faits relatés, relier telle partie, paragraphe, phrase du roman avec telle autre partie, doit rétablir l'unité et la cohérence d'un récit qui échappe à tout ordre, qui se marginalise dans son écriture, sa conception, est invité ou conduit à coller, juxtaposer, monter les fragments du texte. À la fin du chapitre XXIV, le narrateur revient en arrière (analepse interne homodiégétique complétive ou « renvoi » destiné à combler les lacunes ou failles antérieures, selon Genette dans *Figures III*) dans le temps du récit (« Volvamos ahora atrás, para continuar las Memorias del poeta inédito »⁹⁹⁶) et va reprendre le fil de ses mémoires à un point qui est antérieur à la période de gloire évoquée dès la fin du chapitre XXII pour se poursuivre dans les chapitres XXIII et XXIV. Elías se retrouve, au début du chapitre XXV, dans la situation du poète inédit (« poeta inédito »⁹⁹⁷, synonyme de bohème) qui cherche une place chez un producteur pour ses œuvres théâtrales. Enfin, au chapitre LIX, le narrateur reprend le récit de la vie d'Elías au moment où celui-ci connaît enfin la gloire au théâtre del Príncipe grâce à sa pièce *El Cura de Aldea* ; le récit de la vie théâtrale qui devait normalement s'achever au chapitre LX lorsque le bohème se tournait vers l'écriture de romans (« – Sí, seré novelista »⁹⁹⁸) et, avec elle, tournait la page de son stage bohème : « Una tarde Elías (entonces aún no era novelista) »⁹⁹⁹. Ce retour en arrière participe encore une fois de ce désordre ou défaut d'organisation du roman de Pérez Escrich. Les nombreuses analepses et certaines prolepses, ce va-et-vient constant entre présent, passé, futur cultivent cette impression de désordre du récit autobiographique (la lecture du roman en devient chaotique : la forme concorde-t-elle avec le fond ? Le chaos du roman répond-il au chaos de l'existence bohème ?) :

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 244.

⁹⁹⁷ *Ibid.*, p. 245.

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 555.

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 650.

« Al final de este libro daremos el catálogo de las obras de Elías, complaciendo de este modo a los que con frecuencia nos lo piden »¹⁰⁰⁰. Une prolepse qui met en lumière la réalité de l'existence du bohème Elías, dont les œuvres, selon le narrateur-auteur, sont l'objet d'un grand intérêt, accroissant le trouble quant à l'identité de ce personnage. Un autre exemple de cette désorganisation ou désordre est l'annonce de la mort de l'un des personnages, Claudio, poète sceptique et l'un des quatre bohèmes du café de la Perla, dont le suicide est annoncé au chapitre XVII à travers l'expression « desastroso fin »¹⁰⁰¹, mais décrit au chapitre XXV :

El infeliz Claudio estaba tendido sobre la sangrienta tarima que a tantos infortunados había servido de último lecho.¹⁰⁰²

Cependant, ce désordre est voulu par le narrateur-auteur qui, non seulement s'en excuse et s'en justifie, mais le prévoit. La cohérence de son récit est dans son désordre. D'ailleurs, à maintes reprises, le narrateur-auteur se sent obligé de revenir à son sujet :

Pero volvamos al café de la Perla y continuemos narrando las Memorias de Elías, que de vez en cuando serán interrumpidas para hablar de los amigos que desgraciadamente ya dejaron de existir...¹⁰⁰³

Il refrène aussi ses souvenirs afin d'instaurer un semblant d'ordre, s'interdisant, par exemple, de raconter la mort prochaine d'un autre de ses personnages, Enrica au chapitre XXVIII : « Pero no adelantemos la marcha de los sucesos »¹⁰⁰⁴. La désorganisation s'explique par le fait qu'au début du roman, l'auteur engage un dialogue avec Arturo au sujet de la vie d'Elías : le dialogue installe le récit dans la vraisemblance, la réalité. On pourrait parler de pacte autobiographique.

Cependant, un semblant d'ordre, d'organisation calculée du roman semble vouloir s'instaurer. Ceci est particulièrement patent entre les chapitres XVII et XXXIV, qui semblent être placés symétriquement dans la division en chapitres du roman. Les deux s'intitulent « Rasgos típicos », ils sont numérotés 17 et 34 et se rattachent au monde du théâtre. Floro Moro Godo, dont il brosse le portrait au chapitre XVII, est un auteur de pièces de

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 620.

¹⁰⁰¹ « Pronto sabremos el desastroso fin de estos jóvenes » (*Ibid.*, p. 174).

¹⁰⁰² *Ibid.*, p. 251.

¹⁰⁰³ *Ibid.*, p. 181.

¹⁰⁰⁴ *Ibid.*, p. 286.

théâtre et le chapitre XXXIV se présente comme une page des annales du théâtre espagnol¹⁰⁰⁵, et évoque les figures de don Eulogio Florentino Sanz, auteur de pièces de théâtre à succès, de don Miguel de los Santos Álvarez, poète, celle de l'acteur Julián Romea et, à nouveau, la figure de Florencio Moreno Godino (Floro Moro Godo).

Par le jeu des hésitations, l'auteur met en scène la genèse de son roman : celles-ci démontrent, d'une part, la difficulté de se dissocier du narrateur, et de l'autre, d'organiser, de construire un récit romanesque assailli par le mouvement irrégulier de la mémoire. Pour preuve, le besoin régulier chez Pérez Escrich de se justifier et de rappeler au lecteur le but de son œuvre (Pérez Escrich utilise un métadiscours, critiquant le montage de son roman). L'auteur s'engage à dire la vérité, en masquant les noms, mais, comme dans tout roman à clefs, cela suppose la possibilité d'une vérification.

Nous tenons à faire un sort particulier à un aspect du roman bohème qui est construit sur la base d'un long dialogue. Le fait qu'il repose sur cette base d'oralité nous autorise-t-il à justifier ce désordre et cette confusion ? Un dialogue ouvre d'emblée le roman¹⁰⁰⁶ entre l'auteur-narrateur et un interlocuteur, Arturo, jeune poète provincial, venu demander conseil à l'auteur sur la vie bohème à Madrid. Ce dialogue que nous pourrions nommer métadiégétique encadre le roman dans la mesure où, mises à part les pages citées, celui-ci ne réapparaîtra que dans les derniers chapitres, et de façon régulière. Ainsi, le temps d'écriture est en même temps un temps d'écoute, puisque l'auteur-narrateur raconte « oralement » les mémoires d'Elías à Arturo :

Por espacio de tres horas, embebecido en la narración, no había despegado los labios.¹⁰⁰⁷

Depuis la fin du chapitre LXIII, le dialogue – métafictionnel – instauré entre le narrateur-auteur (devenu orateur) et son interlocuteur (auditeur) Arturo revient régulièrement et entoure le récit de la vie d'Elías ou, du moins, ponctue certains chapitres. C'est ainsi que l'on apprend que Pérez Escrich narre en une nuit les mémoires d'Elías Gómez :

- No he querido interrumpirte [...].
- Ahora escucharé con más interés [...].

¹⁰⁰⁵ « Vamos a presentar otro ejemplo raro en los anales del teatro » (*Ibid.*, p. 343).

¹⁰⁰⁶ Cette scène dialoguée établit une égalité de temps entre récit et histoire.

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*, p. 591.

- [...] y casi puedo asegurarte que no será infructuoso el trabajo que te tomas y la noche que pierdes.
- [...] vuelvo a tomar la palabra.
- Y yo a escucharte con el mayor interés.¹⁰⁰⁸

Le caractère de récit dialogué de *El frac azul* est renforcé par la présence de « saines » ou dialogues scéniques, théâtraux qui émaillent le récit romanesque, participant de ce mélange des genres¹⁰⁰⁹, tel celui entre Floro et « el de los quevedos » (le jeune traducteur et plagiaire d'œuvres théâtrales françaises¹⁰¹⁰) du chapitre XXVI, « Un traductor, un editor y un primer actor » :

EL DE LOS QUEVEDOS (*dando vueltas a un cuaderno de comedias, impresas en París por el editor Michel Levy*).¹⁰¹¹ – Pues mira, chico, ¿crearás que hoy me lo critican algunos periódicos ?
 FLORO. – ¿Quién hace caso de eso ? La envidia está a la orden del día.¹⁰¹²

Toujours dans le même chapitre, sont placés un dialogue entre un éditeur et le poète Elías, entre ce dernier et un acteur, puis entre Elías et un curé venu lui demander de devenir son nègre le temps d'une nuit. Cette présence de dialogues tient peut-être au caractère oral du roman : le récit de la vie d'Elías est conté par le narrateur à Arturo.

Cette présence d'oralité, injectant au récit plus de spontanéité, expliquerait également l'aspect décousu du roman et le place résolument dans le mouvement.

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, p. 647-648.

¹⁰⁰⁹ Rappelons la vocation théâtrale d'Elías, *alter ego* fictif de l'auteur.

¹⁰¹⁰ « ¿Quién es este ente ?- preguntó Elías. – Un *lipendi* [en italique dans le texte]; uno de esos fatuos que se pavonean por los teatros con infulas de escritores, y que todo su talento se halla empaquetado en la librería francesa de Bailly-Baillièrre. Uno de esos traductores que cogen una comedia de un gran maestro francés... » (*Ibid.*, p. 259).

¹⁰¹¹ En italique dans le texte.

¹⁰¹² *Ibid.*, p. 258.

Confusion des genres et des voix : un roman entre mémoires, confession et autobiographie

La désorganisation ainsi que l'aspect décousu du roman, encouragés par la présence de l'oralité, développent une écriture en mouvement. En outre, le bohème est un être instable, dans la mesure où il ne se satisfait pas de se ranger dans la normalité. Son écriture semble prolonger sa marginalité, son art de vivre s'inscrit dans un art d'écrire. Pérez Escrich nous livre un roman où la confusion règne, dans le but d'identifier la bohème à une période d'instabilité, d'indécision, de tâtonnement. C'est tout naturellement que dans *El frac azul* s'installe la confusion des genres et des voix. Pérez Escrich ne semble pas maîtriser sa subjectivité et finit par ne plus pouvoir ni vouloir se cacher derrière la voix narratrice. Le roman bohème, autobiographique dans le cas d'Escrich, franchit facilement les frontières du journal intime : roman autobiographique ou mémoires romanesques¹⁰¹³ ? Avec le *Frac azul*, on se rend déjà compte combien la frontière entre fiction et réalité est difficile à établir, reste floue. D'ailleurs, la singularité de son roman tient à l'ambiguïté du champ auquel il se raccroche (entre autobiographie et fiction) : lorsque autobiographie et fiction sont à ce point intimement mêlées, on pourra parler d'une « autofiction ».

Le chapitre XXVII révèle l'incapacité de l'écrivain à décrire l'état d'esprit de son personnage, en complet désarroi (« En la vida privada de ciertos seres ocurren cosas tan inverosímiles y tan extrañas, que la pluma es impotente para narrarlas con toda la verdad que reclaman »¹⁰¹⁴). On ne peut confesser une telle impuissance que dans un récit autobiographique qui recherche la véracité plutôt que l'artifice. Pérez Escrich constate son échec de romancier (on retrouve chez Murger un procédé similaire, installant le lecteur dans une situation de confusion). Le narrateur-auteur, tout au long du roman, s'interroge régulièrement sur le travail d'écriture, sur l'organisation des idées, justifiant de cette façon l'œuvre qu'il écrit (ou qu'il est en train d'écrire), dans le sens où il avoue le désordre même de son roman, livrant au lecteur ses doutes quant à son réel statut d'écrivain, sur les choix à opérer lors du passage à l'écriture. Ainsi, le chapitre XVII s'ouvre sur ces réflexions, utilisant le « je » autobiographique :

¹⁰¹³ En plus du sous-titre du roman, le mot « *memorias* » réapparaît au début du chapitre XVI.

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 278.

Todo escritor, en esos momentos de soledad y reconcentración en que se entrega al trabajo ; cuando las ideas no brotan con rapidez ; cuando se halla torpe para coordinar la idea que abre la marcha de su tarea literaria, suele tener su manera de matar el tiempo hasta el momento en que las frases caen con oportunidad y precisión sobre el papel que tiene encima de la mesa.

Yo ignoro si puedo llamarme escritor, aunque puedo asegurar que vivo de mi pluma.¹⁰¹⁵

Dans ce même chapitre, il confesse (« je ») sans ambiguïté et avec spontanéité ses hésitations, sa crainte du manque d'exactitude, voire de véracité – propre au genre des mémoires – au moment où il va broser le portrait de son ami Floro Moro Godo et s'en excuse auprès de celui-ci ainsi qu'auprès du lecteur, indirectement, qu'il ne perd jamais de vue, preuve de son souci, de son « pacte » d'objectivité.¹⁰¹⁶ On pourrait dire avec Béatrice Didier, que « l'œuvre n'est plus un objet ayant atteint sa perfection, sa maturité une bonne fois pour toutes, mais un organisme vivant en voie de métamorphose ».¹⁰¹⁷

Le genre de la confession, des mémoires prend de plus en plus d'assises dans ce roman, lorsque le narrateur-auteur apostrophe l'un de ses personnages – mais aussi personnage réel –, à savoir Floro Moro Godo (« dispénsame »¹⁰¹⁸) ou lors de la réflexion d'Elías, réagissant à ce que lui dit Floro Moro Godo, sur la valeur et la qualité du théâtre espagnol qui peut prétendre avoir droit de cité dans la littérature mondiale. Pour appuyer son opinion, il cite Voltaire qui écrivait à propos de la littérature espagnole : « Los españoles tenían en todos los teatros de Europa la misma influencia que en los negocios públicos ; su gusto predominaba, al par que su política ».¹⁰¹⁹ Cette citation de Voltaire met en relief l'une des constantes du roman bohème de Pérez Escrich, à savoir l'intertextualité, très présente au cœur des écritures de l'intime.

¹⁰¹⁵ *Ibid.*, p. 167.

¹⁰¹⁶ « Precisamente en este momento me sucede lo que acabo de indicar [cuando me *atasco*]; pues ha llegado el instante de hacer el retrato, o el boceto, por mejor decir, de mi nunca bien ponderado amigo Floro Moro Godo. Pero principio quieren las cosas; aunque compromiso, y no flojo, es decir de un amigo a quien lo que de él se piensa, sobre todo cuando la pluma que se propone hacer las veces de pincel no se precia de muy sabia ni de muy analítica. Así pues, dispénsame, querido Floro, las inexactitudes de estas líneas, que escribo sin deseo de ofenderte [...] » (*Ibid.*, p. 168).

¹⁰¹⁷ Didier, *Op. cit.*, p. 33.

¹⁰¹⁸ Pérez Escrich, *Op. cit.*, p. 168.

¹⁰¹⁹ *Ibid.*, p. 261.

On se rend ainsi compte de la difficulté pour le narrateur-auteur de rester fidèle à la vocation ou mission première de son œuvre, c'est-à-dire construire un récit romanesque sous forme de guide à l'usage des jeunes littérateurs désireux de se faire un nom dans la République des Lettres, car au chapitre XVIII, il se sent obligé de rappeler au lecteur la raison d'être de ses « scènes » : « así pues, me limitaré solamente a narrar aquellas escenas que creo de más interés o de más provecho para los jóvenes que sueñan con los inmarcesibles laureles de la gloria ». ¹⁰²⁰ Mais, la tentation de glisser vers le mode confessionnel du journal intime est trop forte et, immédiatement après son rappel à l'ordre stylistique, nous assistons à un morceau proche de l'éloge lyrique et funèbre adressé au bohème Roberto Robert, autre martyr bohème, démocrate et journaliste, emprisonné au Saladero, pour son combat pendant les émeutes de juillet 1854 à Madrid aux côtés des démocrates. Roberto Robert, personnage romanesque, s'impose comme une figure littéraire du Madrid des années 1850, mort prématurément. Pérez Escrich ne peut s'empêcher de traiter sur le mode intime le souvenir de cette amitié, principe essentiel participant de l'équilibre psychologique bohème :

¡Descansa en paz, mártir del trabajo ! Mientras mi corazón lata, el recuerdo de la fraternal amistad que nos unió vivirá en él. ¹⁰²¹

Le narrateur-auteur démontre par cette longue digression sur son amitié avec Roberto Robert, ainsi que sur sa mort, son incapacité à prendre ses distances avec le récit fictionnel, de retenir ses émotions. Son récit obéissant à la marée du souvenir ¹⁰²², il évoque à nouveau la figure de cet ami au chapitre XXX, qui se sacrifie pour éviter à ses compagnons de rédaction la prison ; ils avaient imprimé des tracts républicains. Cette figure – lancinante – reviendra au chapitre LIV où le narrateur-auteur rappelle le long séjour – dix-huit mois – de Roberto à la prison du Saladero, au cours duquel il écrira son roman, *El último enamorado*. Elías va le voir quotidiennement, assiduité due à son amitié pour ce combattant de la liberté.

Pérez Escrich évoque d'autres figures qui lui sont chères telles que celle de l'acteur Julián Romea (sous forme biographique) ou celle d'un autre acteur au début du dernier chapitre, José Valero (« el actor de más genio »

¹⁰²⁰ *Ibid.*, p. 177.

¹⁰²¹ *Ibid.*, p. 178.

¹⁰²² « Una noche Roberto Robert, mi querido y malogrado amigo, de quien me ocupo detenidamente en otro lugar de este libro... » (*Ibid.*, p. 172). Cette prolepse (nous retrouvons effectivement ce personnage à la page 177 de notre édition) témoigne du désordre inhérent à ce récit.

¹⁰²³) et son épouse, Salvadora Cairon (autre figure maternelle forte pour Pérez Escrich), « un modelo de madres, de esas madres que tienen todo su amor, todo su orgullo en sus hijos »¹⁰²⁴. Le narrateur se plaît à émailler le récit de pauses amicales et biographiques, plus propres au genre autobiographique des mémoires ou du journal intime (dit externe, dans le cas où apparaissent des personnes extérieures à l'« intime », selon Béatrice Didier). Nous pensons que la meilleure formule générique est, dans le cas de *El frac azul*, celui de journal transposé ou cahier transposé. Selon Béatrice Didier, dans *Le journal intime*, où elle retrace l'histoire de la genèse du journal, le XIX^e et le XX^e siècle ont été propices à l'émergence de ce genre. Les doutes quant à la paternité du « je » (narrateur, auteur, personnage) peuvent être levés, car il se pourrait que certains passages dont on ne sait à qui les attribuer relèvent d'un journal d'Elías ou, plus concrètement, de l'auteur lui-même, inséré dans la fiction romanesque.

Lorsque Pérez Escrich se réfère à un poète aisé et dur d'oreille, José, qui s'était joint au groupe des bohèmes réunis au café de la Perla¹⁰²⁵ et dont il veut préserver l'anonymat pour des « raisons particulières » et, plus précisément, à l'ode satirique que José a composée en réponse au « romance » à succès d'Elías, chargé d'inventer la suite de *El Pulgón* de Torrelodones, à la demande d'un libraire-éditeur, l'auteur place son récit dans le genre des mémoires, cette fois-ci historiques et non plus personnelles. En effet, le poète José, originaire des rives du Júcar, de Valence, célèbre versificateur dans la République des Lettres, vise directement les hommes politiques dans son ode *La Puerta del Sol* en dénonçant l'indifférence et la cruauté du gouvernement à l'égard des tavernes déclarées infâmes et d'autres bâtisses dégradantes menacées de destruction à cause du plan de restructuration de la Puerta del Sol destinée à devenir le fer de lance, en matière d'architecture, du Madrid moderne :

Este pensamiento fue el de derribar las miserables casuchas y las asquerosas tabernas que en tan céntrico y famoso punto se hallaban en mengua del ornato público y de los adelantos del siglo. [...] La oda de

¹⁰²³ *Ibid.*, p. 685.

¹⁰²⁴ *Ibidem.*

¹⁰²⁵ « Este poeta, por su edad, por su abultado abdomen y por su reputación como gran versificador, tenía algo de planta exótica entre aquellos jóvenes, pero ellos estaban orgullosos de su amistad y le cedían con gusto el sitio de preferencia en la mesa » (*Ibid.*, p. 206).

la célebre musa del Júcar era una sátira, ingeniosa y fácil, de todos los detalles de este ruidoso acontecimiento.¹⁰²⁶

Retracer l'histoire de la bohème madrilène à travers le cas de son ami Elías Gómez s'inscrit aussi dans un cadre plus général : Pérez Escrich enracine son récit dans la réalité, dans l'Histoire. Soucieux de la véracité des faits qu'il relate, il donne au chapitre XL une première date (« febrero de 1854 »¹⁰²⁷), qu'il répète deux pages plus loin, au chapitre XLI, dans le but de décrire le soulèvement de l'armée commandé par O'Donnell – dont il publiera le manifeste, signé à Manzanares le 7 juillet, au chapitre XLII –, Dulce, Messina y Ros de Olano¹⁰²⁸ et l'adhésion de la population à ce mouvement révolutionnaire qui a agité Madrid en juillet 1854 :

Hemos llegado a un período en que es preciso dedicar algunas páginas a la gran epopeya que se escribió con sangre en los campos de Vicálvaro y en las calles de Madrid el año de 1854.¹⁰²⁹

Si el impopular gobierno que presidía Sartorius hubiese tenido que desterrar de Madrid a todos los que simpatizaban con los generales sublevados, en la coronada villa sólo hubieran quedado algunos centenares de empleados.

Todo el mundo se hallaba de parte de O'Donnell y Dulce, todos preguntaban con gran interés noticias sobre los movimientos del ejército sublevado.¹⁰³⁰

Cette évocation d'une page de l'histoire madrilène se poursuit sur quatre chapitres (« Continuaremos narrando, aunque ligeramente, la revolución de Julio »¹⁰³¹). Elías, troublé et noyé par ses tracas personnels, devient, par la

¹⁰²⁶ *Ibid.*, p. 208.

¹⁰²⁷ « Los cajones de vigilancia, en el tiempo que nos ocupa, es decir, en Febrero de 1854, tenían bien pocas comodidades para los que eran arrestados durante la noche » (*Ibid.*, p. 396).

¹⁰²⁸ « Ya hemos dicho que el 28 de Junio se sublevó la caballería con O'Donnell, Dulce, Messina y Ros de Olano, a la que se unió un batallón de infantería, mandado por el brigadier Echagüe » (*Ibid.*, p. 412).

¹⁰²⁹ *Ibid.*, p. 400.

¹⁰³⁰ *Ibid.*, p. 405.

¹⁰³¹ *Ibid.*, p. 412. Pérez Escrich consacre le chapitre XLIV au récit de la journée du 23 juillet écrit par *Un hijo del pueblo* (pseudonyme d'un auteur anonyme) dans *Las Jornadas de Julio*. Un peu avant, au chapitre XXXV, nous trouvons un autre renvoi au même contexte historique avec les prisonniers politiques du Saladero : « Por entonces estábamos todos los días lejos de creer que un general famoso debía dar muy pronto el grito

force des choses, ce personnage-témoin non seulement du phénomène et de l'art de vivre bohème, mais également d'une époque, d'une histoire. Le bohème participe à l'histoire, est acteur (chapitre XLV) et défenseur héroïque de la liberté ainsi que le révèle son attitude lors de la Révolution de juillet 1854 ou « Jornadas de Julio », présent sur les barricades (« Los amigos del café de la Perla se habían desbandado durante el combate, y cada cual formaba parte de la barricada de su calle »¹⁰³²), lisant des journaux dissidents et libéraux, tel *El Murciélagu*¹⁰³³. Elías, ayant pris connaissance de la situation politique, se rend à la prison de Saladero où sont enfermés Roberto Robert et Ángel, deux de ses compagnons bohèmes. Roberto Robert a en sa possession le dernier exemplaire de *El Murciélagu*, dont il est cité de larges extraits sur cinq pages¹⁰³⁴, accompagnés d'une note en bas de page de l'auteur rappelant les numéros utilisés (« 1 Los anteriores párrafos están tomados de los números de *El Murciélagu* correspondientes a los días 4 y 11 de junio de 1854 »¹⁰³⁵). Le bohème lutte pour le triomphe des idées nouvelles et progressistes, s'engage politiquement, tel Ángel tué d'une balle alors qu'il tentait de sauver un homme tombé sur le pavé madrilène¹⁰³⁶. Plus loin, au chapitre LVII, nous retrouvons cet attachement du récit à l'Histoire et, plus précisément, à la guerre contre le Maroc (1859-1860), grâce au dialogue entre Elías et Juan, un ancien compagnon d'infortune du bohème madrilène, devenu sergent dans l'infanterie. Juan remet à Elías un porte-documents contenant les lettres d'une femme conservées par Pablo, un militaire tombé lors de la bataille de Vad-Ras :

— ¡Ah! ¿Me traes alguna curiosidad artística conquistada en el campamento marroquí ?

— Nada de eso. Lo que te traigo es una cartera que contiene unas cuantas cartas escritas por una mujer que no existe, y dedicadas a un hombre que murió a mi lado en la batalla de Vad-Ras.¹⁰³⁷

de libertad en los campos de Vicálvaro, y que las puertas del Saladero se abrirían a la colonia de presos políticos que allí esperaban el triunfo de sus ideas » (*Ibid.*, p. 348).

¹⁰³² *Ibid.*, p. 443.

¹⁰³³ « -¿Has leído el último número de *El Murciélagu* ? Es un botafuegos, un ariete, una catapulta, que hace tambalearse a los *polacos* » (*Ibid.*, p. 404).

¹⁰³⁴ Cela concerne les pages 406, 407, 408, 409, 410 de notre édition.

¹⁰³⁵ *Ibid.*, p. 410.

¹⁰³⁶ « Ángel, joven entusiasta por la libertad, murió con la sonrisa en los labios. [...] Tal vez la sangre de aquel mártir que se proponía salvar, le recordaba las ilustres jornadas que consigna la historia, regadas con la sangre de los amigos de la democracia » (*Ibid.*, p. 427).

¹⁰³⁷ *Ibid.*, p. 540.

Ou encore, cette rapide évocation de la guerre civile espagnole qui dura sept ans au chapitre LIX :

— ¡Ah ! Si la guerra civil que hoy nos devora, esa guerra civil que nos empobrece y nos deshonra a los ojos de Europa, no estuviera manchando con lagos de sangre el pintoresco país que recorrió Elías, ¡cuántas cosas podría decir de la guerra de los siete años, que no han dicho los historiadores !¹⁰³⁸

L’ancrage dans une réalité historique précise et vérifiable et un certain goût de la datation injectent au récit une dose de vraisemblance : le temps historique est un gage d’authenticité, une garantie de vérité.

Par ailleurs, à travers le dialogue entre Ventura de la Vega et Elías, au chapitre XXXII, Pérez Escrich renoue avec le but premier – la fonction didactique – de son roman : donner des conseils aux jeunes poètes inexpérimentés. Ventura de la Vega prodigue des conseils de lecture d’un drame ainsi que sur la démarche à suivre pour devenir un bon auteur dramatique :

- Tenga usted la bondad de leer más despacio, indicando los personajes que hablan, si es posible, un poco de entonación y carácter a los versos.¹⁰³⁹
- Joven, usted será con el tiempo autor dramático. Estudie con fe los buenos modelos [...]. Procure asistir con asiduidad a los teatros [...]. Cuando concurra usted al estreno de una comedia, procure escribir la misma noche el efecto que le ha producido [...].¹⁰⁴⁰

L’autre fonction, clairement annoncée dès le départ, est celle d’écrire les mémoires du bohème Elías Gómez, ami intime de l’auteur dont le véritable nom reste masqué (volonté de son « ami »), brouillant ainsi la frontière entre roman et mémoires. Une fonction qu’il rappelle souvent dans son roman, notamment au chapitre XXXII, où l’on voit le narrateur-auteur témoigner de la véracité de ses mémoires, affirmant rester le plus fidèle possible aux propos et aux actes de son personnage :

Al concederme Elías autorización para escribir sus Memorias, cargo yo con la responsabilidad de todas las opiniones que consigne en este

¹⁰³⁸ *Ibid.*, p. 551.

¹⁰³⁹ *Ibid.*, p. 320.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 323.

libro, pero nunca me aparto de lo que con tanta frecuencia le he oído decir en los momentos de expansión y confianza.¹⁰⁴¹

Une fonction qu'il rappelle plus loin, au chapitre XXXVIII : « Pero sí referiré lo que tantas veces he oído decir a Elías, testigo ocular de la reunión que nos ocupa ».¹⁰⁴² Pérez Escrich continue, au chapitre L, à travers l'évocation posthume de la figure amicale du comédien Fernando, ami d'enfance du héros, à vouloir concevoir son roman comme le recueil des mémoires d'Elías – le narrateur remplissant le rôle de témoin et légataire des actes et paroles de son ami bohème – :

Yo, que en nombre de Elías, para quien fuiste un hermano cariñoso, te dedico estas líneas ; yo, que he llorado tu muerte como todos los que aman al arte ; yo, tu hermano del corazón, quisiera dedicarte un poema de ternura [...].¹⁰⁴³

Pérez Escrich continue à nous (et à se) persuader de son rôle de biographe fidèle attaché à la véracité des faits :

Vamos a consignar en estas páginas algunos episodios de la vida privada de Elías, para demostrar el efecto que causa en algunas organizaciones la lectura de ese poema moderno llamado novela [...].¹⁰⁴⁴

Cependant, le poids du sentiment dont est empreinte cette page, la présence du *yo*, la complicité existant entre le narrateur, les personnages et le lecteur injectent au récit des doses de vraisemblance qui authentifient la réalité des faits relatés. Ce goût de l'authenticité du récit se manifeste également par l'existence d'une datation précise au roman. Dès le chapitre III, le narrateur indique en toutes lettres la date de décision du départ d'Elías (« ocho de abril de mil ochocientos cincuenta y tres »¹⁰⁴⁵). Au chapitre LIII, lors de la « première » d'un drame d'Elías qui signifiera pour lui le début de l'ascension professionnelle, le bohème connaît un moment de gloire trois années après son arrivée à la capitale :

¹⁰⁴¹ *Ibid.*, p. 325.

¹⁰⁴² *Ibid.*, p. 380.

¹⁰⁴³ *Ibid.*, p. 490.

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*, p. 629.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, p. 32.

Aquella noche memorable era la del 8 de enero de 1856 ; próximamente tres años después de aquel día en que, caballero en un mulo, entró en la coronada villa por la puerta de Atocha.¹⁰⁴⁶

Cette datation, plus propre au journal intime ou aux mémoires, revient au chapitre LXII. Celui-ci s'ouvre sur la date du décès de l'un des enfants d'Elías : « Llegó el otoño del año 1863 [...]. El día 6 de septiembre [...] »¹⁰⁴⁷ Plus loin, le narrateur-auteur livre des informations biographiques concernant l'acteur Julián Romea au même chapitre, ponctuées de trois dates : sa date de naissance (« el 16 de febrero de 1813 »¹⁰⁴⁸), sa première entrée sur scène (« en el año de 1833, la noche del 22 de abril »¹⁰⁴⁹), le jour de son trépas (« el 10 de agosto de 1868, a las siete de la tarde »¹⁰⁵⁰). Au dernier chapitre du roman (« La visita de un gran actor »), le narrateur évoque les années écoulées entre 1863 (qui correspond à l'année où Elías arrête d'écrire pour le théâtre : « Elías no había vuelto a escribir nada para el teatro desde el año 1863 »¹⁰⁵¹) et 1870, date de la visite de l'acteur José Valero, accompagné de son épouse, Salvadora Cairon (« Así las cosas, llegó el verano del año 1870 »¹⁰⁵²). Cette même année, Elías Gómez, sur la demande expresse de l'acteur, compose une pièce intitulée *El músico de la Murga*, qui remporte un franc succès, lors de sa première représentation au théâtre Español, le 23 octobre 1870. Enfin, deux indications temporelles, internes au récit autobiographique, sanctionnent cette omniprésence des dates dans *El frac azul* : le 8 août 1867 et le 20 août 1875¹⁰⁵³.

Les notes de bas de page (éléments extérieurs au récit) révèlent l'existence d'une voix autre que celle, uniquement, du narrateur. On peut en recenser seize¹⁰⁵⁴ tout au long du roman. L'une renvoie à Henry Murger, une autre de la *main* du narrateur rappelant son devoir de discrétion sur les noms réels de certaines personnes vivantes et une autre encore de Julián Romea, élucidant un vers de ses « redondillas », largement citées au chapitre LXII. On ne peut s'empêcher de lire le roman *El frac azul* comme

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*, p. 513.

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 564.

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*, p. 567.

¹⁰⁴⁹ *Ibidem.*

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*, p. 570.

¹⁰⁵¹ *Ibid.*, p. 684.

¹⁰⁵² *Ibidem.*

¹⁰⁵³ Nous reviendrons sur ces deux dates et le problème posé par la date de publication (ou composition) du roman.

¹⁰⁵⁴ Il s'agit des pages VIII, 15, 25, 26, 56, 62, 113, 138, 159, 162, 275, 366, 410, 562, 572, 661 de notre édition.

des mémoires apocryphes, ou, du moins, masquées. Pérez ne déclare pas ouvertement la vocation autobiographique de son récit afin de ne pas heurter ou offenser certains de ses contemporains vivants dépeints dans ses annales de la bohème littéraire madrilène des années 1850¹⁰⁵⁵. Pérez Escrich signe avec *El Frac azul* un roman autobiographique sur sa période de bohème madrilène, s'adressant à un destinataire de son époque averti des mœurs et des vicissitudes de la vie bohème ou s'y destinant. Un récit autobiographique ou des mémoires qui prennent du recul avec les faits relatés, seul gage d'objectivité. Pérez Escrich déclare en introduction au chapitre XLI, sous forme de rajout postérieur, avoir repris l'écriture de son roman dix ans après (1864) sa première publication (1854) menacée alors par la censure :

Quando se publicó por primera vez el presente libro, el lápiz rojo del censor estaba suspendido de un modo amenazador sobre la prensa. Hoy el pensamiento es libre ; hoy pueden expresarse las ideas sin las trabas de la censura, y al describir, aunque ligeramente, las gloriosas jornadas de Julio, lo haremos sin que nos ciegue la pasión política.¹⁰⁵⁶

Rejoignant ce que nous déclarions concernant l'emploi du « je » et la confusion existant entre la voix narratrice et le personnage, l'un des passages du chapitre LVIII, « Donde Elías se olvida de la literatura por la caza », démontre ce glissement inopiné du « je » du narrateur vers le « je » du personnage Elías, participant ainsi de l'indistinction de l'identité de ce « je », patente tout au long du roman et confirmant l'idée d'indétermination générique du roman de Pérez Escrich. Elías, sorti de l'enfer de la bohème, devenu un auteur dramatique à succès, se retire régulièrement avec sa famille sur les rives de la Méditerranée, dans les plaines fertiles du Maestrazgo valencien et s'adonne avec plaisir à la chasse (passion commune à l'auteur et au personnage !) en compagnie de son ami Francisquet (à ce moment-là du récit, le « je de proximité » de Elías supplante clairement la troisième personne distanciatrice, objectivante du narrateur omniscient) :

Y Francisquet se rió con toda la buena fe de su carácter.

— Hablemos un momento de nuestra expedición, – añadió yo. – Tú eres casado.

¹⁰⁵⁵ À ce propos, nous renvoyons à l'introduction au roman (p. V à XII).

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, p. 400.

Francisquet me miró sin comprenderme.

[...]

Dos horas después nos detuvimos junto a una fuente. Allí almorzamos, y Francisquet me enseñó todas sus compras.¹⁰⁵⁷

On se trouve alternativement en présence d'un narrateur homodiégétique (le personnage appartient et raconte son histoire ; la voix du personnage déborde et glisse vers la voix du narrateur pour prendre sa place temporairement ; c'est l'épiphanie du narrateur autobiographique et de la confusion ou fusion entre auteur, narrateur et personnage) ou d'un narrateur hétérodiégétique désireux de conserver une certaine distance avec le récit pour laisser un témoignage fidèle et plus ou moins objectif. D'ailleurs, la voix du narrateur extradiégétique reprend immédiatement le dessus deux pages plus loin (substituant le « je » par « Elías » ou « el poeta »), pour laisser place à nouveau trois pages plus loin à cette relève de la narration par Elías lui-même :

Había encontrado todo lo que me hacía falta.

Con Francisquet estaba seguro de no carecer de nada ; el tiempo me lo demostró prácticamente.

Muchos años han transcurrido desde entonces, pero Elías no ha olvidado aún a su leal compañero de los montes del Maestrazgo.¹⁰⁵⁸

Ce glissement incessant est la manifestation la plus évidente de la valeur autobiographique du récit de Pérez Escrich (et de la désorganisation du récit). On le retrouvera au chapitre LX. En fait, à partir du chapitre LVIII, le « je » du personnage Elías prend le pas et éclipse le « je » ou la troisième personne du singulier du narrateur qui pointait de temps à autre. Les deux exemples que nous citons en suivant, extraits du chapitre LXV, démontrent ce glissement inopiné de la troisième personne du singulier d'un narrateur extradiégétique et omniscient à la première du singulier d'un narrateur homodiégétique (le « je » du personnage) :

Cuando el sacerdote se retiró, Elías dijo a Ventura el cazador [...]. Poco después oía las pisadas del caballo en la calle. Yo quise esperar a Ventura, y me puse a escribir.¹⁰⁵⁹

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*, p. 545-547.

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, p. 548.

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, p. 604-605.

Yo había mandado que estuviera la mesa puesta [...]. Excuso repetir las palabras de gratitud que dirigió Jacoba a Elías.¹⁰⁶⁰

Le narrateur-auteur cède d'ailleurs volontiers sa voix au personnage Elías lors de l'évocation de l'acteur Julián Romea, figure réelle de la scène théâtrale madrilène en 1864, au chapitre LXII (de plus, aucune indication typographique distingue la voix du narrateur de celle du personnage ; la confusion est totale, Elías semble être l'auteur du livre que nous lisons) :

¡Pobre Romea ! Tú ya no existes, y Elías puede dedicarte algunos párrafos en este libro [...]¹⁰⁶¹
[...] no podemos resistir al deseo de consignar en este cariñoso recuerdo que en nuestro libro dedicamos a la memoria del eminente actor y del inolvidable amigo [...]¹⁰⁶²

Tantôt le narrateur affirme être le légataire des pensées et le témoin de la vie d'Elías (désireux d'établir une distance entre lui-même et le personnage romanesque), tantôt il se confond sans ambiguïté avec ce dernier, opérant un rapprochement avec son personnage, déclarant de ce fait l'homologie narrateur/Elías et auteur. Cette homologie devient évidente au chapitre LXIII (point de départ de la mise en abîme du récit) à partir du doute d'Arturo sur l'identité ou l'existence d'Elías, dont les lignes de son roman ressemblent à celles d'un roman de Pérez Escrich (plus tard, au chapitre LXVIII, on saura qu'il s'agit du début de *La mujer adúltera*) :

Al llegar a este punto, Arturo, que había estado escuchando la historia de Elías sin despegar los labios, exclamó :
— ¡Chico, así comienza tu novela *La...*
— [...]
— Entonces, ¿quién es Elías ? [...]
— La historia de Elías, cuya verdadera fe de bautismo comienzo a entrever [...]¹⁰⁶³

En outre, la distance entre le temps d'écriture (le présent du narrateur) et le temps du récit (le passé d'Elías) s'annule, par cet entrecroisement incessant dans l'ordre du récit, du passé simple et du présent de l'indicatif

¹⁰⁶⁰ *Ibid.*, p. 606.

¹⁰⁶¹ *Ibid.*, p. 566.

¹⁰⁶² *Ibid.*, p. 570.

¹⁰⁶³ *Ibid.*, p. 590-591.

(les mémoires autobiographiques utilisent également ce procédé), par exemple au chapitre LXII : « Una tarde Elías recibió una carta del eminente e inolvidable actor don Julián Romea / ¡Pobre Romea ! Tú ya no existes [...] »¹⁰⁶⁴ Ou lorsqu’il cite en entier un article de presse d’Elías, il rappelle au lecteur le temps écoulé depuis sa parution et donc le changement de caractère de son personnage : « pero desde que escribió su artículo *La pereza* hasta hoy día de la fecha que yo escribo estas líneas, las cosas han cambiado mucho [...] »¹⁰⁶⁵ Pierre-Jean Dufief constate que dans l’autobiographie s’entrecroisent incessamment les deux temps : « Benveniste distingue dans le récit « l’histoire », qui est la relation des événements, et le « discours », qui est un jugement sur ces événements ou sur cette relation. L’autobiographie mêle le récit réorganisé et les commentaires, faisant alterner assez librement le passé et le présent. Elle apparaît constamment tiraillée entre deux temps : le temps du vécu d’un côté, de l’autre celui de l’écriture et de la remémoration, qui possèdent tous les deux leur part propre de vérité. »¹⁰⁶⁶ En une nuit – nous savons grâce au chapitre LXVIII que le narrateur raconte la vie d’Elías à Arturo en une nuit, d’où la fatigue des deux interlocuteurs, et peut-être, les failles du récit... –, le narrateur-auteur persuade Arturo de fuir la vie de bohème, ce dont il se félicite¹⁰⁶⁷ car c’était le but poursuivi par *El frac azul*. En fuyant la bohème, Arturo disparaît également du présent du dialogue et finit par appartenir aux mémoires de Pérez Escrich (son destin est figé dans le passé, tout comme celui des nombreux personnages défilant dans le roman) :

Algunos meses después recibí una carta, en la cual me participaba que había abierto su bufete y que estaba en vísperas de casarse [...].
Posteriormente, Arturo me ha vuelto a escribir participándome su casamiento.¹⁰⁶⁸

L’identité « personnage Elías Gómez / narrateur-auteur Pérez Escrich » est indéniable, jusqu’à la confession du narrateur-auteur lui-même. Le pacte ou contrat (auto)biographique avait été établi dès le départ entre l’auteur et le lecteur, représenté dans le roman par Arturo, auditeur du récit. La dissociation que nous faisons à propos du « je » du personnage et du

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*, p. 566.

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*, p. 619.

¹⁰⁶⁶ *Op. cit.*, p. 54.

¹⁰⁶⁷ « ¡Dichoso yo, si alguno al leer estas ligeras páginas puede sacar de ellas el mismo fruto que mi amigo Arturo retirándose a tiempo! » (*Ibid.*, p. 682).

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, p. 682.

narrateur devient impossible au fur et à mesure que nous approchons de la fin du roman. Le début du chapitre LXVI affiche un « je » autobiographique, annulant, neutralisant toute distinction : « Ignoro el origen de esta frase [...]. Yo creo que debe ser muy vieja. »¹⁰⁶⁹ L'auteur joue, de toute évidence, de l'ambiguïté de ce « je ». L'enveloppe romanesque du personnage Elías perd de son épaisseur ; Enrique Pérez Escrich se dévoile, se met à nu peu à peu jusqu'à la révélation finale de la véritable identité d'Elías. En effet, à la fin du long chapitre LXVIII, lors du dialogue, devenu rituel, entre Arturo et l'auteur-narrateur, ce dernier finit par être démasqué :

— No he querido interrumpirte, [...] porque en el calor de la improvisación acabas de revelarme la verdadera fe de bautismo de Elías Gómez. Tú eres el joven del frac azul.

[...]

— Sólo te ruego que me permitas, durante lo que aún me queda que contarte, que siga hablando de Elías, aunque en tu imaginación sustituyas este nombre, que yo he adoptado desde el principio, por el de Enrique, que la modestia no me permitía pronunciar.¹⁰⁷⁰

Elías n'est que le double fictif de l'auteur. L'auteur, par pudeur, modestie, par précaution ou par jeu, dès l'introduction, s'invente cet ami intime à qui il demandera une autorisation pour écrire ses mémoires de « la época inverosímil », ainsi qu'il se plaît à qualifier la période bohème : « Además, aunque Elías es un íntimo amigo, un hermano del corazón [...] »¹⁰⁷¹ Ce dévoilement – que l'auteur lui-même avouait réserver plutôt pour la fin (« Pensaba decírtelo al final de mi relato. »¹⁰⁷²) – met un terme à la mascarade romanesque que le narrateur désirait tant bien que mal maintenir révèlent les coulisses d'une écriture mouvementée, improvisée, pour reprendre le terme d'Arturo, mais agissant, généralement, de façon circulaire et centripète, puisque partant et revenant systématiquement à un « je » assimilé tantôt à Elías-personnage, tantôt au narrateur-auteur. La fin du chapitre LXVIII est la déclaration du caractère intrinsèquement intimiste de *El frac azul*, le plaçant résolument dans l'écriture du moi, à mi-chemin entre le roman autobiographique, les mémoires personnelles et les

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*, p. 611.

¹⁰⁷⁰ *Ibid.*, p. 647.

¹⁰⁷¹ *Ibid.*, p. IX.

¹⁰⁷² *Ibid.*, p. 647.

confessions («El relato mismo está expuesto en la forma de una confidencia.»¹⁰⁷³). À partir de la révélation de l'identité du personnage Elías, on assistera, au chapitre LXXI, à un dialogue entre Arturo et Elías (on comprend aisément qu'il s'agit du narrateur, mais cette nouvelle confusion sanctionne la conception défailante du roman-mémoires) :

— Esa obra cuyo nombre ocultas se llama *El Corazón en la mano*, – dijo Arturo sonriéndose.

— Sería inútil negártelo, – contestó Elías.¹⁰⁷⁴

Les huit dernières pages révèlent le caractère purement autobiographique du roman. Pérez Escrich complète son récit autobiographique d'un article biographique sur son parcours littéraire paru dans le journal *La Época* (n° 6.041) du 8 août 1867, écrit par Julio Nombela, offrant ainsi une vision externe de la vie de l'auteur. Enrique Pérez Escrich est né, selon l'indication donnée à la fin du dernier chapitre, en 1827 («Elías era un joven, y hoy, 20 de Agosto de 1875, Escrich es casi un viejo, pues cuenta cuarenta y ocho años de edad»¹⁰⁷⁵), «en las márgenes del Turia» (Valencia). Il se marie à 19 ans et part pour Madrid en 1853 (si on fait foi au récit de la vie d'Elías) et se retire dans une maison de campagne, à Pinto, près de Madrid. On ignore la date de sa mort. Julio Nombela le décrit comme une personne, après sa période de vicissitudes, aimant la famille et l'ordre, passionné de chasse (on retrouve de larges passages sur la chasse dans *El frac azul*), un homme franc et généreux (il devient le protecteur de ceux qui commencent dans la carrière des Lettres, «[h]e dedicado capítulos enteros en mis novelas a dar a conocer a jóvenes desconocidos»¹⁰⁷⁶). À Madrid, il écrit pour le théâtre (plus de trente pièces), mène une vie de bohème, affublé du funeste «frac azul con botones dorados, testigo y causa de las desventuras de la primera parte de su vida literaria»¹⁰⁷⁷. Son succès au théâtre fut long et tardif (cinq ans après son arrivée à Madrid), «sufrió infinito antes de conseguir que se pusieran en escena sus obras»¹⁰⁷⁸. En 1863, il décide d'arrêter sa carrière d'auteur dramatique pour se tourner vers le roman et devient immédiatement, avec *El Cura de Aldea* («el éxito de la novela fue

¹⁰⁷³ Cansinos-Asséns, «La bohemia en la literatura», *Op. cit.*, p. 661.

¹⁰⁷⁴ Pérez Escrich, *Op. cit.*, p. 679.

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*, p. 691.

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, p. 697.

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*, p. 692.

¹⁰⁷⁸ *Ibidem.*

asombroso »¹⁰⁷⁹), un écrivain de romans-feuilletons à succès. Boudés par la critique (« la crítica formal no se ha detenido a examinar ninguna de sus obras »¹⁰⁸⁰), ses romans plaisent au public et le rendent populaire (« Escrich se convirtió en popular novelista »¹⁰⁸¹). Son succès tient à l'originalité ou nouveauté de son style (« costumbrismo ») : Pérez Escrich brosse des tableaux réalistes de la vie quotidienne tout en exaltant les vertus morales chrétiennes (« los lectores proclamaron a Escrich como novelista moral »¹⁰⁸²), contre-pied aux romans en vogue (« crímenes y horrores »¹⁰⁸³) du vicomte d'Alencourt et Ponson du Terrail (« Escrich, variando de rumbo, presentaba las escenas de la vida con naturalidad ; [...] siempre había personajes que predicaban la moral, que recordaban a cada instante los preceptos del Evangelio [...] »¹⁰⁸⁴). Enrique Pérez Escrich, après sa traversée du désert bohème, est un auteur prolifique (il écrit plus de trente pièces de théâtre et plus de soixante-dix tomes de romans), travailleur, populaire et « cazador ». Nous pouvons citer ses œuvres les plus connues : *La calle de la amargura* (drame), *El cura de aldea* (drame, puis roman), *El corazón en la mano*, *La caridad cristiana*, *El mártir del Gólgota*, *La mujer adúltera*, *La esposa mártir*, *Los hijos de la fe*, *El frac azul* (« Este libro es la historia del autor dramático »¹⁰⁸⁵).

Ce rajout ou pièce rapportée au roman, contemporaine des faits relatés par Pérez Escrich, atteste la véracité des informations et constitue une preuve de l'honnêteté de l'auteur prônée tout au long du récit. « Le souci de vérité pousse l'autobiographe à ajouter d'autres modes d'expression (lettres, photographies, [articles de presse]). »¹⁰⁸⁶

La dimension ludique du récit est manifeste : le lecteur, « piégé » dès l'introduction par l'auteur, croit assister au récit de la vie du bohème Elías Gómez et, même si le narrateur entrouvre, disséminées dans le roman, les trappes du secret, il découvre à la fin du roman l'identité réelle du personnage :

[...] sólo que el biógrafo, en vez de valerse del nombre de Elías, se vale del de Escrich, que da lo mismo, porque hace tiempo que tú,

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*, p. 694.

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*, p. 695.

¹⁰⁸¹ *Ibid.*, p. 694.

¹⁰⁸² *Ibid.*, p. 695.

¹⁰⁸³ *Ibidem.*

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, p. 694-695.

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*, p. 693.

¹⁰⁸⁶ Touzin, *Op. cit.*, p. 50.

querido lector, estás persuadido de que el joven del frac azul y Enrique Pérez Escrich son una misma persona [...].¹⁰⁸⁷

El frac azul est singulier à son époque et dans la littérature espagnole, de par cette technique de l'écriture en mouvement, d'un récit s'écrivant et se regardant (métadiscours, mise en abyme), de par le jeu constant entre le narrateur, l'auteur et le lecteur, véritable interlocuteur et complice (rappelant le procédé murguerien dans ses *Scènes*) ; un jeu consistant à brouiller les identités, les genres, fondé sur la confusion entre fiction et réalité, entre les différents « je », mais un jeu qui se veut sincère et honnête : Pérez Escrich ne rompt pas son contrat, son pacte d'objectivité, avoue les défaillances et les maladresses de son récit. Du moins, le pacte romanesque (le héros est dissocié de l'auteur) cède-t-il le pas à un pacte autobiographique (l'auteur est bel et bien le héros de son récit). *El frac azul*, construit autour d'une conversation entre Arturo, jeune rêveur arrivé de province à la capitale, et l'auteur, est une longue confession, spontanée, maladroite, désordonnée, centrée sur un moi autobiographique et ses circonstances historiques et littéraires. La volonté de confondre le lecteur par l'identité brouillée du « je » participe assurément à ce penchant bohème à superposer à la réalité son imagination, sa fantaisie, ce que Baudelaire nommait « le culte de la sensation multipliée », consistant à « vaporiser le moi », repris par Rimbaud par sa formule « Je est un autre ».

Structure du récit et datation du roman

Il reste à nous pencher sur le problème de la date de publication de *El frac azul*, car d'aucuns accompagnent le roman de Pérez Escrich de 1864, date de sa première publication. Cansinos-Asséns, le premier, puis Allen W. Phillips. 1864 est donc la date réelle de la première édition et 1875 est la date de la quatrième édition.

Cela laisserait supposer que Pérez Escrich va narrer les 10 années de sa vie madrilène (de 1853 à 1863, qui marque un tournant dans sa carrière), sans évoquer l'étape ultérieure de la retraite. Or, deux dates, dans la quatrième édition, enchâssées dans le récit de la vie d'Elías Gómez, l'encadrent : le 8 avril 1853 (chapitre III, « La víspera de un gran día », correspondant à la date de départ du personnage pour la capitale) et l'été 1870 (dernier chapitre, « La visita de un gran actor », en pleine retraite du personnage « en su casa de campo, rodeado de su familia, matando

¹⁰⁸⁷ Pérez Escrich, *Op. cit.*, p. 691.

codornices »¹⁰⁸⁸). Ainsi, Pérez Escrich embrasse la période de son existence allant de 1853 à 1870, soit 17 ans et non plus 11. Les deux dernières dates données dans le roman, postérieures à 1864, se rattachent au vécu immédiat de l'auteur : l'une, le 8 août 1867 (date d'une biographie « que publicó *La Época* en su número 6.041 »¹⁰⁸⁹) et l'autre – apparaissant deux fois (dans la diégèse et à l'extérieur) –, le 20 août 1875, s'enracinant dans le présent de l'écriture (« y hoy, 20 de Agosto de 1875 »¹⁰⁹⁰), date de clôture du roman (« Madrid, Agosto de 1875 »). Enfin, Enrique Pérez Escrich, dans les premières lignes de l'introduction à la quatrième édition du *Frac azul*, avoue avoir retranché certains passages et les avoir substitués :

[...] nada, pues, tiene de particular que yo, [...] me arrepienta de haber escrito algunos párrafos en las anteriores ediciones de este libro, y los sustituya por otros al dar a luz la cuarta.¹⁰⁹¹

Cet avertissement préliminaire de l'auteur, ainsi que le problème des dates révèlent la nature mouvante, changeante, telles des mémoires se réactualisant, se modifiant.

El frac azul est un récit sujet à variations, inscrit dans le mouvement. La seule partie inamovible ou, du moins, fixe semble être la structure du récit. Le chapitre I est une préparation au récit, tient lieu d'une justification et d'une condamnation préliminaire du « frac azul » et, par extension, de la vie bohème ; il se veut être, également, un livre de conseils adressés à un jeune provincial, Arturo, qui se présente à l'auteur (« [...] voy a daros un consejo [...]. Oid, si no, lo que dice Soulié »¹⁰⁹², « Así pues, os aconsejo, mis queridos soñadores »¹⁰⁹³). Le roman de Pérez Escrich se présente sous la forme de souvenirs, de bribes éparées copiées de la réalité, sorte d'annales de la « bohème sentimentale » espagnole : « He aquí extractado, poco más o menos, el diálogo que tuvo lugar entre el tío y el sobrino ». De plus, le roman *El frac azul* est construit sur le principe de la circularité. C'est un roman qui se mord la queue rappelant la figure – rassurante – du cercle, chère à l'écriture des journaux intimes, et rappelant, selon Béatrice Didier, « le refuge matriciel ». L'avant-dernière page du chapitre LXIII – sept

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*, p. 684.

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*, p. 691.

¹⁰⁹⁰ *Ibidem.*

¹⁰⁹¹ *Ibid.*, p. I de l'introduction.

¹⁰⁹² *Ibid.*, p. 27.

¹⁰⁹³ *Ibid.*, p. 29.

chapitres avant la fin – fait écho au début du roman avec l'intervention d'Arturo, l'interlocuteur de l'auteur-narrateur.

En résumé, nous avons une introduction, un premier chapitre consacré à l'établissement d'un dialogue entre l'auteur-narrateur et Arturo, interlocuteur direct, le début réel du récit d'Elías au chapitre II, une fin provisoire au récit (auto)biographique d'Elías conté par Pérez Escrich à l'avant-dernier chapitre (C. LXXI).

Constantes thématiques et stylistiques du roman bohème

El frac azul constitue pour nous le texte fondateur de toute une littérature bohème espagnole et nous pensons nécessaire de faire apparaître ici quelques constantes thématiques et stylistiques qui nous semblent propres à ce type de roman, quoique non exclusifs.

Le groupe

Le bohème fait partie d'un groupe et revendique cette appartenance à une communauté d'esprit et de corps, le « gremio »¹⁰⁹⁴, où on ne rentre que par concours c'est-à-dire par une récitation improvisée en vers, jeu auquel se prête Elías Gómez, invité par le même Floro Moro Godo : « Antes de poner la copa de Baco en sus manos, antes de saludarle como a un hijo de las musas, es preciso que improvise. – Sí, tienes razón : que improvise, o no le admitimos en el gremio »¹⁰⁹⁵. La bohème a toujours revendiqué l'esprit de groupe (les personnages de Murger sont les premiers dans la littérature bohème à instituer le clan, le groupe, le cercle...). La revendication de l'esprit de groupe apparaît clairement au chapitre XIV lors d'un dialogue entre Joaquín et Elías autour de la notion de partage et de fraternité bohème : « Cuando yo no tenga dinero, lo tendrá alguno de éstos, que es lo mismo que si yo lo tuviera, porque nosotros formamos una especie de masonería, una comunidad, donde se decapita a los avaros »¹⁰⁹⁶. Le bohème se caractérise également par son penchant pour l'alcool, pour le verre qui saura noyer ses déboires, ainsi que le confirme l'exclamation dramatique du poète Floro Moro Godo, demandant à une vendeuse d'eau-de-vie (« la aguardentera ») un verre de ce « nectar divin » : « ¡Escancia, esclava !

¹⁰⁹⁴ Terme qui apparaît pour la première fois associé dans le roman à un groupe bohème au chapitre LVII (p. 542).

¹⁰⁹⁵ *Ibid.*, p. 164.

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*, p. 142.

¡Quiero olvidar mis amarguras con los vapores de ese néctar, creado por los dioses ! »¹⁰⁹⁷. La boisson des bohèmes dite « des rêveurs » est un mélange de café et de rhum. D'ailleurs, pour Floro Moro Godo, la pipe, le café et le rhum sont les trois excitants du bohème, libérateurs de l'énergie créatrice, selon ses propres vers : « Improvisar yo no sé / cuando delante no tengo / tabaco, rom y café : tres creaciones / que son alma y vida del poeta »¹⁰⁹⁸. Le poète Elías choisit un « romance », poème de l'improvisation où il célèbre le tabac (qui deviendra la pipe dans d'autres poèmes plus tardifs).

Le café fédère les bohèmes¹⁰⁹⁹ qui se considèrent tous comme des « amis » (« amigos », « compañeros »). D'ailleurs, l'apostrophe récurrente est « amigo », « amigo(a) mío » ou « mi querido amigo », substituant souvent le prénom du personnage et Pérez Escrich, pour se référer à un groupe de bohèmes (« Los amigos del café de la Perla »¹¹⁰⁰) ou à un trio constitué d'Elías, de Floro et d'Altadill, utilise le groupe nominal « los tres amigos »¹¹⁰¹. Le sentiment de l'amitié chez le bohème Elías est très fort (« la amistad era para él una flor fresca y lozana que no debe marchitarse nunca en el corazón del hombre »¹¹⁰²) et devient même une religion. L'amitié est donc une constante fondamentale de la littérature bohème. Il est, par ailleurs, remarquable de souligner que l'amitié suffit parfois à apaiser, voire à annuler le sentiment d'amertume ainsi qu'on peut le constater au chapitre XIV¹¹⁰³, annonçant le cercle des amis d'Elías (sa rencontre avec Alejandro, puis avec Joaquín), au chapitre XXII, consacré à l'évocation funèbre du poète José, célébré par l'auteur pour son sens de l'amitié :

La presencia de su amigo [Joaquín] le produjo el efecto de una luz cuando se camina en tinieblas. La amistad en aquellos momentos fue para el poeta una gota de bálsamo en medio de su amargura ; le hizo el

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*, p. 160.

¹⁰⁹⁸ *Ibid.*, p. 165.

¹⁰⁹⁹ Le café devient ainsi l'espace où règne l'amitié : « Poco después los cuatro jóvenes, sentados en derredor de una mesa del café de la Perla, se contaban sus sueños, sus amarguras, sus ilusiones, con la misma franqueza, con la misma espontaneidad que si hubieran sido amigos de la infancia » (*Ibid.*, p. 166).

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 443.

¹¹⁰¹ *Ibid.*, p. 396.

¹¹⁰² *Ibid.*, p. 96.

¹¹⁰³ Nous nous référons plus particulièrement aux pages 137 à 216 de notre édition.

mismo efecto que el que produce una butaca cuando nos hallamos fatigados.¹¹⁰⁴

Il convient de souligner qu'à partir du chapitre XXVII, où l'on voit Elías placé dans une situation de désarroi, d'abandon, de désorientation¹¹⁰⁵, la notion de l'amitié redevient prédominante, à tel point que l'on peut recenser huit fois le mot « amigo » ou « amistad » en deux pages¹¹⁰⁶ ou encore au chapitre XLVI, alors qu'Enrica, amie d'infortune du groupe bohème de *El frac azul*, se retrouve malade, atteinte de phtisie, prostrée dans son lit, le mot « amigo / amiga » accompagne chacune des interventions d'Elías ou d'Enrica¹¹⁰⁷. Les situations critiques exacerbent le sens de l'amitié chez le bohème ; l'amitié est la dernière planche de salut pour Enrica :

[...] pero yo necesito un amigo, un hermano, a quien comunicar las últimas impresiones de mi alma, próxima a abandonar la materia.¹¹⁰⁸

La fraternité est inhérente au monde bohème. Allen W. Phillips souligne tout particulièrement cet aspect « sympathique » du roman : « Uno de los aspectos más simpáticos de *El frac azul* es el compañerismo entre Elías y sus amigos bohemios [...] »¹¹⁰⁹. Cette notion est d'ailleurs si présente dans le roman de Pérez Escrich que le mot « amigos » et ses dérivés familiaux foisonnent jusqu'à l'obsession, étouffant presque la page¹¹¹⁰. Inséparable de l'amitié, la générosité désintéressée est un sentiment partagé chez tous les bohèmes.

Une démonstration de l'amitié profonde entre les bohèmes est la solution trouvée par Joaquín pour aider son ami Elías, sans un sou en poche, lequel doit recevoir à Madrid son épouse, sa fille et trois de ses frères, se retrouvant complètement désemparé face à ce nouveau coup du sort :

Elías agradeció con toda su alma aquella nueva prueba de amistad que le daba Joaquín.

¹¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 278.

¹¹⁰⁵ « Su misión era dar vueltas, como el judío errante, sin saber en qué dirección » (*Ibidem*).

¹¹⁰⁶ Il s'agit des pages 278 et 280 de notre édition.

¹¹⁰⁷ Le mot apparaît sept fois en deux pages (p. 452-453).

¹¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 452.

¹¹⁰⁹ Phillips, *En torno a la bohemia madrileña*, *Op. cit.*, p. 133.

¹¹¹⁰ Parmi tant d'autres, les pages 176-177-178-179-180-181-483-484-533 à 542.

Aquel generoso joven no había vacilado ni un instante en molestar a sus amigos, con el fin de ayudar en lo posible al poeta.¹¹¹¹

Il existe donc un devoir d'amitié chez les bohèmes. De même, Isidoro Lapuya dans ses mémoires sur la bohème espagnole à Paris fait montre d'une telle générosité lorsqu'il offre à Ernesto Bark, son guide et initiateur à cette vie bohème parisienne, un repas copieux à la pension Renard.

Ce qui caractérise, également, la bohème des années 1850, nous l'évoquons dans la deuxième partie, c'est « la fuerza de voluntad »¹¹¹², c'est-à-dire cette force de caractère liée à la jeunesse ainsi qu'une foi optimiste et imperturbable en l'avenir¹¹¹³. La devise des « assoiffés d'idéal » pourrait très bien être cette phrase faisant foi de la combativité bohème : « Lucharemos y venceremos ; no te apures ; el porvenir es nuestro »¹¹¹⁴. D'autre part, le mot « amertume », associé depuis le début du roman presque exclusivement à l'existence du bohème Elías, l'abandonne et ne revient sous la plume d'Escrich qu'au détriment d'un autre personnage, secondaire ou épisodique, José, au chapitre XXII¹¹¹⁵. Est-ce le signe qui encouragera la lente ascension sociale de son personnage vers une gloire méritée mais, somme toute étriquée ? Quoique gonflé d'espoir, le bohème est marqué définitivement par la douleur dont le champ lexical envahit souvent les pages de *El frac azul* (« amarguras », « penalidades »). La notion de douleur est synonyme dans le roman de difficulté, d'amertume. La réflexion du personnage Elías au chapitre IX¹¹¹⁶ est la démonstration de la mainmise de la douleur dans son parcours : il entreprend la lente et difficile

¹¹¹¹ *Ibid.*, p. 280.

¹¹¹² *Ibid.*, p. 154.

¹¹¹³ Elías proclame au début du chapitre X, avec une obstination enthousiaste, son désir de devenir quelqu'un de connu : « -Yo seré autor dramático; yo me conquistaré una posición, y tal vez un patrimonio con mi pluma. [...] Adelante, Elías, adelante, porque ahora es imposible retroceder [...] » (*Ibid.*, p. 101).

¹¹¹⁴ *Ibid.*, p. 138.

¹¹¹⁵ Plus précisément, la page 216 de notre édition.

¹¹¹⁶ « Elías se dijo para sí lo siguiente :

—¡Cuántos poetas, desde Calderón hasta nosotros, habrán pisado este reducido espacio! ¡De cuántos triunfos, de cuántas derrotas, de cuántas amarguras, de cuántas alegrías habrán sido testigo estas paredes! ¡Ah! Yo he anhelado por espacio de algunos años el venturoso momento de hallarme en este glorioso recinto, y ahora siento que el corazón se me oprime, y que las fuerzas me abandonan antes de comenzar la lucha. Las risas burlonas de los amigos del galán, la despreciativa mirada de ese actor, el diálogo que acaba de herir mis oídos y mi alma, todo me indica que para llegar al puesto que ambiciono, será preciso que antes se ensangrienten mis pies y se marchiten una por una todas las risueñas ilusiones de mi corazón » (*Ibid.*, p. 94-95).

marche vers la « rue de l'Amertume », début du processus de la malédiction du bohème, de sa guigne. Elías compare sa marche vers la gloire à un *via crucis*. Puis, le doute s'installe chez lui¹¹¹⁷, le poussant à s'interroger sur le mépris du public ou sur son incompréhension¹¹¹⁸. Enfin, même le domicile du bohème (la « buhardilla » ou chambre mansardée) est le reflet de son succès (étroit) en opposition à ses ambitions de gloire (le bohème étouffe) :

— ¡Necesito respirar ! ¡Aquí me ahogo ! ¡Oh ! ¡Parece imposible que los arquitectos hagan nidos tan pequeños para encerrar la independencia del hombre !¹¹¹⁹

L'existence du bohème (seul, isolé, amer) est souvent soumise au Hasard (« la casualidad »), autre notion fondamentale de la littérature bohème¹¹²⁰. Comme dans de nombreux écrits bohèmes, nous retrouvons, disséminée dans l'œuvre, une définition du bohème, souvent associé, dans le cas de Pérez Escrich, à la nuit. Ainsi, au chapitre XVI, « nocturnos paseantes [...] recitando versos y hablando vivamente a altas horas de la noche »¹¹²¹ (p. 156). Le bohème se scinde en plusieurs catégories dont celle du « bohème des tavernes » (*el bohemio tabernario*) qui apparaît au chapitre XVI à la p. 161 de notre édition.

¹¹¹⁷ « De vez en cuando sus labios se entreabrían para exhalar profundos suspiros, porque la duda, el miedo y la desconfianza comenzaban á depositar en su cerazon la amarga gota de su letal ponzoña. [...] -Apenas he pisado con mi humilde planta el polvo de las calles de esta gran ciudad, donde reside todo lo grande y todo lo pequeño de España, y ya una duda cruel viene a atormentar mi virgen pensamiento » (*Ibid.*, p. 102-105).

¹¹¹⁸ « “Aún resuenan en mis oídos y retumba dentro de mi cráneo el rugido espantoso del público indignado”, se decía hablando consigo mismo [...] » (*Ibid.*, p. 102).

¹¹¹⁹ *Ibid.*, p. 109.

¹¹²⁰ La rencontre fortuite à Madrid d'Elías Gómez avec Alejandro, ami d'enfance, musicien, partageant le repas de sa voisine de palier, Enriqueta au chapitre XI (p. 114-115). Le hasard interviendra également dans les retrouvailles du musicien avec Enriqueta, ainsi que l'annonce le narrateur au chapitre XII : « En vano procuró inquirir el paradero de Enrica. Sólo la casualidad la puso ante su paso » (*Ibid.*, p. 176).

¹¹²¹ *Ibid.*, p. 156.

Style et langage

Intertextualité

Dans le roman de Pérez Escrich, apparaissent à foison noms d'écrivains (espagnols ou étrangers, dont Murger, Soulié¹¹²²), titres d'ouvrages (au chapitre LXV¹¹²³), pages de journaux (articles, chroniques¹¹²⁴) ou d'œuvres citées (romans, poèmes). Cette forte présence d'intertextualité appartient au mode autobiographique. De plus, de larges morceaux poétiques sont reproduits tel que le poème « El cántaro roto » de Florencio Moreno Godino ou Floro Moro Godo, « el poeta nocturno »¹¹²⁵ ou l'ode, « En la playa » (éloge lyrique à la mer), poème de séduction à ce moment du roman et récité par le poète lui-même¹¹²⁶. Au chapitre LXX, il cite quatre vers sur la figure du Cid, composés par le romancier, « el más fecundo de nuestros novelistas » et poète, « ese poeta entonado y robusto », Manuel Fernández y González¹¹²⁷. Dans le même chapitre, il reproduit encore deux vers d'un poète inspiré, ami de l'auteur : « Una cosa es la amistad, / Y el negocio es otra cosa »¹¹²⁸. Roberto Robert, ami intime d'Elías, emprisonné au Saladero, récite de façon rituelle à ses visiteurs deux odes, « El Gandul » et « Al corazón », dont il retranscrit les vers au chapitre LIV, rendant ainsi manifeste la quête d'authenticité de l'auteur. Un poème (« redondilla ») de Julián Romea « A mi sobrina Luisa, en sus bodas » est entièrement cité au

¹¹²² Au chapitre XXXII, le narrateur se réfère à Ventura de la Vega. À la page 349, à Calderón de la Barca : « El Príncipe constante, esa lindísima comedia, debida a la pluma del autor de *La vida es sueño*, era la obra [...] ». La note de Pérez Escrich fait mention d'Henry Murger au chapitre XXXVI : « ¡Malditos sean los falsos bohemios, que hablan con entusiasmo de las excentricidades de Henry Murger [...]! ». Le narrateur ou l'auteur accompagne le nom d'Henry Murger, le père de la littérature bohème, d'une note : « Este escritor francés es conocido en París con el sobrenombre de *el rey de los bohemios* » (*Ibid.*, p. 366). À la page 447, une longue citation tirée de *Profesión de fe del siglo XIX* de l'écrivain français Eugène Pelletan célèbre la grandeur de l'écriture (en note dans le roman : *1 Eugenio Pelletan, Profesión de fe del siglo XIX, capítulo XIII*). Enfin, à la page 555, nous pouvons remarquer la citation de noms d'écrivains (Walter Scott, Charles Dickens) et un passage inspiré de « Oceano Nox » de Victor Hugo.

¹¹²³ Plus précisément, la page 609 de notre édition.

¹¹²⁴ De la page 406 à 410, cinq pages du journal libéral *El Murciélagu* sont entièrement retranscrites.

¹¹²⁵ *Ibid.*, p. 161.

¹¹²⁶ *Ibidem*.

¹¹²⁷ « Por necesidad batallo, / y una vez puesto en mi silla, / se va ensanchando Castilla / delante de mi caballo [...] » (*Ibid.*, p.660).

¹¹²⁸ *Ibid.*, p. 663.

chapitre LXII¹¹²⁹. Nous retrouvons de même au chapitre XIX une liste d'œuvres composée d'« aleluyas » et de « romances », aperçus par Elías à travers la vitrine d'une librairie, « calle de Relatores »¹¹³⁰. Enfin, lors du dialogue entre Elías et Enrica aux chapitres XLVI et XLVII, celle-ci, sur le point de mourir, exprime plusieurs vœux dont celui de réécouter *Les Sept Paroles du Christ* de Josef Haydn, d'interpréter la cantate *Armida* de Beethoven et de lire deux romans français, sur une suggestion de son ami, l'un de Balzac et l'autre de George Sand, *Consuelo*¹¹³¹.

Jargon et ironie

Rafael Cansinos-Asséns fait descendre les bohèmes littéraires, surtout ceux du deuxième âge, des anciens « pícaros » : « La palabra de bohemia hace sagradas, prestigiosas y bellas todas las picardías de estos hampones literarios, que descenden de los antiguos pícaros »¹¹³². Selon lui, à travers *El frac azul*, la bohème rend ainsi ses lettres de noblesse à l'esprit picaresque, en devient l'héritière idéologique et stylistique : « Es curioso observar cómo la literatura bohemia cierra su curva y retorna al punto de partida, la literatura picaresca, después de alcanzar su solsticio de estío en la dorada y galante bohemia murgueriana »¹¹³³. S'il est une constante stylistique intrinsèquement bohème, c'est, à n'en pas douter, l'emploi d'un certain langage proche de la picaresque tel que l'expression apparaissant au chapitre XVI pour signifier un verre d'eau-de-vie : « bala rasa ». Une autre particularité stylistique est l'imprégnation du récit d'une certaine ironie (figure du travestissement) maniée en particulier et de façon significative lorsque le bohème parle de son dur labeur de littérateur, peu rémunéré et méprisé. Il compensera ainsi ce travail dévalorisant en qualifiant « obra maestra »¹¹³⁴ l'invention de la suite d'un « romance », *El Pulgón* du barbier

¹¹²⁹ Ce large passage comprend les pages 571 à 582.

¹¹³⁰ Cela concerne les pages 190 à 192 de notre édition.

¹¹³¹ « -¿Ha oído usted las *Siete Palabras* de Haydn en la capilla real ? » (*Ibid.*, p. 459), « - ¡Oh! ¡Mucho! ¡mucho! Sobre todo las novelas de Jorge Sand, de esa mujer sublime, que tan bien conoce el corazón humano. -¿No le gusta a usted Balzac ? -También » (*Ibid.*, p. 462), «-Que se tome la molestia de pasarse por un almacén de música, y me compre una cantata para piano y canto, titulada *Armida*; es de Beethoven » (*Ibid.*, p. 465), « -Durante aquella noche la enferma y su amigo hablaron de música, de viajes, de música, y se leyeron algunos capítulos de *Consuelo*, novela de Jorge Sand » (*Ibid.*, p. 466).

¹¹³² Cansinos-Asséns, *Op. cit.*, p. 653.

¹¹³³ *Ibid.*, p. 659.

¹¹³⁴ *Ibid.*, p. 200.

de Torrelodones, qu'il qualifie aussi de « literatura [...] difícil »¹¹³⁵. Le bohème méprise ce genre de travail, purement alimentaire ainsi qu'Elías le communique à son ami Joaquín, alors qu'il vient d'achever un travail « alimentaire » :

Elías escribió treinta romances y doce pliegos de aleluyas. Este trabajo le valió cuarenta y dos napoleones, cobrados en cuarenta y dos veces ; es decir, que pudo comer dos meses sin ser gravoso a la amistad.¹¹³⁶

Jeu de mots, humour et satire

L'« escrime comique », constante stylistique du roman bohème fixée par Henry Murger dans ses *Scènes*, est peu usitée par Pérez Escrich. Mais, nous pouvons citer un passage qui révèle un humour facile et léger :

Muchas noches Elías pedía un tintero y un trozo de papel a Marc, el mozo que servía en aquella mesa, y le bastaba una hora para escribir un pliego de aleluyas o un romance. [...] – Acabo de ganarme un napoleón. Marc, dame café.¹¹³⁷

L'emploi d'un prénom français – le seul du roman – nous semble suspect si nous pensons au rapprochement entre Marc et café ! Pérez Escrich démontre par ce jeu la distance entre le présent de composition et le passé de narration.

Au chapitre XXXVI, Elías, acculé par l'argent, reçoit la visite providentielle d'un curé venu le payer pour son travail de nègre. Le narrateur décrit en ces termes la sortie fulgurante d'Elías, devançant, sans la connaître, la vitesse de l'ascenseur :

El poeta empleó medio segundo en bajar noventa y siete escalones. Si se inventara una locomotora para subir y bajar escaleras, no podría dársele la rapidez que Elías desplegó en aquellos momentos. Cuando no se estrelló entonces, de seguro que no se estrellará nunca.¹¹³⁸

¹¹³⁵ *Ibid.*, p. 205.

¹¹³⁶ *Ibid.*, p. 203.

¹¹³⁷ Pérez Escrich, *Op. cit.*, p. 205.

¹¹³⁸ *Ibid.*, p. 361.

Au chapitre XXXIX « La rifa, el rosario de la aurora y el celador de policía », Elías participe à une loterie clandestine et illégale chez Doña Celsa et lorsqu'arrive la police, les joueurs, en majorité des femmes, s'affolent et cherchent à sauver coûte que coûte l'argent qu'il leur reste et à s'échapper. La description de cette scène est empreinte d'humour, ce qui révèle la pluralité des tons dans le roman de Pérez Escrich :

La pianista Ederlinda se echó de pechos sobre la mesa encima de los brazos de su socio, por cubrir el dinero, y olvidando la compostura que se debe a su sexo, corrió grave riesgo de descubrir otras cosas que no es del caso nombrar. [...]

Doña Aurelia, que se hallaba precisamente sentada de espaldas a las puertas vidrieras de la alcoba, quiso levantarse con una ligereza impropia de su edad ; pero recibiendo al mismo tiempo en mitad del rostro las caricias no muy suaves de los pies de Torres Altas, que por defender su tesoro había acabado por echarse encima de la mesa [...].¹¹³⁹

L'exagération comique fait partie des ressorts stylistiques du roman bohème qui se plaît à mettre en relief, par exemple, au chapitre XLVIII, l'exiguïté du local où travaille Elías dans une imprimerie : l'étroitesse est telle qu'il se retient d'éternuer afin de ne pas se cogner au mur¹¹⁴⁰ ! La satire appartient, de même, au langage bohème et l'auteur en fait surtout usage au chapitre XXXVII. Le narrateur se plaît à décrire une femme de 40 ans, en forçant le trait sur son visage décrépit et lourdement fardé, ainsi que sur sa coiffe clinquante :

Tocóle a Elías por compañera en aquel desordenado congreso, una señora de unos cuarenta años de edad, cuyo escuálido semblante estaba revocado de albayalde, colorete y polvos de arroz. [...]

En cuanto a su adorno de cabeza, se reducía a una especie de casquete griego con profusión de colgantes de abalorios.

Si el sol hubiese de repente alumbrado el salón de doña Celsa, todos hubieran soltado una carcajada.¹¹⁴¹

¹¹³⁹ *Ibid.*, p. 390-391.

¹¹⁴⁰ « Además de esto, la habitación dedicada al corrector era tan reducida, que muchas veces Elías no estornudaba por no romperse la cabeza contra la pared » (*Ibid.*, p. 475).

¹¹⁴¹ *Ibid.*, p. 375.

Conclusion

Les adresses au lecteur, les différentes digressions émaillant le roman, brisant la distanciation avec la réalité de l'auteur, ainsi que l'emploi régulier du « je » font du roman de Pérez Escrich un roman hybride, à la croisée entre les mémoires (mot apparaissant dès le titre) et le roman autobiographique, ou, plutôt, le roman personnel. Dans le cas de Pérez Escrich, il semble difficile de réfréner le mode de l'intime, du subjectif (digressions sur son amitié et la mort de Roberto Robert¹¹⁴² ou du poète José¹¹⁴³, c'est-à-dire un chapitre entier – le XXII – sur l'âge¹¹⁴⁴). Récit décousu, désorganisé, morcelé ou segmenté, *El frac azul* force le lecteur à une lecture plus active, à mettre en éveil sa vigilance, pour reprendre les termes d'Elisabeth Delrue à propos de *Mala hierba* de Pío Baroja :

Le texte, par le montage et la segmentation du récit qu'il instaure, forge un récepteur actif du début jusqu'à la fin, qui doit réactiver souvent des informations qu'il a gardées en mémoire. [...]

Les béances dont souffre la substance du contenu mise en pièces et éparpillée amènent, ainsi, le lecteur à reconstituer la chronologie des faits.¹¹⁴⁵

De plus, le mot « Memorias » renvoyant au sous-titre de *El frac azul* – *memorias de un joven flaco* – renforce cette confusion des genres (roman ou mémoires ?). Le genre des mémoires autobiographiques semble s'imposer au chapitre XXVIII lorsque le narrateur avoue reprendre les mots d'Elías : « Muchas veces nos ha contado Elías las terribles angustias sufridas aquella noche, y nunca lo ha hecho sin dedicar un recuerdo de gratitud... »¹¹⁴⁶ La présence de noms réels d'auteurs et d'acteurs, la confusion permanente entre la voix du narrateur et celle du personnage central, le goût de la datation, les notes de bas de page, les précautions du narrateur-auteur au sujet des noms de personnes vivantes, la présence de réflexions et d'observations personnelles, les déclarations préliminaires et finales de l'auteur sont les signes évidents du caractère autobiographique du roman d'Escrich.

¹¹⁴² *Ibid.*, p. 180.

¹¹⁴³ *Ibid.*, p. 215-220.

¹¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 186-214.

¹¹⁴⁵ Delrue, *Op. cit.*, p. 364 et 369.

¹¹⁴⁶ Pérez Escrich, *Op. cit.*, p. 286.

La mujer de todo el mundo – Declaración de un vencido
d’Alejandro Sawa : le moi bohème fin de siècle s’affirme

Nous avons choisi de nous intéresser à deux romans de Sawa, publiés à peu d’intervalles (1885 et 1887), qui rendent compte de l’importance de l’écriture autobiographique chez les bohèmes.

D’abord, nous portons, tout particulièrement, notre attention sur Eudoro Gamoda, figure classique du héros romantique, dans un roman identifié comme écrit sous l’impulsion du naturalisme, *La mujer de todo el mundo*. Nous souhaitons lire à travers lui les préoccupations d’un jeune bohème en butte à l’adversité. Nous insisterons de même, afin de rendre plus patente la spécificité de l’écriture bohème de Sawa, sur la nature esthétiquement engagée du roman, même si les réticences à lire un roman de cette façon sont présentes. Cependant, cette lecture s’est imposée à nous en appréhendant le devenir de la sensibilité esthétique et littéraire de l’auteur – que nous retrouvons clairement exposée dans *Iluminaciones*, ses derniers écrits-. Ce premier roman tend vers une définition idéale du héros des romans autobiographiques bohèmes – même si *La mujer de todo el mundo* ne peut se concevoir comme autobiographique, l’existence d’un narrateur-témoin et héritier des pensées ainsi que des mémoires du personnage nous mène à croire en l’existence d’un jeu autobiographique fictif avec le lecteur. Rien ne nous interdit d’y voir un pacte de sincérité de l’auteur qui, pris au jeu de la fiction, aborde en une trame secondaire les amours et les préoccupations de son personnage Eudoro Gamoda, désireux peut-être de composer un roman pseudo-autobiographique (nous avons très peu d’informations sur les premières années de l’auteur à Madrid, arrivé dans les années 1880 ; Sawa n’avait que 23 ans lorsque *La mujer de todo el mundo* a été publiée).

Par ailleurs, le héros ou anti-héros de *Declaración de un vencido*, à caractère autobiographique qu’est Carlos Alvarado Rodríguez, nous apparaît comme une version plus réfléchie, plus mûre du héros bohème ou se présente, du moins, comme la résurgence romanesque de Gamoda : un héros pessimiste, rageur, vengeur, suicidaire, vaincu par la vie et la société – cette figure du vaincu sera, en effet, celle qui caractérisera non seulement le personnage mais aussi l’artiste bohème-. Seulement trois ans après cette première définition romanesque du héros bohème, nous avons pour nous l’exemple sawaien le plus abouti. Du moins Carlos Alvarado confirme-t-il ce que nous soupçonnions à propos d’Eudoro Gamoda. C’est pourquoi nous sommes résolument engagés à voir à travers ces deux personnages la

naissance du héros bohème moderniste fin de siècle, qui se transformera et se déformera par la suite. Ainsi, nous partons d'un héros pessimiste pour aller vers une version plus fantasque, grotesque (dans les contes d'Emilio Carrere) jusqu'à parvenir à l'apothéose du traitement ironique du héros bohème, avec Max Estrella, de *Luces de bohemia* de Ramón María del Valle-Inclán, dont le traitement tragicomique de la mort signe l'agonie d'une époque¹¹⁴⁷. Aussi aurons-nous essayé de balayer la naissance du héros bohème avec *El frac azul* (1864) jusqu'à son agonie dans *Luces de bohemia* (1920).

La mujer de todo el mundo : structure et thématique

Le premier roman de Sawa, *La mujer de todo el mundo*, est un rude pari pour sa pensée naissante : la critique sociale et, particulièrement, la dénonciation des mœurs perverses de l'aristocratie (prostitution, infâmes machinations pour reconquérir la fortune) et amère constatation du destin des miséreux. Mais, parallèlement à cet engagement social voire politique du jeune intellectuel, se révélera en germe l'idéal de Beauté que Sawa suivra jusqu'à sa mort : sa pensée, son esthétique, ici, est clairement orientée vers la recherche de l'idéalité, d'un style « symboliste ». Cependant, ce qui nous importe ici, c'est de démontrer la tendance originelle d'une pensée qui portait déjà en elle le germe de sa transformation définitive. *La mujer de todo el mundo* suit, en règle générale (car la forte personnalité littéraire du jeune Sawa s'impose dès ce premier roman), le sillon tracé par la tendance littéraire phare du moment, à savoir le naturalisme. Une affiliation, par conséquent, presque forcée, étant donné qu'un jeune littérateur, s'il veut acquérir une certaine notoriété ou, du moins, vivre de sa plume, se doit de se « mettre à la page ». Qui dit école littéraire dit souvent obéissance à des préceptes, à un règlement, un conditionnement littéraire, une discipline intellectuelle et une uniformité des sources d'inspiration : pour le naturalisme, l'observation et l'« expérimentation » de cas sociaux « cliniques », la dissection de l'homme social, de ses mœurs, de la société dans laquelle il évolue et ce suivant les méthodes scientifiques du physiologiste Claude Bernard (1813-1878) exposées dans son *Introduction à la médecine expérimentale*. Nous entendons ici le naturalisme français, car

¹¹⁴⁷ Le traitement de la mort du bohème fait partie de la deuxième partie de notre travail, car nous estimons que si Valle-Inclán a trouvé la formule stylistique propre à la bohème (« esperpento »), il n'en reste pas moins un fin et inconditionnel observateur d'un art de vivre auquel il a goûté sans rester prisonnier, mais dont il s'est surtout inspiré.

on ne peut définir le naturalisme de Sawa que par rapport au naturalisme français (il est le premier romancier, en compagnie d'Eduardo López Bago, à avoir imprégné aussi fortement le roman espagnol de naturalisme zolien). Le jeune écrivain qu'était alors Alejandro Sawa avait conditionné, « sin mortales remordimientos », son esprit pour une durée de trois ans, de 1885 à 1888, dédiée à la rédaction de quatre romans naturalistes : *La mujer de todo el mundo* (1885), *Crimen legal* (1886), *Declaración de un vencido* (1887), *Noche* (1888) et « dos relatos de menor tamaño, ambos de 1888 »¹¹⁴⁸ à savoir *La sima de Igúzquiza* et *Criadero de curas*. Le naturalisme dans *La mujer de todo el mundo* s'annonçait dès la longue dédicace à Enrique Sawa : Alejandro y fait sa profession de foi naturaliste et définit son roman comme « un caso de patología social », c'est-à-dire un témoignage de fidélité aux théories naturalistes zoliennes.

C'est donc par la voie du roman que Sawa décide de se lancer dans la carrière littéraire. L'orientation de sa pensée est, par conséquent, celle d'une longue élaboration, nourrie d'observations et d'expérimentations, une organisation lente et réfléchie et le produit de cette pensée sera un produit fini, architecturé : une œuvre de statuaire (il ne s'agit pas ici de remettre en cause la souplesse ou l'étroitesse du cadre narratif du roman naturaliste, car nous nous référons au « roman » dans sa plus large généralité, c'est-à-dire en le prenant comme moule d'une pensée et non d'un genre littéraire, afin de connaître, uniquement, les motivations premières de création et de production de Sawa). Par son souci d'exactitude, par son accumulation de détails et de faits significatifs extraits de la réalité sociale, le roman naturaliste se rapproche de la rigueur, de l'enquête scientifique : l'écrivain suit rigoureusement un plan de travail, tout un ensemble de notes, de combinaisons, fait s'enchaîner de façon logique les actions de la trame romanesque, c'est-à-dire une création régulière, univoque, orientée, ordonnée et, donc, planifiée. Ce souci d'exactitude, d'objectivité scientifique n'ira, cependant, pas chez Sawa, jusqu'à cette froideur « stylistique », émotionnelle, d'impassibilité, qui est l'un des préceptes fondamentaux du naturalisme zolien, car dès la « dedicatoria » de *La mujer de todo el mundo*, l'auteur bafoue ce précepte, lorsqu'il déclare écrire d'une main « abrasada siempre por el sentimiento »¹¹⁴⁹ à savoir la confession explicite de la puissante imprégnation romantique de sa pensée, faisant écho à ce que disait le poète Alfred de Musset (1810-1857) : « Ce qu'il faut à l'artiste ou au poète, c'est l'émotion ».

¹¹⁴⁸ Phillips, *Op. cit.*, p. 158.

¹¹⁴⁹ Sawa, *Op. cit.*, p. 1.

Toutefois, la tendance littéraire originelle d'Alejandro Sawa (embrassant ses six premières œuvres) résume le premier mouvement (centripète) de sa pensée : elle avait élu pour paramètre une création dépendante des préceptes d'une école littéraire, à savoir le « roman naturaliste ». On peut donc dire que ce premier mouvement est celui d'une pensée à l'état de culture (le naturel, l'originalité de sa personnalité littéraire sont réfrénés par des « interdits », des « codes »), c'est-à-dire une pensée raisonnée, « normative », car qu'est-ce que la norme sinon le conformisme, le triomphe de la raison ? Le premier pôle de sa pensée sera la « raison » (l'observation empirique, scientifique, expérimentale de la réalité).

Résumé et architecture du roman

La belle comtesse del Zarzal, ruinée, décide de marier son fils impuissant, Enrique, avec la belle et riche orpheline, Luisa Galindo, afin de recouvrer sa fortune dilapidée.

Pour arriver à ses fins, elle fait appel à son confesseur, Don Felipe, qui, après s'être laissé séduire par la Comtesse, se charge d'éveiller chez son autre fille de confession, Luisa Galindo, l'intérêt et l'amour pour Enrique. Mais, après trois mois d'union conjugale non consommée, Luisa Galindo s'informe et découvre la hideuse réalité qui se cachait derrière ce mariage précipité avec Enrique. Fermement résolue à fuir de cet enfer, elle sollicite du Tribunal de Paris la dissolution de son mariage pour impuissance du mari. Alarmée par cette nouvelle qui la menace, à nouveau, de ruine, la comtesse del Zarzal demande aussitôt conseil auprès de son vieux mari, plongé depuis six ans dans les ténèbres de sa chambre et de sa torpeur. Se refusant de l'aider, le comte cèdera pourtant, vaincu par son épouse lascive qui l'entraîne dans une bacchanale érotique intense, et accepte de fonder, finalement, un nouveau parti politique, destiné à obtenir le transfert de l'affaire Luisa Galindo au tribunal de Z. Le transfert obtenu et la victoire étant assurée pour les Zarzal, Luisa Galindo, de nouveau blessée par les coups de griffe du destin, et poussée par la force du désespoir, s'entretient avec la comtesse del Zarzal pour que cette dernière accepte de lui rendre sa fortune « volée ». Sur le refus catégorique de son implacable ennemie, et après une série d'injures proférées par la malheureuse Luisa, les deux femmes engagent une lutte violente à l'issue de laquelle Luisa en sort vaincue, profondément meurtrie. Elle finira ses jours, recluse dans un asile de fous.

La comtesse del Zarzal, qui avait connu entre-temps un jeune peintre, Eudoro Gamoda, s'effraie de la passion amoureuse de son amant et l'abandonne lâchement. L'artiste, malgré ses vaines tentatives pour revoir la comtesse et surtout après la cruelle révélation involontaire de son ami, Luis, qui avoue être l'amant de la comtesse, s'enfonce dans la profonde nuit du désespoir. Finalement, soulevé par la lame de la folie romantique, Eudoro Gamoda s'en va chercher l'union éternelle avec sa bien-aimée : en pleine rue, il poignarde la comtesse del Zarzal et se suicide aussitôt, se laissant tomber sur le corps de la comtesse. Mais celle-ci, sauvée par une baleine en fer de son corset, ayant feint d'être morte, se relève indemne, prétextant avoir été agressée par un voyou.

Tourmentée par l'aiguillon du remords manié par Luis, l'ami de Gamoda, et complètement névrosée, la comtesse del Zarzal périt dans un incendie, provoqué maladroitement par sa servante, Emilia.

Ainsi que le résumé le laisse transparaître, l'argument ou la trame du roman est double : l'ignoble machination de la comtesse del Zarzal pour rétablir sa fortune en précipitant le mariage de Luisa avec Enrique, son fils impuissant, et les amours infortunées entre le romantique Eudoro Gamoda et l'insensible comtesse del Zarzal.

La mujer de todo el mundo est donc le récit de deux drames qui, de par leur extrême pathétisme, se rapprochent de l'esthétique du roman-feuilleton :

Los conflictos suelen resolverse mediante truculencias exageradas o melodramáticas, no muy alejadas de las tramas espeluzmantes de los folletones (sic) de la época.¹¹⁵⁰

La trame principale est celle qui tourne autour du mariage de Luisa Galindo, « siendo secundarios los amores de Eudoro Gamoda con la Condesa »¹¹⁵¹. Or, il semble que dans cette trame considérée comme secondaire (traitée par ailleurs avec beaucoup plus de sincérité et de sensibilité artistiques) Alejandro Sawa ait versé le liquide insoupçonné qui remplira, plus tard, tout le calice de son âme d'artiste : le nectar azuré de la Beauté ou, si l'on préfère, l'amour idéalisé de l'Artiste pour la Beauté (ce regard de l'écrivain Alejandro Sawa, et ce, unanimement constaté par ses contemporains, orienté imperturbablement vers l'Olympe de la Beauté). La Beauté, dans *La mujer de todo el mundo*, est incarnée essentiellement par la

¹¹⁵⁰ Allen W. Phillips, *Alejandro Sawa, mito y realidad*, p. 193.

¹¹⁵¹ *Ibid.*, p. 192.

comtesse del Zarzal, mais aussi, par la belle et innocente Luisa Galindo caractérisée par une « candeur lubrique », un érotisme tout juvénile (ivresse des sens s'éveillant à l'amour, avec la description de la lente caresse intime parcourant les formes de son corps nubile). L'évocation de ces deux parangons de la Beauté permettra, de même, de constater l'indéniable sensibilité artistique, et la géniale hardiesse stylistique de Sawa, ainsi que la beauté conceptuelle de sa pensée littéraire.

Par ailleurs, dans le dramatisme de la vie de son personnage, l'artiste Eudoro Gamoda, peut-être la plume d'Alejandro Sawa laisse-t-elle entendre (involontairement ?) sa propre douleur d'artiste à savoir l'impossible plénitude de l'union avec la Beauté, tant les chaînes de la réalité sont nombreuses et pesantes dans l'esprit de cet écrivain qui « a ratos sentía que le brotaban alas »¹¹⁵². Cette douleur artistique, même si elle passe pour secondaire dans *La mujer de todo el mundo*, n'en reste pas moins, pour nous, un trait de sincérité. dont la pensée s'orientera par la suite – et de façon définitive – vers le culte de la Beauté et de l'Art.

Enfin, comment expliquer le dédoublement de sa prose sinon que, d'un côté, Sawa tend à se rattacher fidèlement au courant littéraire contemporain, c'est-à-dire le naturalisme et, de l'autre, laisse « galoper » la naturalité de son art, de sa pensée, de sa profonde originalité d'écrivain, fruit d'une sensibilité littéraire forgée dans l'intimité de ses lectures.

Eudoro Gamoda : profil d'un héros bohème

Ce personnage attire tout particulièrement notre attention, car c'est derrière ou à travers ce personnage – qui apparaît dans une trame secondaire au roman – que se cache un message plus direct ou plus personnel de l'auteur. En d'autres termes, Eudoro Gamoda, premier héros (ou antihéros) romanesque de la production littéraire de Sawa, se prête au travestissement du moi personnel de l'auteur. Nous voulons approcher cette figure romanesque comme si elle était porteuse d'un message de la génération à laquelle appartenait Sawa, et, au-delà ou parallèlement, enquêter sur l'existence d'un personnage bohème.

Eudoro Gamoda incarne le type même du héros romantique et, également, par certains traits de caractère, du héros bohème moderniste : sa liberté artistique (l'immoralité de son art dénoncée par le Jury du Salon :

¹¹⁵² Andrés González Blanco, *Historia de la novela en España desde el romanticismo a nuestros días*, Madrid, 1909. Cité par Phillips, *Op. cit.*, p. 189.

« En concepto del Jurado aquel cuadro era inmoral »¹¹⁵³), sa protestation iconoclaste envers les membres de l'Académie des Beaux-Arts (« Cada momento que pasa estoy más satisfecho de mi actitud de protestante »¹¹⁵⁴), sa fougue amoureuse (« Él, hasta cuyos oídos había llegado la fama de mujer hermosa que rodeaba la cabeza de la condesa del Zarzal como una aureola de gloria, tenía deseos, vivísimos deseos, de admirarla de cerca [...] aquellas dos naturalezas curiosas en primer término, y apasionadas después, apasionadas hasta la locura »¹¹⁵⁵), son humanitarisme toujours latent, en butte à l'injustice sociale (son intervention pour sauver un miséreux déguenillé et en proie au démon de l'alcool, persécuté par un groupe d'enfants, aussi misérables que lui) et, en un mot, son anarchisme, tant idéologique qu'artistique.

L'auteur évoque les antécédents et l'itinéraire de ce jeune artiste rebelle, en conflit avec les mœurs et les institutions de la société de son époque et, de prime abord, Sawa n'hésite pas à considérer sa vie digne de celle d'un héros de roman (l'auteur se prend à son propre jeu !) :

Era en verdad novelesca la biografía de aquel nuevo súbdito de la condesa. Perteneciente a una antigua familia de magistrados, a los diez y ocho años se emancipó de todas las leyes escritas y de las que sin estarlo, parecen disueltas en la atmósfera a fuerza de generalizadas, fugándose de su casa, del domicilio paterno, ansioso de horizontes, de paseos a marchas forzadas por la vida, de espléndidas aventuras, de sol y de aire ; se fugó de su casa y se vino ansioso a Z., dispuesto al combate, obstinado en el deseo de solicitar la honra de morir protestando, si es que la suerte no lo coronaba de laurel como a los conquistadores y a los héroes. La apoteosis o la ignominia, éste fue su lema [...].¹¹⁵⁶

Eudoro Gamoda fait aussi partie d'un petit groupe d'artistes parmi lesquels se trouve son meilleur ami, Luis (Izquierdo). Ce « petit cénacle » a surnommé Eudoro Gamoda du nom d'un peintre anversois, disciple de Rubens, à savoir (Antoine) Van Dyck (1599-1641) :

Pero he aquí que lo saludan, que lo llaman por su apodo de artista.

¹¹⁵³ Sawa, *Op. cit.*, p. 97.

¹¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 145.

¹¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 99.

¹¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 95-96.

— ¡Eh, Van Dyck, saluda a los amigos, acércate, hombre !¹¹⁵⁷

L'identification avec ce grand peintre se poursuit, dans le roman, avec une allégorie choisie par Alejandro Sawa lorsque Eudoro Gamoda empêche sa cruelle bien-aimée de prononcer une parole qui aurait pu le blesser profondément (« – No concluras... – y tapándole la boca con la graciosa actitud del Amor a Psiquis – »¹¹⁵⁸), c'est-à-dire exactement le geste allégorique peint dans le tableau « Amour et Psyché » de Van Dyck. Il est à signaler que l'auteur, tout au long du roman, ne fait presque jamais mention de l'aspect physique de son héros, mais insiste plus particulièrement sur son aspect moral, spirituel. Ce choix fait écho à la constante élévation d'esprit de Gamoda vers les zones éthérées de l'idéalité : pour ce malheureux héros romantique, sa spiritualité (définie dans *La mujer de todo el mundo* par l'amour du Beau, par la religion de l'Amour) est supérieure (et il en fait, justement, totalement abstraction) à sa corporéité, à son enveloppe charnelle. D'ailleurs, le geste qui met fin à sa vie est la preuve que, pour lui, se nier, s'annihiler corporellement, n'altère en rien l'intégrité du monde de l'Idée, la consistance de son âme :

Abstraído, separado, emancipado del mundo externo por sus ambiciones y tareas, Gamoda se había olvidado de amar. [...] Porque Gamoda tenía más cantidad de alma que de cuerpo.¹¹⁵⁹

— Sí, pero tienes que amarme por toda tu vida, y más todavía, si es cierto que las almas no sucumben... [...] ¿Qué importa que lo de afuera cambie si lo de dentro subsiste ?¹¹⁶⁰

Il est à rappeler qu'il est âgé de vingt-deux ans (« Veintidós años y no saber cómo es el amor »¹¹⁶¹) et amant malheureux de la comtesse del Zarzal, il se suicide, par désespoir mais aussi par vengeance, après l'avoir poignardée (mais la comtesse se relèvera indemne). Son romantisme à lui tient plutôt du romantisme français, dont l'une des premières caractéristiques est le subjectivisme (indissociable, par ailleurs, de l'individualisme) : le poète ou l'artiste, chargé d'une mission sacrée sur terre, est condamné à l'incompréhension, à l'isolement, à l'ignominie (« ¡Y

¹¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 144.

¹¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 140.

¹¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 99-100.

¹¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 140.

¹¹⁶¹ *Ibid.*, p. 99.

el poeta en su misión / apurando su tormento ! / ¡Sin alivio el corazón, / sin más que una maldición / escrita en el pensamiento ! », se lamente José Zorrilla¹¹⁶²). Sawa semble attribuer cette « haute mission » à son malheureux personnage, l'artiste peintre Eudoro Gamoda. Gamoda, un héros romantique sacralisé tout au long du roman, est d'une part incompris dans son art par le jury du Salon car sur ses toiles, naturalistes, il peignait la cruelle réalité voulant ainsi dévoiler et, aussi, amender les mœurs corrompues, les tares de la société, mais il est victime de la malédiction qui s'abat sur chaque artiste, détenteur de la Vérité :

Quiso dar en Z. la batalla del naturalismo y fue arrojado del Salón, rechazada su obra.

En concepto del Jurado aquel cuadro era inmoral y dañino porque representaba la vida, porque estaba tomado de la vida.¹¹⁶³

Et, d'autre part, Gamoda est dédaigné, trahi dans ses amours, victime des artifices et de la cruauté de la comtesse del Zarzal (« Esa mujer acaba de herirme desde su hotel con una faca, que es el arma degradante que por lo visto maneja »¹¹⁶⁴). Cette mission est d'autant plus incomprise par la société que le poète ou l'artiste se considère « extemporáneo », un ange déchu, « exilé sur le sol au milieu des huées », c'est-à-dire ne vivant que selon les normes imposées par son art : il incarne ainsi dans la vie l'idéal de son art. Une première description morale de ce héros romantique dans le roman confirme la réalité de cette mission :

[...] dispuesto al combate, obstinado en el deseo de solicitar la honra de morir protestando, si es que la suerte no lo coronaba de laurel como

¹¹⁶² José Zorrilla, « A Don Jacinto de Salas y Quiroga », cité par E. Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 1967, Tome II, p. 347. Les réflexions d'Andrés González Blanco sur la mission sacrée, l'origine divine du poète, dans les pages introductives à son étude *Salvador Rueda y Rubén Darío* (Madrid, Gregorio Pueyo, 1908), sont, à ce sujet, tout à fait significatives : « ¿No se ha dicho muchas veces que el poeta es como un sacerdote ? y el sacerdote ¿no es, según la frase de San Clemente de Alejandría, un Dios terrenal ? [...] ¿No le llama San Ambrosio un hombre divino ? El poeta, como el sacerdote es un instrumento de Dios. Vive entre los hombres por mandato divino [...] pero la aureola de su frente, nimbada de luz extraterrestre, acusa una descendencia más alta ».

¹¹⁶³ Sawa, *Op. cit.*, p. 97.

¹¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 153.

a los conquistadores y a los héroes. La apoteosis o la ignominia, éste fue su lema [...].¹¹⁶⁵

Ce sentimentalisme se manifeste aussi presque toujours sous une autre forme qui est l'humanitarisme. Dans *La mujer de todo el mundo*, cet humanitarisme se révèle grâce à la réaction et à l'intervention d'Eudoro Gamoda qui, malgré le grave obscurcissement de son esprit précédant de peu son suicide, trouve encore la force nécessaire pour secourir un pauvre homme déguenillé et ivre persécuté par des enfants, « pequeños monstruos a los que no faltaba más que fuerza, para resultar terribles »¹¹⁶⁶ :

[...] entonces Gamoda se creyó en el caso de intervenir. « ¡Granujas, no veis que no puede defenderse ! » – Y su actitud decidida, salvó por el momento al borracho del árnica de la casa de socorro, y de las violencias de la prevención.¹¹⁶⁷

Humanitarisme auquel l'auteur lui-même participe avec l'introduction, dans le roman (chapitre XII), de réflexions personnelles au sujet de la Noche-Buena et des miséreux qui ne peuvent goûter aux réjouissances générales :

Yo no sé qué pensarán de la Noche-Buena los que no tienen afectos que llevar al pecho ni pan que llevar a la boca.¹¹⁶⁸

Le romantisme s'accroît chez Sawa avec la vision pessimiste et douloureuse de l'existence (vision commune, par ailleurs, au naturalisme et au modernisme). Ce pessimisme est surtout patent ici avec les états mélancoliques qui accompagnent les bouleversements psychologiques des deux héros romantiques de *La mujer de todo el mundo*. D'abord, le rayonnement du « soleil noir de la mélancolie » dans l'esprit de Gamoda fait suite à sa rupture avec la comtesse del Zarzal et se traduit par une négligence croissante de sa personne et de ses affaires (« Fue a su casa, de la que estaba expulsado, porque ya hacía cuatro meses que no la pagaba [...] »¹¹⁶⁹), par un total détachement de la réalité (« Caminando a la ventura y maquinalmente, como un sonámbulo que no tuviera de humano más que la

¹¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 95-96.

¹¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 183.

¹¹⁶⁷ *Ibidem.*

¹¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 159.

¹¹⁶⁹ *Ibid.*, 174.

apariencia [...]. Tan extranjero de la realidad era, que ni aun se apercibió de eso, del sitio donde estaba »¹¹⁷⁰). Sa profonde mélancolie le jette dans l'angoisse et la folie du désespoir :

Lanzóse a la calle, y a la media noche, ya estaba, sombrío y miserable, temblando de vergüenza y de frío, acurrucado en uno de los portales inmediatos al hotel de la condesa del Zarzal, aquel infortunado que había sido un hombre, convertido ahora en harapo, en desperdicio, en detritus, por el amor, esa cosa magnífica, como dicen los poetas.¹¹⁷¹

Par ailleurs, l'évolution de l'état d'esprit de Gamoda qui suit la rupture avec sa « Fornarina » est significative car elle est l'archétype de toute évolution que peut connaître tout héros romantique subissant les coups de griffe mortels de la Fatalité, du Malheur : la vie devient un tourment ; tout plaisir est illusoire et la seule vérité est la tristesse (« El hombre está preso en la cárcel de esta vida por un Creador injusto y arbitrario, es espíritu ardiente que desea la libertad, pero que no puede romper sus cadenas. O bien, para cambiar de imagen, es viajero a merced de todos los vientos, indiferente a su suerte, ya que está regida por el Destino. « Uniforme, monótono y cansado es, sin duda, este mundo en que vivimos ». Pueden hallarse paliativos en los placeres sensuales (y Espronceda los defendió y los gustó) pero el único remedio verdadero de nuestra vida es « la paz de los sepulcros »¹¹⁷²). Et que dire encore des pensées et réactions ultimes d'Eudoro Gamoda sinon qu'elles sont le fruit d'un esprit romantique profondément « desengañado », mais qui a encore « alguna marejada de pasiones en el cráneo »¹¹⁷³ : Gamoda, au plus fort de son désespoir, de sa douleur, trouve encore le courage d'accomplir un dernier acte de justice en prenant la défense d'un homme affaibli par la misère et l'alcool et c'est à ce moment-là que Gamoda aurait pu exclamer avec García Tassara : « Mi dolor embellece mi idealismo »¹¹⁷⁴.

Le héros romantique de Sawa, image vivante du désespoir, du profond pessimisme existentiel (formule qui trouvera son double symboliste dans le « spleen » ou le terrible Ennui), ne fait, à aucun moment, appel à la pitié ou au secours providentiel et ne trouve dans la société aucune consolation :

¹¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 143.

¹¹⁷¹ *Ibid.*, p. 177-178.

¹¹⁷² Allison Peers, *Op. cit.*, p. 376.

¹¹⁷³ Sawa, *Op. cit.*, p. 179.

¹¹⁷⁴ García Tassara, « El crepúsculo ». Cité par Allison Peers, *Op. cit.*, p. 378.

comment croire, d'ailleurs, en une société où les puissants sont corrompus (la comtesse del Zarzal) et les membres de l'Eglise, luxurieux (D. Felipe) ?

La Fatalité préside l'existence des êtres romantiques (ainsi *Don Álvaro o la fuerza del sino* du Duque de Rivas) : elle est le sceau tragique qui marque, dès sa naissance, les amours entre Eudoro Gamoda et la comtesse del Zarzal. Sawa condamne dès le départ cette relation amoureuse à l'échec : « Fueron amores funestos, aquellos amores de Eudoro Gamoda y la condesa. »¹¹⁷⁵ Sentence que l'on peut aisément compléter avec ce que disait Alfredo, de Pacheco, sur la vie elle-même : « El mismo hecho, el mismo principio en todas partes... ¡La fatalidad ! » (II, 4)¹¹⁷⁶ Par ailleurs, ne peut-on pas retrouver dans ce personnage nombre de qualités communes aux bohèmes, autre façon de dénominer le fourmillement d'artistes inconnus dans la capitale, dont faisait partie le jeune écrivain qu'était alors Alejandro Sawa, à son arrivée à Madrid dans les années 1880 où il maniait ses premières armes dans le monde des Lettres ? Le récit du parcours artistique d'Eudoro Gamoda semble être une projection des angoisses du jeune littéraire ou, de façon générale, de tout artiste qui se sent, de par sa pensée ou son art, étranger à son siècle, « extemporáneo » (terme qu'affectionne Sawa dans *Illuminaciones*), déchu dans son propre pays. Et par extension, le récit tragique de la vie orientée vers le monde de l'idéalité d'Eudoro Gamoda n'est-il pas la projection de la propre existence d'Alejandro Sawa, son auteur, un homme irrésistiblement tourné vers l'Azur, amoureux infatigable de la Beauté ? Rubén Darío lui-même témoignera de la psyché purement artistique d'Alejandro Sawa, dans le prologue des *Illuminaciones en la sombra* :

Amaba el excelente escritor la Belleza, la Nobleza, la Bondad, todas las sagradas cualidades mayúsculas. Se asomaba a perspectivas de eternidad ; mas siempre se distraía en lo momentáneo, e hizo del Arte su religión y su fin. El arte en los propósitos, en la existencia ; el arte a su manera y con sus medios. [...] Para él sí que en todo *l'art c'est l'azur*.¹¹⁷⁷

Alejandro Sawa confirmera dans l'un de ses articles, « Notas », paru dans *Don Quijote* (numéro 32, du 6 août 1897), cette volonté, voire fatalité, de

¹¹⁷⁵ Sawa, *Op. cit.*, p. 95.

¹¹⁷⁶ Ermanno Caldera, *Il dramma romantico in Spagna*. Texte recueilli dans le volume V de Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura – IRIS M. Zavala*, « Romanticismo y realismo », Barcelona, Crítica, 1982, p. 209.

¹¹⁷⁷ Rubén Darío, « Alejandro Sawa », *Op. cit.*, p. 71.

maintenir son regard esthétique orienté vers un idéal : « Porque yo estoy condenado al bárbaro suplicio de, enamorado, vivir ¡siempre ! lejos de mi ideal, y hombre libre agitarme en una sociedad de verdugos y esclavos ? »¹¹⁷⁸

C'est pourquoi, pour nous, la seconde trame romanesque – celle des amours d'Eudoro Gamoda avec la comtesse del Zarzal – sert véritablement la caractérisation romanesque du bohème par un jeune bohème. Il est vrai qu'Alejandro Sawa a choisi dans *La mujer de todo el mundo* d'exposer primordialement « un caso de patología social » (qui inclut, en outre, deux superbes approches esthétiques de la Beauté féminine, avec les descriptions respectives du physique de la comtesse del Zarzal et de celui de Luisa Galindo) : le crime social perpétré par la Zarzal contre Luisa pour s'accaparer, par le biais du mariage de cette dernière avec son fils, Enrique, sa dot et rétablir ainsi sa fortune personnelle. Situation saisie dans la réalité selon ce que l'auteur déclare dès l'incipit de son roman : « que yo he sorprendido rodando por el mundo »¹¹⁷⁹. Mais, en choisissant d'aborder également l'incompréhension artistique dont souffre Eudoro Gamoda ainsi que ses amours infortunées avec la comtesse del Zarzal, dans une trame secondaire, Alejandro Sawa ancre son récit dans une réalité romantique. L'évocation de la génération de « convulsionarios » à laquelle appartient Eudoro Gamoda et identifiée dans la réalité à celle du jeune Alejandro Sawa, a partie prenante avec les préoccupations de la propre génération de Sawa, dite « gente nueva ». L'analogie entre l'auteur Alejandro Sawa et son personnage Eudoro Gamoda est évidente et nous souhaiterions faire directement référence à une phrase de *La mujer de todo el mundo* :

El autor de esta historia tiene en su poder una carta de Gamoda, que a propósito de lo que está refiriendo va a reproducir, para ahorrarse descripciones quizá enojosas a fuerza de espirituales.¹¹⁸⁰

La confusion de ces deux réalités (celle de l'auteur et celle de son personnage) répond à un simple jeu romanesque¹¹⁸¹, traduit aussi la

¹¹⁷⁸ Article cité par Phillips, *Op. cit.*, p. 133.

¹¹⁷⁹ Sawa, *La mujer*, p. 6.

¹¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 100.

¹¹⁸¹ Le romancier comme intervenant dans sa fiction romanesque, c'est-à-dire comme protagoniste dans son roman, est un procédé narratif qui n'est pas sans rappeler celui utilisé par le père fondateur du roman moderne, à savoir Cervantes dans *Don Quichotte* ainsi que par Goethe dans *Les souffrances du jeune Werther*, roman conçu comme un recueil des lettres de Werther retrouvées et soigneusement ordonnées par un « éditeur » fictif qui

complète identification de l'auteur avec le sujet qu'il traite (il a également en sa possession le « libro de memorias » d'Eudoro Gamoda, puisqu'il en cite plusieurs passages¹¹⁸²), laissant apparaître, de même, un souci de vraisemblance voire de sincérité quant au message qu'Alejandro Sawa veut faire passer à travers le récit de la vie artistiquement tragique d'Eudoro Gamoda.

L'ébauche d'un paysage moderniste dans son roman

Nous souhaitons approfondir ce qu'apporte le personnage Eudoro Gamoda à la définition littéraire du bohème. Nous en profitons, de même, pour souligner les différents accents modernistes – et plus particulièrement ceux se rapportant à la description de la femme, sujet de prédilection des contes et poèmes bohèmes également – du premier roman de jeunesse (1885) de Sawa, normalement d'obédience naturaliste, du moins se déclarant comme tel.

Dans *La mujer de todo el mundo*, le personnage masculin principal, Eudoro Gamoda, un peintre naturaliste, présente tous les traits caractéristiques de l'artiste moderniste (le héros romantique ressuscité). Rebelle, provocateur, individualiste, original (« ¡Sé tú mismo ; ésa es la regla ! » professera Rubén Darío) et amoral dans son art. La nouveauté de sa peinture soulève des tollés d'indignation et d'incompréhension du côté de « los jefes de ese cementerio de obras osificadas que se llama la Academia de Bellas Artes »¹¹⁸³. Eudoro Gamoda, d'ailleurs, fait explicitement et fièrement foi de sa marginalité artistique (orgueil hérité de l'esprit de Bohème) : « Cada momento que pasa estoy más satisfecho de mi actitud de protestante ».¹¹⁸⁴ Il répond donc, à part entière, aux critères de la personnalité de l'artiste moderniste, à savoir que, selon ce que déclarait Manuel Romero Luque, « el joven modernista, al igual que el héroe romántico, se siente un rebelde y se enfrenta a la moral burguesa

s'adresse directement au « lecteur » dans une note finale, pour lui narrer les derniers jours de vie du jeune Werther, toujours d'après les dernières lettres du personnage qu'il a en sa possession ; intervention du romancier dans sa fiction utilisée par Pérez Escrich, reprise et amplifiée par les prosateurs du Nouveau Roman.

¹¹⁸² *Ibid.*, p. 91 à 94 et p. 161 à 163 (il est difficile de savoir si ce passage du roman appartient au « libro de memorias » du personnage ou s'il s'agit d'une intervention directe du narrateur-auteur. Même si nous penchons plutôt pour la première proposition, le doute nous satisfait également).

¹¹⁸³ Sawa, *Op. cit.*, p. 145.

¹¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 145.

establecida »¹¹⁸⁵ et « "Modernista es el que inquieta", proclamó Valle-Inclán. Y los modernistas, fieles a esa consigna y a su afán por espantar al burgués, fueron disidentes, rebeldes, disconformes, heterodoxos y tendentes al amoralismo ».¹¹⁸⁶ De plus, Eudoro Gamoda, comme tout moderniste, exprime le désir de s'évader de la morne réalité en voulant à tout prix imposer sa conception idéale du monde. Il répond ainsi à ce désir de « evasión modernista », tel que le formulait, avec sincérité, Rubén Darío :

En verdad, vivo de poesía. Mi ilusión tuvo una magnificencia salomónica. Amo la hermosura, el poder, la gracia, el dinero, el lujo, los besos y la música. No soy más que un hombre de arte.¹¹⁸⁷

Cette « evasión modernista » se traduit de plusieurs façons dans le cas d'Eudoro Gamoda. D'abord, en choisissant de vivre hors d'atteinte de la vulgarité, de la banalité, à l'écart de la normalité :

Abstraído, separado, emancipado del mundo externo por sus ambiciones y tareas, Gamoda se había olvidado de amar. Era un caso de virginidad inaudito. Veintidos años y no saber cómo es el amor. [...] Porque Gamoda tenía más cantidad de alma que de cuerpo. [...] « Usted ha golpeado en mi frente dirigiendo invocaciones a ideas íntimas que yo llevo escondidas por falta de esperanza y por sobra de desprecio a la realidad descarada que se pavonea por las calles vestida de algodón y con agujetas en el pelo.

[...] Se amaron con ansia, él en busca de idealidad, ella en busca de realidad y de idealidad.¹¹⁸⁸

C'est-à-dire, en créant un monde où règne l'idéalité qui se manifesterait surtout lors de la description de la femme idéale que propose Eudoro Gamoda :

Yo sueño frecuentemente con una mujer que no es ni rubia ni morena, sino la combinación artística de estos dos colores [...]. Ni alta ni baja, de la estatura que daba Praxiteles a sus Venus de piedra, espiritual,

¹¹⁸⁵ Manuel Romero Luque, *Las ideas poéticas de Manuel Machado*, Sevilla, Diputación provincial de Sevilla, 1992, p. 49.

¹¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 97.

¹¹⁸⁷ Cité par Ivan A. Schulman, « Reflexiones en torno a la definición del modernismo ». Texte recueilli dans *El Modernismo*, édition de Lily Litvak (Madrid, Taurus, 1991, p. 86).

¹¹⁸⁸ Sawa, *Op. cit.*, p. 99-100 et 105.

casi alada, lo menos humana posible, pero con líneas y contornos de estatuaria griega y manifestando hasta en su gracia de adolescente la soberbia potencialidad de su sexo. [...] En una mujer tan abstracta como la que estoy describiendo, el alma tiene que estar tan bien formada como el cuerpo para que exista armonía.¹¹⁸⁹

Il s'avérera que cet idéal de beauté, dans *La mujer de todo el mundo*, se concrétisera en la personne de la comtesse del Zarzal, « un summum imponderable, casi imposible, de armonías y bellezas »¹¹⁹⁰. En effet, Alejandro Sawa « le voyant » nous propose, surtout à travers le portrait exalté que son personnage Eudoro Gamoda trace sur son « libro de memorias », une description de la comtesse qui peut sembler la première ébauche imparfaite de ce qui représentera l'archétype de la femme moderniste, à savoir : « Era alta, rubia, enervante, provocativa ; tan bella, que parecía un reto a la castidad forzada de los enfermos, de los impotentes y de los viejos ; tan convencida de sus gracias, que se jactaba de no haber visto jamás ninguna cabeza erguida delante de la suya »¹¹⁹¹, vicieuse et perverse, ainsi qu'elle nous apparaît tout au long du roman (« Es la Venus Afrodita, pero con más pecho y más naturaleza que la deidad pagana. Se inspira con el placer como un artista con su trabajo, y produce maravillas, verdaderas obras maestras de voluptuosidad »¹¹⁹²) et dotée d'une force extraordinaire (« [...] siempre mirando a lo alto en la misma actitud de desafío, con los trágicos puños y los robustos muslos, y el férreo torax, y los musculosos brazos apercibidos a la lucha, hermoso símbolo de los gladiadores que odiamos al cielo ! »¹¹⁹³). C'est-à-dire répondant en partie – la force herculéenne en moins – aux canons de beauté moderniste, résumés par Ricardo Gullón : « La mujer modernista era, a la vez, rubia, quebradiza, viciosa y mística, virgen prerrafaelita y gata parisina »¹¹⁹⁴.

¹¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 101-102-103.

¹¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 23.

¹¹⁹¹ *Ibid.*, p. 21.

¹¹⁹² *Ibid.*, p. 151.

¹¹⁹³ *Ibid.*, p. 132.

¹¹⁹⁴ Ricardo Gullón, « Simbolismo y modernismo ». Texte recueilli dans *El simbolismo* (Madrid, Taurus, 1979, p. 25).

***Declaración de un vencido* (novela social) (1887) : itinéraire d'un enfant fin de siècle**

En suma : *Declaración de un vencido* es un libro muy desigual, y que no constituirá nunca verdadero timbre de gloria para su autor.¹¹⁹⁵

Structure

Le roman se compose de 13 chapitres que l'on peut regrouper en quatre séquences : la première est constituée de la « Nota al lector », datée du 18 octobre 1886 à Madrid et du Livre I ; la seconde du Livre II, véritable panorama critique de l'histoire politique, sociale et économique de l'Espagne de la Restauration (pour Sawa, l'état de l'économie de son pays expliquerait le pessimisme littéraire et philosophique de sa génération, antérieure à 1898¹¹⁹⁶) ; la troisième séquence comprend le Livre III au Livre VII (l'enfance et adolescence de Carlos Alvarado Rodríguez à Cádiz ; son départ pour Madrid) et la dernière du Livre VIII à XIII (sa vie à Madrid et ses expériences malheureuses ; son suicide).

Définition et signification d'un récit autobiographique

Même si *Declaración de un vencido* se raccroche au récit autobiographique par l'usage de la première personne, on peut affirmer qu'il tient plus du roman personnel, sorte d'autobiographie déguisée (le roman raconte une vie ou une séquence de vie, une histoire personnelle, sous le couvert de celle d'un personnage extérieur). *Declaración de un vencido* est un roman personnel, car il est pauvre en événements et en personnages. Le personnage principal tente de tracer son image, de découvrir son identité, de pratiquer avec rigueur l'examen de conscience qui est l'un des fondements de l'écriture de l'intime. Ici, comme dans *El frac azul*, l'auteur, dès le texte

¹¹⁹⁵ Luis París, « Alejandro Sawa », *Gente Nueva*.

¹¹⁹⁶ « Quizá es la crítica política uno de los signos mayores del aporte considerable de Sawa a la literatura regeneracionista. El escritor pasa revista a los males de la Patria arremetiendo principalmente contra la España de la Restauración. Además de atacar directamente a los hombres políticos, Sawa denuncia algunas lacras nacionales : la demagogia, el centralismo, el caciquismo, la corrupción, la Inquisición, y la alianza del Altar y el Trono » (Jean-Claude Marga, *Alejandro Sawa : novelística y periodismo*, Ed. Universidad Complutense, Colección Tesis Doctorales, n° 81/91, Madrid, 1991, 2 vols., p. 333).

préfaciel, prend ses distances avec le personnage (il récusé toute ressemblance avec celui-ci), tout en dénonçant un pacte autobiographique tacite. Tout comme *El frac azul*, le troisième roman de Sawa veut instruire le lecteur (à qui il s'adresse directement ou prend à témoin dès la page d'ouverture, devenant ainsi l'interlocuteur privilégié de l'auteur). Ce souci d'exemplarité se complète d'une volonté de catharsis. Le héros bohème examine ses fautes tout en essayant de les justifier par l'influence néfaste des circonstances historiques ou de la société. D'ailleurs, le roman de Sawa est construit comme un long réquisitoire contre la société espagnole de la fin du XIX^e siècle : il a recours à un langage pénal, juridique, rappelant l'intention de l'auteur (intenter un procès contre la société qui l'a détruit). La « Nota al lector » éclaire le lecteur sur l'intention et la signification de l'œuvre de Sawa. *Declaración de un vencido* s'insère résolument dans les récits autobiographiques. La « nota » met l'accent sur la véracité et l'objectivité de l'écriture de cette déclaration (entendons ici déclaration par déposition, révélation) : il s'engage à dire la vérité et rien que la vérité¹¹⁹⁷ (nous pouvons parler d'un véritable pacte autobiographique avec le lecteur à qui il s'adresse régulièrement tout au long de l'œuvre, le prenant à témoin des injustices essuyées par Carlos Alvarado¹¹⁹⁸). Son objectif est de toucher avec intensité le public ; la forme autobiographique s'y prête à merveille :

Y de modo de hacer sentir al lector con más intensidad todas las amarguras que a mí me conmovieron la tarde del relato, he elegido adrede la forma autobiográfica, que simpatiza más con el fin artístico que me propongo que otra forma literaria cualquiera.¹¹⁹⁹

A force d'observations objectives ou qui prétendent l'être, l'auteur s'identifie avec le personnage, car il y trouve des traits de similitude :

Yo lo he anotado, he hecho curiosos estudios de observación *d'après nature* ; y de tal modo he llegado, para escribir este libro, a

¹¹⁹⁷ « Voy a reproducir sin comentarios el diálogo que se cambió entonces entre nosotros. Habrá quien se maraville de que yo recuerde esos detalles sin olvidar el más insignificante rasgo de pensamiento que pueda afectarlos. Habrá también quien atribuya a la inventiva lo que es determinación del recuerdo. Soy el reo, y puedo responder con la frase que el juez instructor, o la conciencia, pone en boca del acusado por la justicia humana : -“Juro decir verdad en cuanto sepa y se me pregunte”» (Alejandro Sawa, *Declaración de un vencido*, Madrid, Atlas, 1999, Biblioteca de Autores españoles, p. 145).

¹¹⁹⁸ « Figuraos lo que se os ocurrirá » (*Ibid.*, Libro Primero, p. 79) ; « Pero, ¿verdad, los que leais este libro [...]?» (*Ibid.*, p. 114).

¹¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 77.

identificarme con uno de esos jóvenes a que hago referencia, que sin lisonja propia puedo afirmar que lo conozco bastante más que a mí mismo.¹²⁰⁰

La possibilité de l'identification complète de l'auteur ou du narrateur à son protagoniste, prêtant un caractère autobiographique à l'œuvre, est atteinte à l'aide de ce critère naturaliste d'analyse objective. Le regard d'un seul homme sur son parcours bohème appartient sans conteste à cette littérature bohème espagnole qui débute avec *El frac azul*. Son observation porte sur l'itinéraire de ce nouveau représentant de la bohème littéraire espagnole fin de siècle. Dans une société où règnent les lois du marché, « tan azotada por la ambición », le jeune intellectuel provincial venu conquérir Madrid, puis l'Europe, est condamné par avance à la douleur, à la souffrance (« deben sufrir esos inteligentes jóvenes que vienen desde provincias ») – Sawa cultive aussi ce drame de la bohème-. Carlos Alvarado Rodríguez s'inscrit dans la lignée des personnages bohèmes décrits par Pérez Escrich qui arrive à la capitale gonflé d'espoir et d'illusions, avec comme seul bagage « un drama, una novela, o una obra literaria cualquiera, bien acondicionadas en el fondo del baúl, y dos o tres cartas de recomendación para otros tantos personajes acreditados en la corte »¹²⁰¹.

Sawa déclare être le destinataire de pensées (« palabras ») et impressions (« sollozos ») d'un être dont les illusions ont été balayées, le talent gâché, l'existence broyée par les machinations d'une société condamnable car perverse, cruelle, égoïste et indifférente :

Carlos, con genio Carlos, artísticamente hermoso ; Carlos, potentemente organizado por dentro y por fuera, fue abatido, tirado a la trocha, vejado y maldito por sus raquítricos compañeros de jornada ; y fue tan vencido, que lo obligaron al aniquilamiento propio. Sin embargo, merecía vivir. [...] No tuvo, entre quinientos mil hombres que forman la población de Madrid, uno solo que lo animara en sus desfallecimientos, ni le tendiera la mano cuando iba a caer, y su cara acongojada lo revelaba a gritos.¹²⁰²

Declaración de un vencido est le procès d'un témoin d'une époque et d'un phénomène (la bohème littéraire) intenté à la société-bourreau

¹²⁰⁰ *Ibidem*.

¹²⁰¹ *Ibidem*.

¹²⁰² *Ibid.*, p. 77-78.

(indifférente et cruelle) et constitue pour l'auteur une pièce importante du dossier que l'historien ou le tribunal serait amené à consulter (nous retrouvons, comme dans de nombreux écrits bohèmes, l'intention documentaire, principe naturaliste) :

Creo que realizo obra piadosa exhumando los recuerdos que tengo de mi amigo, y creo también que estas páginas pueden servir de pieza de acusación el día, que yo creo próximo, en que se entable un proceso formal contra la sociedad contemporánea. Auxilio a los historiadores del porvenir publicándolas. Por eso las titulo *Declaración de un vencido*.¹²⁰³

[...] hago el proceso formal de mis acontecimientos, y me siento tranquilo al llegar a la conclusión de que en todo lo que llevo narrado no hay otro canalla latente que la sociedad.¹²⁰⁴

Le but, inavoué au départ, de son œuvre, s'ajoutant à celui de faire le procès de la société de son siècle, est de dissuader le jeune provincial assoiffé de conquête et de gloire littéraire de devenir bohème, c'est-à-dire un raté, un perdant :

Quizá andando el tiempo lea esto, desde su oscuro rincón de provincia, algún joven corroído por la pasión de la gloria, ganoso de aventuras, azotado por la misma borrasca de emociones que el autor de este libro, y quizás también, al compadecerme, aproveche las experiencias de que pretendo dejar llenas estas hojas, tomando otros derroteros y otros caminos que los que yo he seguido.¹²⁰⁵

Declaración de un vencido est le récit des tribulations malheureuses d'un bohème fin de siècle, condamné à l'échec : pour Carlos, la bohème est un chemin de croix maudit où règne l'erreur.

¹²⁰³ *Ibid.*, p. 78.

¹²⁰⁴ *Ibid.*, p. 180-181.

¹²⁰⁵ *Ibid.*, p. 129-130.

Carlos Alvarado Rodríguez : alter ego de l'auteur et de toute une génération

Le personnage – Carlos Alvarado Rodríguez – se réduit à une dimension autobiographique, tout en prenant une valeur de symbole, de mythe, ainsi que le souligne Allen W. Phillips :

Carlos Alvarado, oriundo de Cádiz y luego vecino de Madrid, vive los mismos conflictos sociales e intelectuales de Sawa y de todos los demás jóvenes escritores que se iniciaban en las letras en la década anterior al desastre de 1898. Identificado de modo estrecho con aquella juventud, nuestro autor habla en su novela, según hemos señalado, del malestar colectivo, del pensamiento pesimista de la época, de la filosofía positivista y de una cierta moral determinista. Y ¿el arte? A su juicio, fuerte y audaz, con la misión de purificar un pueblo envilecido, lo cual le permite reafirmar su fe en un posible renacimiento y en el despertar de una nueva conciencia por la función combativa de este nuevo arte.¹²⁰⁶

Son parcours ou itinéraire est celui du bohème fin de siècle. Parti de sa ville natale (Cádiz) pour se rendre à la capitale, il est engagé dans un processus de dégradation progressive : de jeune conquérant, il devient un bohème amer et péripatéticien ; il sombre dans le proxénétisme et l'alcoolisme, par excès de lucidité (il prend conscience du marasme intellectuel et du vide de la société espagnole) et choisira de se suicider. Carlos Alvarado Rodríguez est un personnage désorienté intellectuellement et affectivement. Sawa, dès 1885, dans sa « dedicatoria » de *La mujer de todo el mundo*, confessait son amertume, témoignait déjà de son échec, se plaçait parmi les « vaincus ». L'amertume qui habite deux ans plus tard les propos de son personnage, ainsi que l'esprit suicidaire, modifient le profil du héros : chez Pérez Escrich, Elías Gómez, armé des mêmes atouts que son homologue fin de siècle (drame, roman, lettres de recommandation), ne concevant la bohème que comme un passage vers la renommée, finit par l'atteindre et, du même coup, se libère de la bohème alors que chez Sawa, Carlos, au départ riche des mêmes aspirations qu'Elías, ne parvient pas à dépasser ce « stage artistique », s'enfonce dans la révolte, la frustration et l'issue à cette dynamique de l'échec est le suicide, solution déjà choisie par Eudoro Gamoda, personnage secondaire de *La mujer de todo el mundo*, présentant les signes caractéristiques de l'artiste bohème maudit et rejeté par la société. Autant Eudoro Gamoda que Carlos Alvarado Rodríguez sont des

¹²⁰⁶ Phillips, *Alejandro Sawa...*, *Op. cit.*, p. 210-211.

personnages bohèmes auxquels l'auteur s'identifie ; ils représentent aussi, plus largement, le pessimisme et le malaise de tout un groupe social et intellectuel identifié à toute une génération littéraire. L'art sert à dénoncer : les romans naturalistes du jeune Sawa dont font partie *La mujer de todo el mundo* et *Declaración de un vencido* condamnent dans le premier l'incompréhension dont souffrent les jeunes créateurs (Gamoda est peintre et ses tableaux, naturalistes, fustigés par l'Académie) et la corruption des mœurs de la noblesse et du clergé ; dans le second, l'auteur s'en prend de façon générale à la société de son époque qui asservit l'artiste à la norme.

Nous nous proposons de retracer l'itinéraire suivi par Carlos Alvarado tout au long du roman afin d'apprécier comment le processus de dégradation ronge progressivement le personnage et comment la bohème fin de siècle construit une double écriture de l'échec et de la révolte.

Carlos Alvarado commence réellement son récit autobiographique au chapitre trois : né à Cádiz, élève à huit ans dans une pension française où l'enseignement est de qualité, dirigé par Rodoska (Rodowska). Dans cet établissement, il connaît la première manifestation d'injustice marquante : puni à rester enfermé dans une pièce pendant une semaine pour avoir protesté contre l'attitude d'un professeur qui allait sanctionner un élève qui s'était refusé à exécuter une tâche ; ce dernier ne resta enfermé que quatre jours :

[...] mis ilusiones de toda la vida quedaban en cambio chorreando sangre, me impulsaron a la impenitencia y hasta a la revuelta, constituyendo ésa quizá la primera manifestación sería de mi destino.¹²⁰⁷

Le destin du bohème est marqué par la révolte contre les institutions, ennemies de l'individu. Il est doté d'une volonté de fer (le bohème, depuis Pérez Escrich, se caractérise par la « fuerza de voluntad ») qui compense sa différence avec ses camarades qui sont nettement plus âgés que lui (« Mi voluntad fue musculosa, porque conseguí lo que me proponía »¹²⁰⁸).

Le début de son itinéraire est marqué par l'injustice et la volonté. Puis, nous assistons réellement à la naissance du désir de bohème. Lors d'une année sabbatique, il goûte aux joies de l'oisiveté organisées autour de la contemplation de la mer « con infinitas ternuras de enamorado »¹²⁰⁹ et de la

¹²⁰⁷ Sawa, *Op. cit.*, p. 101.

¹²⁰⁸ *Ibid.*, p. 102.

¹²⁰⁹ *Ibid.*, p. 103.

lecture, source d'extases. Empoisonné de romantisme, commence à germer en lui la soif de conquête (fuir de chez lui), de devenir un écrivain reconnu :

[...] comenzó a gestar mi espíritu, [...] la resolución formal, de mudar los horizontes sensibles de mi vida, de emprender la conquista del porvenir, de sentar plaza en el ejército de los que se pelean por la posesión de la gloria, y no la aceptan sino con la condición de que esté amasada con sangre de combatientes, con sangre de uno mismo si es preciso. [...] fugarme de mi casa en busca de aventuras – yo no sabía cuáles –, de aventuras, quizás, que hicieran atraer sobre mi cabeza las miradas de todas las multitudes; ya es algo eso de tener una resolución [...].¹²¹⁰

Ses résolutions sèment le trouble et l'incertitude et nous pouvons affirmer que la vie de bohème commence toujours par un choix douloureux, une forte incertitude (« Viví ocho o diez días roído, deshecho por las más furiosas incertidumbres »¹²¹¹). Mais, le démon de la gloire littéraire finit par le dominer après la publication de l'un de ses articles : Carlos est fasciné par le texte et le nom imprimés (l'illusion bohème se fonde sur une impression !) :

Había, por fin hallado la fórmula. Iba a ser literato. ¡A la obra, pues ! [...].

Y ¿qué vale tampoco nada de esto, junto al placer que experimenté al día siguiente, cuando al recibir el periódico vi mi nombre, ¡mi propio nombre ! admirablemente impreso en hermosos tipos elzevirianos [...].¹²¹²

À 16 ans, il veut dépasser les frontières de sa gloire régionale : il veut en conquérir une nationale et se propose d'écrire son œuvre de baptême et consécration littéraires (« Me propuse llevar calor de mi sangre y electricidad de mis nervios a todas las páginas de esa obra, de mi obra, haciéndola de tal modo humana [...] »¹²¹³). Son travail de littérateur commence par l'accumulation d'un grand savoir, de connaissances parfois inédites, par une lecture vorace, puis se poursuit avec l'écriture, également vorace, d'œuvres en tout genre (pièce théâtrale, roman, poésie) :

¹²¹⁰ *Ibid.*, p. 104-105.

¹²¹¹ *Ibid.*, p. 105.

¹²¹² *Ibid.*, p. 106-107.

¹²¹³ *Ibid.*, p. 107.

Escribí un drama, luego una novela [...]. Llené de papeles escritos, a los que denominaba obras literarias, un baúl hondo y largo, de esos que llaman *mundos*, y descansé de la primera parte de mi proyecto [...].¹²¹⁴

Carlos, injustement traité, assailli par le doute, fasciné par la gloire littéraire, rêveur, doté d'une grande volonté, unique¹²¹⁵, illustre les premières étapes (provinciales) du parcours bohème littéraire. L'étape supérieure est de passer à l'action (« Me lancé a la acción »), de se préparer à la lutte, sans coup férir : il croit au pouvoir de la volonté (« voluntad y cerebro desde los pies a la cabeza »¹²¹⁶) plus qu'au talent. Le bohème naissant est gonflé d'espairs et de volonté. Mais, il en use tellement au départ pour s'extirper de son ignorance, de sa région qu'il arrive à Madrid, le lieu de ses songes, déjà las. Il se déclare ouvrier de la pensée, mineur de la réflexion – « proletario del arte » – :

Me entregué al laboreo del pensamiento ; hice de mi vida lo que el minero de la suya : sumirla en profundidades muy hondas, a ver si lograba arrancar con mis manos un pedazo tan grande como me fuera posible [...].¹²¹⁷

La seconde étape de son projet bohème est constituée par la décision du départ vers Madrid (« mi propósito de trasladarme a Madrid »¹²¹⁸) à laquelle il ne rencontre pas de franches oppositions de la part de ses parents (« Sin obstáculos, sin inconvenientes, sin un guijarro que entorpeciera mi marcha en la horrible carretera [...] »¹²¹⁹). La réticence voire le refus des parents constitue un passage obligé et difficile pour le bohème : Elías Gómez dans *El frac azul* en souffre.

Entre son départ, dont les préparatifs ressemblent à celles d'une jeune fille sur le point de se marier – un mariage symbolique avec l'adversité¹²²⁰ –

¹²¹⁴ *Ibid.*, p.110.

¹²¹⁵ Le bohème, indépendant, marginal, revendique souvent le caractère unique de sa personne : « Nuevo, en el sentido de que soy yo solo el que es como yo; nuevo, en el sentido de que no me parezco a nadie » (*Ibid.*, p. 146).

¹²¹⁶ *Ibid.*, p. 109.

¹²¹⁷ *Ibid.*, p. 109.

¹²¹⁸ *Ibid.*, p.110.

¹²¹⁹ *Ibidem.*

¹²²⁰ « ¡Iba a casarme con la adversidad, que me aguardaba en Madrid con ansias de enamorado! ¡Iba a casarme, sí, a casarme con ella, y nuestro lazo de unión, férreo y bien apretado, iba a ser eterno e indisoluble por toda la vida! ¡Por toda la vida! » (*Ibid.*, p. 113).

et le temps de l'écriture, c'est-à-dire entre 1880 et 1887, sa situation est identique : le jeune littérateur connaît l'expérience du parfait bohème (« nadando, braceando »¹²²¹). Familièrement, il « rame » et la fin du Livre 5 annonce le début de la déclaration de l'échec de sa vie et de l'attente de la mort :

Soy, pues, continúo siendo, un náufrago cansado [...]. Acaricio con amarga voluptuosidad la idea de mi próxima e inevitable muerte.¹²²²

L'image du vaincu apparaît ici avec force : Frédéric Moreau, de *L'éducation sentimentale*, finit balloté par les flots et Galdós dans *Lo prohibido* utilisait de même l'image de l'impuissance de l'artiste balloté. Carlos, conscient de ses choix, explique les raisons de son naufrage en invoquant la stupidité, l'irresponsabilité et l'absurdité de l'humanité :

Y hasta tal punto la humanidad es imbécil, que no se le puede pedir cuenta, exigir responsabilidad, de lo que hace ni de lo que deja de hacer. Mata con la misma lógica del rayo, y se estremece en revoluciones con exacta posesión de conciencia que un terremoto. Irresponsable y absurda.¹²²³

C'est ainsi que nous pouvons en déduire que le bohème est un artiste responsable car révolté. Au moment du départ, Carlos déclare son incapacité à brosser le portrait clinique de son état d'esprit et se rappelle de la situation d'angoisse lors du passage à l'écriture : « [...] y evocado por mí ahora, desde el abismo de angustia en que estoy sumido, se me aparecen esos detalles, grandes e inaccesibles, como las más altas eminencias de los Andes »¹²²⁴. Il se rend à Madrid en train et livre (« analizo », « proceso ») au lecteur ses impressions de voyage ; il tient des propos élogieux sur cette

¹²²¹ *Ibid.*, p. 114.

¹²²² *Ibidem.*

¹²²³ *Ibid.*, p. 114.

¹²²⁴ *Ibid.*, p. 116. Cet état d'esprit appliqué à ce double fictif de l'auteur le rapproche de son créateur : Francisco Macein confirme dans un article consacré à Alejandro Sawa, « Bohemios españoles. Alejandro Sawa », paru dans *La Revista Blanca* (15 / 02 / 1899, p. 398-400) le pessimisme et la dose de découragement qu'insuffle Sawa à ses personnages de fiction ; pessimisme et découragement dont a toujours souffert Sawa dans son existence mouvementée : « En todas sus obras hallaréis la exhalación de un profundo pesimismo y la revelación palpable del desaliento » (cité par Phillips, *Op. cit.*, p. 42).

machine rapide et fait référence au poème de Campoamor¹²²⁵, « El tren espreso », qu'il connaît par cœur. Le narrateur bohème a conscience d'être victime de son savoir livresque et craint de déformer la réalité de ses impressions (nous retrouvons ici le principe naturaliste d'objectivité et le souci de véracité, de vraisemblance propre, également, au récit autobiographique) :

Esas ideas, esos conceptos, esas sublimes imágenes, de tal modo han llegado, a fuerza de leerlas y releerlas, a serme propias y familiares, que yo vacilo en describir mis primeras impresiones por temor de usar inconscientemente pensamientos y frases cuya paternidad, desgraciadamente, no puede corresponderme.¹²²⁶

Son voyage en train vers la capitale est associé à la quête d'une femme imaginaire, mais « no acudió en ninguna de las estaciones del tránsito la mujer soñada »¹²²⁷. Cette première déception de son désir est prémonitoire et le range définitivement du côté des « vaincus » :

[...] insomne, abatido, falto de todas las enterezas que se exigen para el combate, casi vencido antes de haber luchado, me dejó el tren en Madrid, inconsciente de cuanto me rodeaba, disgustado de mí y de los otros.¹²²⁸

Chez lui, l'imagination est plus forte que la réalité, défaut typiquement bohème. Son arrivée à Madrid – une soirée de juillet, à l'âge de dix-huit ans¹²²⁹ –, même si elle a lieu dans la joie de la découverte – Carlos parcourt Madrid en calèche, puis à pied¹²³⁰ – correspond à la perte des illusions, à l'instar de ce qui

¹²²⁵ Dans *Iluminaciones en la sombra*, Ramón de Campoamor (1817-1901) fait partie de son musée intérieur.

¹²²⁶ Sawa, *Op. cit.*, p. 118.

¹²²⁷ *Ibid.*, p. 119.

¹²²⁸ *Ibidem.*

¹²²⁹ La jeunesse accompagne toujours la bohème, car elle est le creuset où se fondent toutes les aspirations.

¹²³⁰ « A las siete de la mañana del día siguiente ya estaba yo en la calle provisto de una guía y de un plano de la ciudad, y decidido a recorrerla en todas direcciones hasta que las piernas se negaran a sostenerme. Vagué al azar por todas las calles que me encontré al paso [...] » (*Ibid.*, p. 121). La frénésie de la découverte caractérise le jeune bohème récemment arrivé de sa province. Notons que si le hasard guide les pas du bohème dans sa visite de la capitale, c'est lui aussi qui gouvernera les rencontres et sa réussite professionnelle. La Providence est une notion qui va de pair avec le Hasard dans les romans bohèmes, même si le bohème fin de siècle, plutôt athée, s'en réclame moins (la Providence est beaucoup plus

s'était passé pour Elías Gómez dans *El Frac azul*. L'idée qu'il concevait de la Puerta del Sol, centre névralgique (« cerebro y corazón ») de la bohème littéraire, est totalement erronée et il souhaite la rectifier :

[...] y yo por mi parte llamándome a engaño, teniendo precisión de rectificar los juicios entusiastas que de Madrid tenía formado, a cada nueva calle que recorriamos, hasta dar por fin con nuestros cuerpos, por obra y gracia del jaco melancólico que tiraba del equipaje, en la Puerta del Sol. Tuve necesidad de que me repitiera tres veces el auriga que aquella especie de cochera, angustiosa y mezquina, era la Puerta del Sol [...].

Madrid : ¡si sólo por haber llegado a él ya me siento más chico por dentro y por fuera !¹²³¹

Madrid est un mensonge, « todo el mundo me había engañado ».¹²³² Le mythe de la capitale s'effondre : les trottoirs ne sont pas aussi larges, les rues pas aussi longues qu'il le croyait, l'élégance des femmes madrilènes surfaite (« cursis »), mais il reste admiratif de la beauté picaresque de ces dernières (« Lo que sí me impresionó agradablemente [...], fue la belleza picaresca de casi todas las mujeres que me encontré por la calle »¹²³³). Carlos se réveille de sa crédulité provinciale et adolescente et saigne d'angoisse de cette perte : « Tener diez y ocho años, y un alma fresca y grande, abierta a todas las expansiones generosas [...]. Pues así fui yo antes de que me empujaran al Calvario »¹²³⁴. L'une des étapes qui jalonnent le parcours bohème – dont la synthèse apparaît juste avant le Livre 9¹²³⁵ –, est

présente dans *El frac azul* de 1864 - nous avons déjà souligné les accents chrétiens de certaines pages et digressions propres au narrateur- que dans *Declaración de un vencido* ou *La Horda*). Son euphorie va jusqu'à lui faire faire l'éloge extravagant à caractère naturaliste, dans une lettre adressée à un ami, Adolfo, de l'air respiré, porteur des particules de génie et d'intelligence expirées par les grands hommes.

¹²³¹ *Ibid.*, p. 120.

¹²³² *Ibid.*, p. 121.

¹²³³ *Ibid.*, p. 122.

¹²³⁴ *Ibid.*, p. 124.

¹²³⁵ « Nada más, pero ya es bastante para juzgarme. Tener diez y ocho años, y un alma fresca y grande, abierta a todas las expansiones generosas; decir « la gloria » con la petulancia del que afirma un hecho averiguado; creer sin haber todavía vivido, más bien por instinto que por razonamiento; creer ciegamente en la virtud y en el cariño de todos; ser niño, completamente niño, más que por la edad, por el optimismo de mis juicios, y figurarme una especie de malvado, incapaz en mis maquinaciones de ningún género de misericordia; llevar enormes acumulaciones de amor por todo el cuerpo : en los ojos, para no distinguir más que las líneas armónicas de las cosas; en la boca, para no pronunciar sino frases generosas; en el cerebro, para vincularme en cariño con todos los humanos; ser capaz

celle qui consiste à s'arrêter sur le cas des laissés-pour-compte. Le bohème, bien qu'aristocrate dans ses goûts, se range souvent du côté du miséreux, du faible, de l'opprimé, car il se sent investi de la haute mission de protecteur de la horde des misérables : « escoger voluntariamente el partido de los vencidos para emanciparlos quizá de su abyección, y convertirlos en vencedores, aunque esa empresa exigiera, como las divinidades bárbaras, el holocausto de la propia sangre, y el sacrificio de todos los amores que hacen llevadera y posible la carga de la existencia ».¹²³⁶

Même si le parcours bohème est rempli de rêves progressistes et de missions philanthropiques, il n'en reste pas moins que, considéré depuis son présent d'écriture, seule l'angoisse demeure : « Y siempre que mi memoria evoca esos recuerdos, ya un tanto lejanos le acomete inexplicable angustia »¹²³⁷.

A Madrid, la première et unique fonction exercée par Carlos Alvarado Rodríguez est celle de rédacteur dans le journal *La Voz Pública*. Le bohème fait partie des rédactions de journaux ou revues madrilènes (Isidro Maltrana de *La Horda* vivait de et dans la rédaction). D'ailleurs, le lieu des bureaux de rédaction est l'objet d'une grande fascination, voire admiration du personnage (« Lo importante aquí está en las oficinas de redacción, en las

de llevar voluntariamente a costas sobre las espaldas la pesada carga de todos los sufrimientos, de todas las penas, de todas las aficciones que desesperan y hacen triste a la pobre especie humana, sin rehuir el peso de una sola lágrima, ni el ardor de un solo sollozo; sentirme de tal modo mezclado, confundido, con toda la obra de la naturaleza, que en un constante éxtasis de los ojos no recorra la mirada, llena de proyecciones húmedas y cariñosas, otros itinerarios que los que separan a los astros de los hombres y a éstos de los ángeles, tales como mi fantasía los soñaba, muy cerca de la perfección; ser un visionario y un amante, todo al mismo tiempo; sentir cómo palpitan las carnes al espectáculo de una belleza, y cómo se estremece el sistema nervioso a presencia de una injusticia o de una miseria; de todos modos, de una miseria; pensar, mientras que se llora, en todos los oprimidos, en todos los vejados, en los que sufren persecuciones por la justicia, y nunca serán vindicados; en los que tienen hambre y nunca serán hartos; escoger voluntariamente el partido de los vencidos para emanciparlos quizá de su abyección, y convertirlos en vencedores, aunque esa empresa exigiera, como las divinidades bárbaras, el holocausto de la propia sangre, y el sacrificio de todos los amores que hacen llevadera y posible la carga de la existencia. Así era yo entonces, así me conoció Madrid cuando me fundí en su seno. Ya sé yo que a todas estas cosas las llaman los hombres prácticos tonterías. Pues así fui yo antes de que me empujaran al Calvario. Y siempre que mi memoria evoca esos recuerdos, ya un tanto lejanos le acomete inexplicable angustia, como la del hombre que, al recordar desde su lecho frío y árido de viudo las bellezas de su amada, los poderosísimos encantos de la mujer que en las veladas que la pasión improvisa pegó la cara junto a la suya, siente nublársele el porvenir y agotársele la vida, dejando sin cumplimiento su destino » (*Ibid.*, p. 124).

¹²³⁶ *Ibid.*, p. 124.

¹²³⁷ *Ibidem.*

mesas de trabajo [...]. En la redacción, y no en otro sitio »¹²³⁸). C'est dans cette atmosphère saturée de culture que s'élabore, en une tâche commune et sacrée, une profonde et intense réflexion. Ces journalistes sont comparés à des ouvriers courageux courbés sur leur ouvrage par le poids des mêmes idées et aspirations. Le bohème est convaincu du rôle fédérateur du journal, étendard de la pensée moderne. Les rédactions sont considérées comme l'antichambre de la renommée (se faire connaître, se faire un nom, marquer de son empreinte, imprimer sa griffe). Dans son itinéraire de vaincu, l'entrée dans la rédaction – au mois de septembre, soit deux mois après son arrivée à Madrid –, est un signe de succès, de joie unique, mais de courte durée :

Bueno. Había llegado, y había vencido. La realidad era esta : ya comenzaba el triunfo [...]. Aquella tarde del mes de Setiembre fue para mí toda entera un éxtasis de sólo algunos minutos.¹²³⁹

Le bohème est un être interdit de bonheur et de joie. Malgré une situation professionnelle des plus précaires, voire inexistante, le bohème, péchant par orgueil, se complaît dans le mensonge du succès. Puis, faisant usage de son panache, Carlos démissionne de *La Voz Pública*, car, censé être un journal d'opposition, il se trouve financé par le propre parti au pouvoir ; trahison qui exacerbera son indépendance et sa foi en l'idéal :

Y entonces me negué a dos cosas. A seguir escuchando, y a escribir una sola línea más para aquel periódico embustero.¹²⁴⁰

Le bohème ne vit que de projets illusoire (Pérez Galdós, dans *El doctor Centeno*, à travers le parcours tragi-comique d'Alejandro Miquis, l'a aussi démontré). Cet acte de protestation le mène à l'errance. La tâche de l'écrivain se rapproche de celle du mendiant. Nous avons affaire à une écriture de l'échec ou comment le bohème démontre que la vocation littéraire mène à une impasse à cause de l'incurie des éditeurs (que Bark condamne également dans *La santa bohemia* et contre laquelle il réagira en créant sa propre maison éditoriale) :

También advertí, por la forma altanera con que escucharon mis proposiciones, que el oficio de escritor es, en cierto modo, análogo al de mendigo, porque el tono con que los editores respondían a mi

¹²³⁸ *Ibid.*, p. 126.

¹²³⁹ *Ibid.*, p. 128.

¹²⁴⁰ *Ibid.*, p. 154.

oferta era exactamente igual al que se emplea para despedir a un pordiosero molesto : « Perdone usted por Dios, no llevo suelto. » Y eso hasta el punto de que, al regresar a mi casa, me sentía horriblemente humillado.¹²⁴¹

La dynamique de l'échec est en branle : désillusion, refus, humiliation. L'échec chez Pérez Escrich était déjà présent mais s'expliquait « mystérieusement » par la guigne du « frac azul ». Désormais, en 1887, le bohème est confronté plus crûment à l'échec, au refus des éditeurs. L'explication de ce refus n'est plus occulte ; elle est associée catégoriquement à l'injustice et à la bêtise de la culture officielle. Toutes les portes se referment : Carlos est plongé dans un profond désarroi (le bohème n'a jamais été autant associé à l'échec, à la guigne et au malheur qu'avec le personnage de Sawa). La bohème décrite par Sawa est une impasse, la « rue de l'amertume », la voie de l'échec. Le long questionnement clôturant le Livre 11 matérialise la longueur douloureuse d'une telle voie :

¿Qué recurso me queda por intentar ? ¿Qué es lo que me resta hacer ?
¿Volver al periodismo ? Bueno. Pero ¿qué eran las subvenciones vergonzosas de *La Voz Pública* sino tortas y pan pintado junto a lo que sorprendí, con náuseas de mi estómago, en las redacciones de los otros periódicos ? Nada. Tengo demasiada honradez de pensamiento para ponerlo de venta como hacen las rameras con su sexo.

Y entonces, ¿qué hacer ?

¿Escribir a mi casa pidiendo auxilio ?

¿Salir a la calle y detener al transeúnte para pedirle una limosna por el amor de ese mismo Dios que me abandona ?¹²⁴²

À l'instar de Felipe Centeno chez Pérez Galdós, toutes les circonstances mènent le bohème à la mendicité : « Pretendía la fatalidad de mí, por lo visto, que me dedicara a pedir limosna. ¿Qué queréis que hiciera un desesperado como yo con dos pesetas en el bolsillo para toda su vida ? »¹²⁴³. Le bohème est forcé, à un moment donné de son parcours, de « s'encanailler », de s'avilir moralement. Cette série de questions¹²⁴⁴ marque une étape décisive dans le roman, puisque Carlos est résolument

¹²⁴¹ *Ibid.*, p. 155.

¹²⁴² *Ibidem.*

¹²⁴³ *Ibid.*, p. 173.

¹²⁴⁴ Une autre série de questionnement apparaît au dernier Livre (13) et a pour objectif de déculpabiliser le personnage de ses mauvais actes (« ¿Hice mal en...? », *Ibid.*, p. 173).

engagé, sans retour possible (sa famille ruinée ne peut plus l'aider), sur la voie de la dégradation, de la déchéance et s'inscrit dans ce qu'il appelle « el sombrío pelotón de los miserables »¹²⁴⁵. En amoureux transi et désespéré, il se cache pour espionner le nouvel amant de Julia (« Espiaba vergonzosamente, escondiéndome en todos los portales, la salida de Tomás »¹²⁴⁶), en homme de lettres, sa plume n'intéresse personne :

Crueldad, ceguera, extravío de la realidad, locura : sentí alegría cuando hube terminado la lectura de la carta. Porque me alegraba hasta la raíz de los pelos la idea de que era ya un miserable completo. Nada de términos medios. ¿No había ambicionado la gloria ? ¿No había trabajado para alcanzarla ? Pues una piedra por almohada, la inmensidad del firmamento por techo, una hembra degradada por querida, ¡ y a comer las sobras de los cuarteles !
El reverso negro de mis fantasías color de púrpura.¹²⁴⁷

Carlos, depuis son présent d'écriture, avoue l'échec de son parcours causé par les autres (« Reconozco y siento que soy un vencido. Reconozco y siento que todos esos hombres que me han condenado desatendiéndome, han podido más que yo »¹²⁴⁸). Il déclare de même son objectif en composant ce livre : accuser, dénoncer et, de ce fait, instaurer une littérature de la révolte (« Pero me resisto a morir tan oscuramente como he vivido ; a morir como un soldado cualquiera, y por eso escribo este libro [...] »¹²⁴⁹).

Le bohème, être fortement illusionné, se heurte avec violence à la réalité : l'échec de sa personne est d'autant plus retentissant. Il en arrive à démissionner de sa personne et pense même devenir marmiton (« pinche de cocina ») ou domestique (« lacayo »). L'unique consolation du bohème désespéré, déchu est de s'adonner à la boisson :

¹²⁴⁵ *Ibid.*, p. 160.

¹²⁴⁶ *Ibid.*, p. 159. La même situation de dégradation humiliante du personnage amoureux se retrouvait déjà dans *La mujer de todo el mundo* : Eudoro Gamoda, amant passionné de la cruelle comtesse del Zarzal, passe des nuits et des jours entiers à épier et à attendre la sortie de sa bien-aimée (« Lanzóse a la calle, y a la media noche, ya estaba, sombrío y miserable, temblando de vergüenza y de frío, acurrucado en uno de los portales inmediatos al hotel de la condesa del Zarzal, aquel infortunado que había sido un hombre, convertido ahora en harapo, en desperdicio, en detritus, por el amor, esa cosa magnífica, como dicen los poetas », *Op. Cit.*, p. 177). D'ailleurs, il semble intéressant de confronter les deux œuvres qui présentent des situations similaires (nous en soulignons quelques-unes ici).

¹²⁴⁷ *Ibid.*, p. 160.

¹²⁴⁸ *Ibid.*, p. 176.

¹²⁴⁹ *Ibidem.*

Entonces fue cuando, acordándome de lo que hacían los sin ventura, los tristes, los miserables, los que estaban en el mismo caso que yo en las cinco partes del mundo, pedí consuelo al zumo fermentado de las cepas de todos los países.¹²⁵⁰

De bohème noble, Carlos termine bohème « tavernaire » s'adonnant au jeu, à l'alcool en dépit de son aversion (« Hice de la embriaguez mi estado normal, y como si dijéramos fisiológico, y a pesar de la invencible repugnancia que me inspiraba el solo espectáculo de un vaso de vino »¹²⁵¹) et finit par céder à l'invitation d'une prostituée : c'est la déprime du bohème dans les romans ; son existence s'est recouverte d'un suaire de vilennie. En d'autres termes, Carlos souffre d'une crise nerveuse aigüe (« casi frenético de penas, y llorando por dentro lágrimas de sangre »¹²⁵², « No tiene idea de la crisis que me trabaja »¹²⁵³). Dans cet abîme de désarroi, resurgit le spectre du suicide agité dès le début du roman (« Entonces fue cuando por segunda vez en aquella noche se irguió ante mi vista el vago espectro del suicidio »¹²⁵⁴). Carlos, tout au long de sa déposition, a le projet de mourir, car rien, même pas la boisson, ne parvient à le sauver du gouffre :

Era preciso sucumbir. Ni aun la embriaguez me daba el consuelo que le pedía. También el vino me había traicionado. [...]

Era preciso sucumbir.

Entonces fue cuando se apareció formalmente a mi conciencia la imagen del suicidio ; del suicidio, como imposibilidad moral y material de vivir ; del suicidio, como protesta contra la vida. ¿No era yo un sublevado, un insurrecto ? La sociedad me condenaba a ser un miserable toda la vida. Bueno. Pues yo me alzaba de la sentencia, y destruía mi vida porque me daba la gana, porque no quería ser un miserable. ¡A ver lo que toda la sociedad junta puede contra una voluntad aislada, cuando esta voluntad es irrevocable !¹²⁵⁵

Le suicide de Carlos est différent de celui d'Eudoro Gamoda de *La mujer de todo el mundo* : si, pour le premier, le suicide, non décrit dans le roman, intervient comme signe de protestation sociale, comme opposition à la

¹²⁵⁰ *Ibid.*, p. 161.

¹²⁵¹ *Ibidem.*

¹²⁵² *Ibid.*, p. 163.

¹²⁵³ *Ibid.*, p. 177.

¹²⁵⁴ *Ibid.*, p. 166.

¹²⁵⁵ *Ibid.*, p. 175-176.

société, de révolte suprême, celui de Gamoda est purement passionnel. Ce désir de mort chez Eudoro Gamoda est explicite – parmi tant d’autres passages du roman – dans sa lettre adressée à Luis, son fidèle ami :

[...] voy a morir. Tan familiarizado estoy con esta idea, que ni me emociona ni me acobarda. [...] Es, pues, sin sentimiento que dejo la vida. Me ha tratado siempre mal, se ha portado siempre mal conmigo. No puedo amarla.
Pero ¿qué quieres... ? — Esa mujer... ¡siempre ella !¹²⁵⁶

La mort sera pour lui, libération et, en même temps, renaissance, réveil à l’éternité :

Ce que le suicidaire cherche dans la mort, c’est avant tout le repos, l’annulation des tensions, la satisfaction du désir d’être passif et de dormir. [...] [À cela] s’ajoute parfois celui de renaissance et que l’idée de survie ou d’immortalité est fréquemment associée à celle de la mort.¹²⁵⁷

Le « désir de tuer »¹²⁵⁸ est ce vœu de l’artiste Eudoro Gamoda de se réunir dans la mort (« los románticos desposorios de la muerte ») avec la comtesse del Zarzal, à la fois sa bien-aimée, déesse de l’Art et de la Beauté, mais, aussi, vengeance :

Era un vengador y un amante. Sabría sin cerrar los ojos, acertarla al sitio donde debiera tener el corazón y llegar con la punta del cuchillo a la entraña vitanda... Después... ¿no estaba decidido a morir ?¹²⁵⁹

La comtesse est, en outre, devenue la projection (dédoublement) idéale du moi artistique de Gamoda. La comtesse, en ce sens, est son Art, son œuvre d’art à lui ; son acte peut s’interpréter comme le désir de tuer son « œuvre d’art » (ou « l’objet introjecté »). En effet, « chez le mélancolique, qui cherche à détruire l’objet incorporé, le raptus suicidaire apparaît aussi comme un meurtre, mais « qui renvoie à celui de Dorian Gray, meurtrier de

¹²⁵⁶ Sawa, *Op. cit.*, p. 176.

¹²⁵⁷ Pierre Moron, *Le suicide*, Paris, P.U.F., 1993, Coll. « Que sais-je ? », p. 81-82.

¹²⁵⁸ « [...] «l’on ne se tue pas sans s’être proposé de tuer l’autre». Cette composante agressive est manifeste dans les cas de suicide passionnel, où l’idée de meurtre précède souvent celle de suicide [...] » (Moron, *Op. cit.*, p. 82).

¹²⁵⁹ Sawa, *Op. cit.*, p. 181.

sa propre image » (Fenichel) »¹²⁶⁰. Le désir d'être tué¹²⁶¹ s'apparente, chez Eudoro Gamoda, à l'idée de sacrifice, de « châtement autopunitif » pour complaire à la déesse sanguinaire, la comtesse del Zarzal :

Estáis tan hecho a oiros llamar diosa, que no daréis importancia a que uno de vuestros creyentes se sacrifique ante el ara, y os haga la protesta de su devoción con sangre de sus venas. [...] Yo sabré espiaros porque mi suicidio es una ofrenda que debe quedar depositada ante el ara y sólo allí.¹²⁶²

Ces trois éléments, se superposant dans l'esprit de l'artiste Eudoro Gamoda, définissent, en fait, ce que l'on désigne par « suicide du mélancolique » ou « dans la mélancolie » :

Ces différents éléments – idée de la mort investie libidinalement, idée de tuer ou d'être tué – peuvent exister isolément, mais dans les tentatives sérieuses comme dans le raptus mélancolique, ces diverses composantes s'associent et s'imbriquent.¹²⁶³

Quant au suicide de Carlos, il traduit le désir de tuer son échec, et, avec lui, la société qui l'a engendré. Carlos appartient à cette « race » d'artistes purs et rares que défendait Alfred de Vigny dans son drame *Chatterton* (1835) dans lequel le héros, un poète, se suicide en désignant la société comme unique responsable. Sawa traduit le drame de l'artiste confronté à l'élargissement du marché artistique : l'auteur – et il le démontrera sa vie durant – réclame le droit d'être artiste ou écrivain sans produire de grandes œuvres, simplement en se fondant sur l'ambition, la personnalité, le mode de vie. C'est dans ce nouveau statut de l'artiste que se range le bohème. Jerrold Seigel dans son livre sur l'histoire de la bohème parisienne *Paris bohème 1830-1930* confirme que l'assimilation du mot « artiste » à « bohème » est due à Félix Pyat lequel dans son recueil d'essais sur la vie artistique parisienne intitulé *Nouveau Tableau de Paris au XIX^e siècle* publié en 1834 qualifie les artistes de « citoyens de la bohème ». Il voit en eux les traits caractéristiques de la bohème : se réclamer artiste sans avoir créé ou produit, s'accoutrer de costumes extravagants, parler un langage spécifique

¹²⁶⁰ *Ibid.*, p. 82.

¹²⁶¹ « Le désir d'être tué fait intervenir une autre signification du suicide, vécu comme un châtement que l'on doit subir ou que l'on s'inflige [...] » (Moron, *Op. cit.*, p. 82).

¹²⁶² Sawa, *Op. cit.*, p. 175.

¹²⁶³ *Ibid.*, p.83.

(moyenâgeux ou emprunté au monde des ateliers de peintres dont la particularité linguistique consistait à ajouter une syllabe à la fin de chaque mot), se couper volontairement du monde, de la société en refusant le confort, l'élégance, idolâtrant la pauvreté, ennemis de la politique, partisans de la fraternité, de l'égalité, dédaignant l'ordre (même familial) et préférant une vie errante, hasardeuse, victimes finalement de ce que Félix Pyat nomma « artistisme ». Tous ces caractères bohèmes, peu souriants, annonçaient pourtant la bohème décrite plus tard par Murger en 1850. La littérature espagnole de la période qui nous intéresse et du phénomène qui nous préoccupe est traversée par ces différents mouvements qui ont fait la bohème française et Carlos Alvarado Rodríguez nous apparaît comme un nouveau Chatterton répudié par la société de son temps et le frère romanesque de Jacques Vingtras de la trilogie de Jules Vallès¹²⁶⁴, contemporaine de *Declaración de un vencido*.

Nous désirons enfin revenir sur le séjour de Carlos à Madrid qui correspond certainement à l'étape madrilène de l'auteur, avant de se rendre à Paris, ce qui nous permettra de confirmer ce que l'on suggérait concernant le rôle du personnage d'Eudoro Gamoda. La première période madrilène du jeune écrivain qu'était alors Alejandro Sawa représente véritablement la naissance de son prestige et de sa notoriété littéraire. Dès son arrivée à la capitale, il se fait remarquer, surtout au cours des réunions et débats qui se tenaient au Círculo Nacional de la Juventud fondé en 1881 (« que tuvo una existencia muy fugaz »¹²⁶⁵) par Urbano González Serrano, ce qui prouve que Sawa était à Madrid en 1881 selon la thèse d'Allen W. Phillips dans son essai de référence déjà mentionné¹²⁶⁶. Un premier témoignage, qui sera suivi de nombreux autres et qui ont tous renvoyé l'image d'un jeune Sawa, triomphant et éloquent, audacieux et passionné (« Sawa era, a los veinte años, la osadía, el talento, la elocuencia. Sawa era el triunfo »¹²⁶⁷), qui portait en lui tous les espoirs de la jeunesse littéraire, nous est fourni par Luis Bonafoux :

¹²⁶⁴ Il s'agit de la trilogie constituée de *Les Réfractaires* (1865), *Le Bachelier* (1881) et *L'Insurgé* (1886). Cette trilogie, à travers le personnage de Jacques Vingtras, présente la figure du bohème désespéré, menaçant et insurgé contre l'ordre social qui salit ses convictions et l'empêche de s'affirmer. Jules Vallès (1832-1885) prend justement le contre-pied du mythe de la bohème dépeinte par Murger.

¹²⁶⁵ Phillips, *Alejandro Sawa...*, p. 45.

¹²⁶⁶ Phillips, *Op. cit.*, p. 48.

¹²⁶⁷ Luis Bello, « Los malogrados : Alejandro Sawa », *El Mundo*, 03 / 03 / 1909.

Alejandro Sawa fue la figura más interesante del Círculo, hasta físicamente considerada. Acabado tipo meridional, bronceada la tez, tristonos los ojos, negra y abundosa la cabellera, y con no sé qué de trágico en su figura toda. Sawa, vistiendo luto, y declamando sugestivamente uno de sus artículos desde la tribuna del Círculo, fascinaba al auditorio.¹²⁶⁸

Peu après, vers 1885, commence à se former à Madrid un groupe appelé « Gente Nueva » (appellation empruntée au titre d'un livre de Luis Paris), immédiatement antérieur à la génération de 1898 mais « infinitamente menor en talento artístico y trascendencia estética »¹²⁶⁹ et dans lequel Alejandro Sawa joue un rôle prépondérant. On peut dire qu'il est la figure de proue de cette jeunesse combative et idéaliste, dont il a tracé un fidèle portrait avec le récit du parcours artistique du peintre Eudoro Gamoda, incarnation romanesque des idéaux de cette jeunesse, dans *La mujer de todo el mundo* (1885), puis dans son roman autobiographique, *Declaración de un vencido* (1887). Ces deux œuvres sont caractéristiques des conflits sociaux et idéologiques dans lesquels se débattait cette jeunesse audacieuse et dont on peut aussi dire qu'elle portait en germe quelques-unes des idées fondatrices et fondamentales de la génération de 1898, ainsi que l'atteste le jugement clairvoyant de Manuel Machado :

No quisiera recordarlos aquellos días tan próximos ¡y tan pasados ! en que una « elite » inteligente y fuerte, precursora de los renovadores puramente literarios y artísticos del 98, sentía ya acongojado su entusiasmo por algo así como el presentimiento de la gran catástrofe colonial y política y se debatía airada contra el statu quo y el marasmo de su España de entonces, no mucho más inconsciente y dormida que la actual. Se debatía y protestaba con motines, con asonadas, con libros subversivos y periódicos rojos. Vivía inquieta y desazonada.¹²⁷⁰

Mais cette prématurité idéologique de « gente nueva », et plus particulièrement de l'esprit de Sawa, quant aux préoccupations de la génération de 1898 nous permet-elle d'inclure Alejandro Sawa dans le groupe des « noventayochistas » ? En fait, il est seulement possible, ainsi que le laissait présager le jugement antérieur de Manuel Machado, de

¹²⁶⁸ Luis Bonafoux, *De mi vida y milagros, Los Contemporáneos*, I, 25 / 06 / 1909, n° 26.

¹²⁶⁹ Phillips, *Alejandro Sawa...*, p. 53.

¹²⁷⁰ Manuel Machado, « La función de la Prensa », *Un año de teatro*, Madrid, 1918 ?, p. 57. Cité par Phillips, *Op. cit.*, p. 55.

rapprocher la figure de Sawa de l'idéologie et des préoccupations de la génération de 1898. Si l'on se réfère au classement effectué par Hans Jeschke dans son livre *La generación de 1898. Ensayo de una determinación de su esencia*, on se rend compte qu'Alejandro Sawa est exclu du groupe représentatif de la génération de 1898 et appartient au « gran coro » :

Con exclusión de los precursores : Unamuno, Ganivet y Rubén Darío ; de las celebridades del instante : Maeztu, Manuel Machado y Bueno ; de los simpatizantes : Villaespesa, Marquina, Martínez Sierra, entre otros ; del gran coro de los Alejandro Sawa, Ricardo Baroja, Camilo Bargiela, Luis Bello, Gómez Carrillo, etc., pertenecen, en mi opinión, al grupo representativo de la generación de 1898 sólo el dramaturgo Benavente, los prosistas Valle-Inclán, Baroja, « Azorín » y el poeta lírico Antonio Machado.¹²⁷¹

Luis S. Granjel, de son côté, lorsqu'il étudie la figure de Sawa dans son article paru dans *Cuadernos Hispanoamericanos*, c'est sous le titre générique de « Maestros y amigos del 98 » (titre que nous retrouvons inversé « Amigos y maestros » dans son livre *La Generación literaria del 98*¹²⁷²), indiquant simplement qu'il considère Sawa comme un sympathisant avec les idées et préoccupations de la génération de 1898. Précurseur et sympathisant, voilà comment on peut qualifier Alejandro Sawa dans son rapport avec la génération de 1898. Position que corrobore la phrase lapidaire de José Esteban dans sa préface à *La mujer de todo el mundo* :

En primer lugar, y anticipándose a la generación del 98, supone todo un ataque y condena a la España tradicional, a la beatería y a la superstición.¹²⁷³

Afin de mieux mettre en rapport le lien étroit entre personnage et auteur, Carlos, narrateur homodiégétique, dans les premières phrases du Libro primero, dévoile l'intention de son récit autobiographique qui rejoint ce que déclarait l'auteur dans la note au lecteur, à savoir que « [e]stas páginas son un pedazo de documento humano que yo dedico a la juventud de mi tiempo,

¹²⁷¹ Hans Jeschke. Texte cité par Luis S. Granjel, *Panorama de la generación del 98*, Madrid, Ediciones Guadarrama, p. 478.

¹²⁷² Luis S. Granjel, *La Generación literaria del 98*, Salamanca, Anaya, 1966, p. 114-119.

¹²⁷³ José Esteban, « Ante la reedición de *La mujer de todo el mundo* », préface à *La mujer de todo el mundo*, Madrid, Moreno-Ávila, 1988, p. VI.

a mis compañeros de jornada »¹²⁷⁴. Avant de faire le procès de la société, Carlos fait son propre procès qui est une apologie de son personnage : lucide (« De mí sé decir »¹²⁷⁵), travailleur acharné (« Soy además un trabajador a quien no le pesa su azada »). Il est conscient que ce qu'il propose au lecteur est un brûlot :

Además, el hombre que escribe este libro, el hombre que ha vivido este libro, sabe lo que hace publicándolo. Sabe que ofrece en él un proceso, un verdadero proceso moral, que, aun siendo subjetivo por su forma, no es en su gran síntesis otra cosa que el proceso psicológico de toda la juventud de su tiempo.¹²⁷⁶

Carlos Alvarado dévoile sa nature bohème – être révolté – tout au long du Livre II lorsqu'il critique la bêtise nationale et attaque l'homme satisfait :

Mucho más concreto es el caso de la ceguera interna, de la ceguera cerebral. El imbécil, el ignorante, ése, ése es el que ha sacado lote en la vida. [...] En él la bestia concluye por absorber a la criatura racional, y bala o grita de satisfacción ante el espectáculo del guisado caliente [...].¹²⁷⁷

Dans sa critique virulente et agressive, il n'hésite pas à comparer le peuple espagnol d'avant 1850, celui qui a accepté, entre autres, le rétablissement de l'Inquisition, à des bœufs, pour son bonheur bestial ou aux pierres de la rue, pour son insensibilité, voire à des porcs, pour son incapacité à s'élever spirituellement¹²⁷⁸. Carlos n'appartient pas au peuple vers lequel il tente de se rapprocher au début de son parcours, ni à la société. Il croit en l'avenir et s'y accroche, au renouvellement du pays

¹²⁷⁴ Sawa, *Op. cit.*, p. 79.

¹²⁷⁵ *Ibidem.*

¹²⁷⁶ *Ibid.*, p. 80.

¹²⁷⁷ *Ibid.*, p. 88.

¹²⁷⁸ « Que cada cual hable en nombre del país en que ha nacido. Sostengo que el pueblo español de la primera mitad del siglo XIX era feliz, al modo que lo son los bueyes que tienen buenos terrenos donde pacer, y sostengo también que trabajaba menos y hacía vida más bestialmente satisfecha que el pueblo de los demás países de Europa» (*Ibid.*, p. 92); «Ha perdido la costumbre de mirar a lo alto. De seguir así, es posible que a esos hombres del pueblo les salga un nervio junto al cogote, y que, como a los cerdos, les sea imposible levantar la cabeza para nada, teniendo que tirarse panza arriba en el suelo para ver el sol, con su hermoso disco ígneo, que parece cosa de fantasía» (*Ibid.*, p. 95).

(préoccupation « regeneracionista »¹²⁷⁹) auquel il ne participera pas car dès le premier Livre, il décide de mourir et au moment où il écrit ce procès autobiographique, il est moribond¹²⁸⁰, son esprit est déjà vieux¹²⁸¹ :

Todo es indicio de un renacimiento o del despertar de una nueva época. Sólo que, por próxima que se halle, yo no podré conocerla, no podré manifestarme en su seno, porque voy a morir. Sin embargo, palpitando entre estas líneas, yo envío a esa nueva época, yo envío al porvenir mis ardientes besos de enamorado.

Creer en el porvenir, ¡bah ! ya es algo. Y yo necesito agarrarme a esa creencia para no morirme de pronto y del todo.¹²⁸²

Enfin, par le jeu des questions-réponses entre Julia et Carlos au Livre 9, le narrateur – homodiégétique – parvient à délivrer une définition exacte du bohème littéraire fin de siècle, des années 1890. Julia est sensible à ce mode de vie étrange à Madrid (« régimen extraño de vida ») adopté par Carlos qui dort le jour et vit la nuit, mange à des heures indues, seul, dans sa chambre et, plus généralement sur son lit, « como si estuviera enfermo »¹²⁸³. De plus, à dix-huit ans, Carlos est rédacteur dans un journal d'opposition, *La Voz Pública*, et se vante d'avoir écrit un bon nombre de livres originaux, malheureusement inédits et, qu'une fois publiés, il obtiendrait la reconnaissance du public. Mais, ce qu'il omet de préciser à Julia, ainsi qu'il l'avoue au lecteur, est qu'il n'est pas rémunéré pour ce travail de rédaction¹²⁸⁴ : le bohème confirme le mensonge de son existence, car il se

¹²⁷⁹ Cette volonté de renouveau resurgit au début du Livre 12, « [...] es que yo tenía el más íntimo convencimiento del carácter transitivo de nuestros tiempos, de las distintas energías que lo trabajan en todas direcciones para preparar el hermoso advenimiento de las sociedades fuertes del porvenir; es que yo quería sofocar mis sollozos con los estruendos del combate, y es también que tenía necesidad de una fe muy grande para no morirme del todo » (*Ibid.*, p. 158). Carlos démontre ainsi, en dépit de son pessimisme chronique, avoir foi en l'avènement d'une société nouvelle, en la régénération de l'individu.

¹²⁸⁰ « [...] soy en estos instantes un poco moribundo [...] » (*Ibid.*, p. 133)

¹²⁸¹ « — Tal cual usted me ve – continué diciendo –, joven, casi niño, con unos cuantos vellos sobre el labio superior y con el pelo completamente negro, tengo lo menos sesenta años, porque estoy viviendo la vida del espíritu desde que sufro el uso de la razón, y he llegado por dentro, en la consistencia de mis órganos morales, al pleno desarrollo que supone la más completa virilidad » (*Ibid.*, p. 145)

¹²⁸² *Ibid.*, p. 97.

¹²⁸³ *Ibid.*, p. 132-133.

¹²⁸⁴ « Lo cierto es que no me habían señalado sueldo en el periódico, porque la irregularidad de mis visitas a la redacción me quitaban, de una parte, el carácter de redactor fijo, y de otra, porque no me había cuidado tampoco de reclamarlo » (*Ibid.*, p. 149-150); « He ahí que

plaît, par fierté, à travestir et déformer la réalité (cette mythomanie serait-elle à l'origine de la vision esperpentisée du bohème telle qu'exposée dans *Lucas de bohemia* ?).

Declaración de un vencido ou le parcours du bohème littéraire fin de siècle, s'achevant dans l'alcool et la misère, est le journal d'un condamné à mort, dont l'acte d'écriture presque frénétique est une façon de retarder le moment fatidique du suicide. *Declaración* est aussi le testament ou la confession d'un bohème qui veut faire la paix, presque avec dégoût, avec lui-même et avec son passé :

Estas páginas son, pues, la última ilusión de mi existencia marchita. Están escritas atropelladamente, porque tengo ansia de morir. Cuando llegué a la resolución de matarme, me propuse no alentar sino el tiempo preciso para escribir este libro. Ya va estando escrito, y ya voy, de consiguiente, estando de más en esta saturnal de pillos que forman el rebaño humano.

Como cuando salí de Cádiz, también ahora, que salgo de la vida, tengo que despedirme de muy poca gente. De mi familia, de Adolfo, de la desventurada que me ve escribir este libro, sin sospechar siquiera lo que contiene ; de Julia con el pensamiento, y de los demás con asco.¹²⁸⁵

Eudoro Gamoda, d'un bout à l'autre de *La mujer de todo el mundo* et Carlos Alvarado, d'un bout à l'autre de *Declaración de un vencido*, sont deux types de héros romantiques dont l'« âme est née avec une plaie » (Lamennais) et d'une « race condamnée au malheur »¹²⁸⁶. Non seulement leur vie mais – surtout – leur amour sont marqués du sceau de la Fatalité implacable et cruelle : deux destins, somme toute, werthériens. Enfin, une pensée grave d'Alejandro Sawa à propos de son propre malheur existentiel pourrait très bien servir d'épithète à la vie tragique de ses personnages

me notaba completamente perdido. Julia ignoraba que yo no tenía sueldo en la redacción de *La Voz Pública*. Le ocultaba además mi penuria, como un tumor o una llaga, y el hecho es que hacía ya más de un mes que vivíamos, sin que ella pudiera sospecharlo, de lo que me daban en las casas de préstamos por el empeño de los pocos objetos de algún valor que me iban quedando...» (*Ibid.*, p. 151).

¹²⁸⁵ *Ibid.*, p. 177.

¹²⁸⁶ Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Librairie Plon, 1912, Tome I, p. 10.

románticas, Eudoro Gamoda et Carlos Alvarado Rodríguez : « Mi vida no me da derecho a afirmar otra cosa sino el dolor »¹²⁸⁷.

Nous pourrions noter une évolution du héros bohème chez Sawa qui part des souffrances romantiques d'Eudoro Gamoda en 1885 vers une dégradation complète, un constat d'échec complet avec Carlos Alvarado Rodríguez.

À travers ces deux personnages, la bohème est clairement associée à la douleur, à la souffrance. L'intérêt que porte d'ailleurs le bohème à la figure christique est présent chez Sawa, dès son premier roman. Le Christ, son image autant que ses messages, habitent son imaginaire.

La figure christique

La figure christique est largement utilisée dans les écrits bohèmes : leur écriture (et leur parcours) s'est toujours inscrite dans la douleur, la peine, la souffrance et la révolte. Nous pouvons mettre l'accent sur la fascination exercée par le Christ sur Alejandro Sawa, en dépit de son anticléricalisme. En plus de la justice sociale et de la révolte, Sawa voit en lui l'incarnation de la Beauté et c'est souvent en ces termes qu'il s'y réfère¹²⁸⁸. Pour notre part, nous retiendrons surtout le symbolisme de la révolte. Avant *Declaración de un vencido*, Sawa a recours à la figure christique dans *La mujer de todo el mundo* avec la référence au *Christ* de Velázquez et l'utilise

¹²⁸⁷ Alejandro Sawa, *Iluminaciones en la sombra*, *Op. cit.*, p.110.

¹²⁸⁸ « Hay que decir, a este respecto, que pese a su arraigado anticléricalismo, – o quizás precisamente debido a él –, Alejandro Sawa parece sentirse atraído por la figura de Cristo, puesto que se refiere siempre a él en términos de admiración, además de utilizar con frecuencia elementos tomados de la iconografía cristiana. Resulta significativo que, aparte de los factores de rebeldía, justicia social, etc. que ve el joven Alex en Cristo, uno de los aspectos que más representativos considera de su figura es la belleza. Ya hablamos con anterioridad del profundo amor de Sawa por la belleza, que adquiere incluso proporciones de culto. Así, no debe extrañarnos esta especie de fascinación que siente por «El hermoso reformador hebreo», como llama a Cristo en alguna ocasión. Solamente teniendo en cuenta este extremo, se pueden comprender sentimientos como los manifestados por Manolito, protagonista de la novela corta *Criadero de curas*, quien de pequeño juega con imágenes religiosas para las que fabrica capillas: “Amó en Cristo y en la Virgen a las dos representaciones más hermosas y más humanas del Catolicismo : el genio y la belleza” (p. 15). Por eso, cuando le regalan una estatuilla de Dios Padre de estética poco acertada, el niño, decidido, “Lo había roto por feo y porque no se debía rezar a eso; ¡se acabó! Y que no le volvieran a mandar semejantes adefesios, porque no los quería para nada”(p. 16) » (Amelina Correa Ramón, *Alejandro Sawa y el naturalismo literario*, *Op. cit.*, p. 121).

de façon fantastique. En fait, le recours au surnaturel d’Alejandro Sawa n’a surtout qu’une finalité sociale, moralisatrice et presque apocalyptique : c’est le Christ agonisant peint par Velázquez qui se détache de la croix et, qui, s’animant tel un spectre, court admonester durement le curé, D. Felipe, et ses « ouailles », en leur rappelant les terribles paraboles bibliques :

Una admirable copia del Cristo agonizante de Velázquez, adquiriendo entonaciones y líneas fantásticas a la dudosa media luz en que habían dejado la capilla, amenazaba desprenderse de su suplicio, más trágico en pie que clavado, y con sus enjutas ancas de cadáver y mártir, crugiendo (sic) las rótulas, la cara salpicada de sangre descompuesta y negra [...] correr, correr desenfrenadamente tras de la caravana de boda [...], pararla, llamarla vil, llamarla cobarde, y luego, encarándose con el cura [...] recordarle aquel hermoso pasaje del Evangelio que ha servido de asunto a tantas inspiraciones artísticas... “los mercaderes arrojados del templo”¹²⁸⁹

Fasciné par le Christ et sa beauté, il l’utilisera encore dans un article écrit en réponse à celui de Luis Bonafoux intitulé « Sawa, su perro y su pipa », les deux publiés dans *El Heraldo de Madrid* du 8 mars 1909, dans lequel celui-ci avait créé la légende du baiser de Victor Hugo déposé sur le front de Sawa qui aurait été le voir à Paris à pied (!) :

En cambio, es V. descocado como un demonio y no tiene pelos en la lengua. Si en obsequio suyo resucitaran todas las figuras simpáticas de la historia, sería V. capaz de llamar feo a Jesucristo¹²⁹⁰

Dans *Declaración de un vencido*, Sawa choisit le Christ de la colère et de la vengeance. Le bohème Carlos Alvarado Rodríguez endosse le rôle du souffre-douleur de l’humanité et, par conséquent, de son sauveur. Il veut porter la croix de la misère et de la justice sociale (« ser capaz de llevar voluntariamente a costas sobre las espaldas la pesada carga de todos los sufrimientos, de todas las penas, de todas las aflicciones que desesperan y hacen triste a la pobre especie humana, sin rehuir el peso de una sola lágrima, ni el ardor de un solo sollozo »¹²⁹¹). Le bohème se sent proche des opprimés, des affligés, des persécutés qui ne seront jamais vengés, des affamés à qui on refuse le pain et prend la défense de ces vaincus pour en

¹²⁸⁹ Sawa, *La mujer de todo el mundo*, *Op. cit.*, p. 48-49-50.

¹²⁹⁰ Cité par Phillips, *Op. cit.*, p. 19-20, note 7.

¹²⁹¹ Sawa, *Op. cit.*, p. 124.

faire des vainqueurs au prix du sang à verser, c'est-à-dire en fomentant leur révolution (« escoger voluntariamente el partido de los vencidos para emanciparlos quizá de su abyección, y convertirlos en vencedores, aunque esa empresa exigiera, como las divinidades bárbaras, el holocausto de la propia sangre, y el sacrificio de todos los amores que hacen llevadera y posible la carga de la existencia »¹²⁹²). La rencontre avec Julia lui permet de mettre en pratique son désir de protéger les misérables, les nécessiteux :

[...] al oírle decir a usted que es desgraciada, al ver que efectivamente lo es usted, yo quiero resguardar su cuerpo con el mío, yo quiero que la desgracia tenga que taladrar mi pecho antes de llegar a hacer un simple rasguño en el de usted...¹²⁹³

Nous retrouvons le rôle de martyr pressenti par Pérez Escrich dans *El frac azul* et nous comprenons d'autant mieux l'une des raisons du choix du titre du manifeste bohème d'Ernesto Bark : *La santa bohemia*. Alejandro Sawa, fasciné par la figure du Christ, la revisite à la façon « noventayochista » avant la lettre. C'est un Christ révolutionnaire, anarchiste, loin de celui d'amour, que reprendront de nombreux auteurs fin de siècle, dont Azorín. Seules les femmes, dans les romans bohèmes en général, issues de la classe ouvrière ou de la prostitution, accompagnent les tribulations du bohème.

Les femmes et l'amour : deux pôles de la pensée bohème

Depuis la bohème dépeinte par Murger, deux modèles féminins s'imposent dans la littérature bohème : Mimi et Musette. Musette s'inspire d'une figure féminine réelle bien connue de Murger, Marie-Christine Roux. Modèle recherché par les peintres dans les années 1840, elle posa nue pour Nadar et devint une prostituée de haut vol. La mademoiselle Musette des *Scènes de la vie de bohème* est « une jolie fille de vingt ans », à la taille fine, coquette, « élégante et poétique », fille du peuple attirée par le luxe, « intelligente et spirituelle » et, à peine arrivée à Paris, « ne tarda pas à devenir une des lionnes de l'aristocratie du plaisir ». Marcel, le peintre, s'éprend d'elle dans le roman de Murger. Quant à Mimi, de son vrai nom, Lucille Louvet – Murger la prénomme Lucile, avec un seul « l », dans son roman –, est d'une beauté plus modeste, appartient à la classe ouvrière et est

¹²⁹² *Ibidem*.

¹²⁹³ *Ibid.*, p. 146.

couturière, incarnant le type de la « grisette », insouciant, joyeuse et indépendante (elle émigre de sa province natale vers Paris), souffrant de pauvreté. Elle était associée au Quartier latin et au monde des étudiants et, selon Jerrold Seigel, « [au] commencement des années 1840, la mythologie de la grisette était devenue un cliché de l'imaginaire romantique ; disponible, reconnaissante et compréhensive, dégagée de la morale bourgeoise, la grisette de la littérature populaire répondait parfaitement aux besoins physiques et émotionnels du jeune bourgeois isolé, oisif parfois, égocentrique souvent ». ¹²⁹⁴ Mimi apparaît dans le roman comme une jeune femme charmante, avenante, âgée de 22 ans, s'accommodant de la vie bohème littéraire (« [elle] supportait sans maux de tête la fumée de la pipe et les conversations littéraires »), « petite, délicate, mièvre », aux yeux bleus et aux mains blanches et fines, malgré son travail de couturière, à la beauté malade qui séduit Rodolphe. Cependant, il faut reconnaître avec Seigel que la bohème ne se prête pas à une idéalisation romantique illimitée de l'amour : « Loin d'être un poème de l'innocence et du dévouement de la jeunesse face à l'adversité, les *Scènes de la vie de bohème* présentent les aventures amoureuses de ses personnages comme un tissu d'infidélités et de trahisons ». ¹²⁹⁵ Mimi, indifférente à la passion de Rodolphe, cruelle à certains égards, quitte son amant sentimental et « bohémien » pour un homme plus riche, pouvant lui offrir une stabilité économique ¹²⁹⁶ ; Musette, quoique amoureuse de Marcel, est volage et capricieuse. Rares sont les femmes cruelles, traîtresses et sataniques dans la littérature bohème espagnole : Miss Angélica du conte fantastique de Carrere, « La conversión de Florestán », apparaît comme une figure inquiétante et satanique, tout comme la comtesse del Zarzal de *La mujer de todo el mundo* de Sawa, monstre de cruauté et de cupidité. Les canons de beauté modernistes viendront se greffer à cette approche de la figure féminine, conçue pour accompagner le bohème dans ses douleurs, lui prêter une oreille attentive.

Les femmes, anges ou démons, victimes ou bourreaux, jouent un grand rôle dans les romans de Sawa. Dans *Declaración de un vencido*, deux

¹²⁹⁴ Jerrold Seigel, *Paris bohème 1830-1930*, *Op. cit.*, p. 47.

¹²⁹⁵ *Ibid.*, p. 54.

¹²⁹⁶ « Au bout d'un mois, Rodolphe commença à s'apercevoir qu'il avait épousé une tempête [...]. Elle *voisinait*, comme on dit, et passait une grande partie de son temps chez des femmes entretenues du quartier [...]. Mimi commença à rêver la soie, le velours et la dentelle » (Chapitre XIV, « Mademoiselle Mimi »). La Mimi de *La bohème* de Puccini est calquée sur le modèle d'un personnage féminin secondaire des *Scènes*, Francine (Chapitre XVIII, « Le manchon de Francine »), « petite couturière sortie de sa famille pour échapper aux mauvais traitements d'une belle-mère ».

figures féminines s'opposent : Julia, couturière – qui n'est pas sans rappeler la figure de Mimi, filant le parfait amour avec Rodolphe, au plus fort de son « existence accidentée et fantastique », dans *Scènes de la vie de bohème* de Murger –, voisine de palier et premier amour passionné de Carlos, qui finira par le quitter ; Carmen, une prostituée, alliant la candeur à la lubricité. Ces deux figures, de par leurs qualités physiques et morales, restent dans la lignée des héroïnes du premier roman de Sawa, en particulier de Luisa Galindo, et s'inscrivent, toutes deux, dans l'iconographie bohème. La première des deux femmes incarne l'amour spontané, « innocent ». La rencontre avec Julia est placée sous le signe de l'enthousiasme de la découverte du sexe féminin ; un enthousiasme rendu, dans le roman, de façon naturaliste :

[...] y aquella mujer, ¡la primera entre todas las mujeres ! me revelaba, sólo con su presencia, una cosa cuya existencia yo había ignorado prácticamente hasta entonces : el sexo hembra, el organismo femenino, fecunda taza de plata de donde sale la vida completamente hecha.¹²⁹⁷

Ce premier amour classique de bohème se revêt de joie insouciant, de bonheur. Le corps du bohème vibre tout entier de ce sentiment. Le narrateur n'arrive pas à trouver le sommeil et la grande joie qu'il ressent s'imprime jusqu'au plus profond de sa moelle et se prolonge par des pleurs convulsifs, manifestation nerveuse de sa vive émotion, de son bonheur.¹²⁹⁸ Dans *Declaración de un vencido*, le narrateur mêle luminosité minérale, couleurs et motifs floraux pour rendre la beauté plastique de Julia, même si, selon lui, sa description est insuffisante à rendre compte de ce canon de beauté bohème. Le visage de Julia, aux yeux obscurs, orientalisés et au regard joyeux, est un mélange de rose et du blanc le plus pur, proches de la couleur des pétales internes des camélias. L'orfèvre que veut imiter le narrateur parviendrait à rendre compte du resplendissement de ce visage.¹²⁹⁹ Par

¹²⁹⁷ *Op. cit.*, p. 133.

¹²⁹⁸ « No pude dormir en toda la noche; sentía alborozo hasta en el tuétano de mis huesos; recuerdo que me eché a llorar de un modo convulsivo, como un desesperado, porque todas las manifestaciones nerviosas de la sensibilidad se me antojaban insuficientes para dar desahogo al regocijo vivo de que estaban llenas mis entrañas. He oído decir por ahí que no se llora de felicidad. Sí. ¡Yo he llorado! » (*Ibid.*, p. 135).

¹²⁹⁹ « Hay que combinar el rosa más delicado con el blanco más puro para formar idea de la entonación general de su cara. Los pétalos internos, casi carnosos, de algunas camelias blancas pueden ofrecer a las imaginaciones potentes idea vaga, pero de todos modos casi

ailleurs, la description plastique de Julia, Vénus ressuscitée (« – ¡una Venus viva ! incitante y modesta al mismo tiempo »¹³⁰⁰), femme presque idéale, renvoie à deux autres personnages romanesques féminins de Sawa, la comtesse del Zarzal et Luisa Galindo de *La mujer de todo el mundo* (1885), par ses accents modernistes. Luisa Galindo, âgée de dix-neuf ans, riche et orpheline, éduquée selon « los preceptos severos de una religión que mira más hacia lo alto que hacia abajo »¹³⁰¹, se caractérise presque essentiellement par sa beauté physique admirable : « [...] una cabeza caliente, curada al sol del Mediodía, con ligerísimo vello sombreando el labio superior y rasgos apasionados en toda la fisonomía, valiente y graciosa al mismo tiempo. [...] los pechos exuberantes y estremecidos, el talle garboso, la cintura ondulante, las caderas y los muslos bien marcados, el pie como mandado hacer de encargo a Cádiz y la estatura tan armónica »¹³⁰². La belle et lascive comtesse del Zarzal est le personnage central de *La mujer de todo el mundo* : c'est par elle que tout arrive et que tout finit. Le titre du roman est directement inspiré de ce personnage : membre de la haute aristocratie espagnole, aimant le luxe, les mondanités, la comtesse del Zarzal, de par ses mœurs légères, ses penchants luxurieux, devient « la mujer de todo el mundo », l'amante respective, dans le roman, de cinq hommes à la fois (Eudoro Gamoda ; Luis, l'ami de Gamoda ; « Mrs Armstrong y Krupp tuvieron pues el honor de ser amados en silencio más de una hora por la condesa del Zarzal »¹³⁰³ et ce, pendant qu'une manifestation de l'Internationale passait devant leurs carrosses ! ; et le dernier, apparemment, qui la raccompagne chez elle juste avant son agression par Gamoda : « ¡La condesa se despedía de un hombre que la había acompañado del brazo hasta la esquina de aquella calle, que era la suya, la calle donde vivía con su esposo »¹³⁰⁴), sans compter les nombreux autres.

extraña a la realidad, de lo que era, como color, el rostro de mi bien amada. Sólo quien haya visto fundirse el oro en el crisol de los fabricantes de joyas, y haya reparado también el efecto de luz que arranca el sol del Mediodía a la corteza brillante de las naranjas suspendidas de sus ramas; sólo quien, habiendo vivido en Londres, haya ido a los parterres de Hyde-Park para recordar el sol de la patria, mirando y admirando las cabecitas rubias de los niños ingleses, los más hermosos bebés del mundo, puede llegar al concepto, que yo quisiera grabar en esta página con un instrumento punzante que le diera relieve, de lo que era, más que como color, como luz, la cabeza de mi amada. Como forma, era un prodigio de armonía realizado por la línea curva » (*Ibid.*, p. 138).

¹³⁰⁰ *Ibid.*, p. 131.

¹³⁰¹ *Ibid.*, p. 129.

¹³⁰² *Ibid.*, p. 42-44.

¹³⁰³ *Ibid.*, p. 52.

¹³⁰⁴ *Ibid.*, p. 184.

De nature perverse et insensible, menacée par la ruine, la comtesse n'hésitera pas à sacrifier, avec la complicité du curé Don Felipe, l'innocente Luisa Galindo, en précipitant un mariage avec son fils impuissant, Enrique, la condamnant ainsi à vivre mutilée dans la plénitude de son amour. Devenue usufruitière de la fortune personnelle de Luisa Galindo (« porque la condesa se había apoderado de todo, dinero, alhajas, títulos de propiedad, para administrarlo, para cuidarlo todo »¹³⁰⁵), elle va pouvoir continuer de mener une vie de faste, de luxure et de dépenses considérables, les normes du train de vie aristocratique. Mais, il n'y a pas d'expression aussi précise et aussi clairement significative pour définir la comtesse del Zarzal que celle sortie de la plume d'Alejandro Sawa, qui condense ainsi ce qui deviendra, quelques années plus tard, la formule consacrée caractérisant la femme moderniste : « Es una mujer-flor ; la más graciosa combinación de elementos que conozco »¹³⁰⁶. La comtesse del Zarzal semble être née dans un jardin, parmi les fleurs, tellement son être exhale de « forts parfums » qui embaument et rendent « la atmósfera más azulada »¹³⁰⁷ : « Ha nacido en un jardín y parece su cuerpo amasado con jugo de jazmines y claveles. Su presencia se anuncia por resplandores y perfumes. A mí me ha hecho pensar muchas veces sí habrá cuerpos que en vez de sangre se sientan animados interiormente por la savia fecunda de las flores. Es muy hermosa, y sin embargo, su belleza más notable está en el olor que irradian »¹³⁰⁸. Une telle débauche de beauté ne pouvait s'expliquer selon le narrateur que par la nature exotique ou créole de la comtesse d'origine sud-américaine¹³⁰⁹. Ricardo Gullón relèvera la qualité intrinsèquement florale de la femme moderniste : « Si concibieron floralmente a la mujer, fue por razones estéticas o estetizantes, como al describirla vieron su anatomía desde un punto que propone nuevas percepciones de la figura. Los románticos no las habían ignorado (« azucena tronchada » es para Gustavo Adolfo Bécquer una mujer pensativa) pero los escritores del fin de siglo sistematizaron su visión : el cuello es lirio, rosas los senos, magnolia el sexo... Cada mujer, un jardín, como la triste Concha, de *Sonata de otoño*, en el suyo. Si la mujer está enferma, como en la novela de Valle-Inclán, o en la de Martí [*Amistad*

¹³⁰⁵ *Ibid.*, p. 66.

¹³⁰⁶ *Ibid.*, p. 91-92.

¹³⁰⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹³⁰⁸ *Ibid.*, p. 91.

¹³⁰⁹ « Algunos se explicaban esa desatinada acumulación de belleza por la circunstancia de ser americana la condesa del Zarzal » (*Ibid.*, p. 22); « Largo rato hablaron, ella con toda la pasión de su naturaleza criolla, atacando de frente y flagelando sobre su sonrosado enemigo las espléndidas fulguraciones de su belleza » (*Ibid.*, p. 36).

funesta], la precariedad de su condición la asimila más a la flor, de vida fugaz»¹³¹⁰.

La seule et unique véritable gloire connue par Carlos est celle de l'amour qui le plonge dans un état d'inconscience extatique, presque suicidaire (l'amour tue¹³¹¹, chez le bohème romantique, la conscience sociale et professionnelle, car il exacerbe cette autre « qualité » intrinsèquement bohème, l'insouciance) :

Había dejado transcurrir tres meses de vida en una completa absorción amorosa, que no me dejaba tiempo para nada. Adorar a Julia era para mí el más sagrado de los ministerios, y recuerdo haber pasado noches enteras en un perfecto olvido de la vida humana, contemplando de

¹³¹⁰ Ricardo Gullón, « Simbolismo y modernismo ». Texte recueilli dans *El simbolismo*, Madrid, Taurus, 1979, p. 25.

¹³¹¹ Obéissant à la vision naturaliste, l'amour est comparé, dans *Declaración de un vencido*, à une maladie : « Ocorre, además, con el amor que, como un extravío que es de los órganos afectivos e intelectuales, entra de lleno bajo el dominio de la patología; se trata de una enfermedad perfectamente caracterizada, que puede matar, y mata, con el mismo rigor que una tuberculosis o una fiebre maligna. Tiene zarpas para dar golpes y garras para hacer trizas. Por eso no sé de nadie que, haciendo vida íntima con una mujer, la ame toda su vida. ¿Quién es el que llega a los cincuenta años con una úlcera en el vientre o en la cabeza ? » (*Ibid.*, p. 152) Dans *La mujer de todo el mundo* (roman naturaliste), l'amour qui embrase l'esprit tourmenté du romantique Eudoro Gamoda, ne se révèle-t-il pas par des symptômes qui pourraient se rapprocher de ceux d'une maladie ? En effet, le texte de Gabriel Tarde, reprenant l'opinion du Dr Emile Laurent exprimée dans son livre *L'amour morbide* (1891) et reproduit par Amelina Correa Ramón, confirme manifestement la conception naturaliste de l'amour. Gabriel Tarde décrit, en les échelonnant, les différents symptômes ou étapes successives de cette "maladie", qui reflètent ainsi à la perfection ceux par lesquels passe le jeune Eudoro Gamoda : « ¿Hay algún amor... que no constituya una enfermedad ? ¿No es siempre una fiebre que modifica los latidos de las arteras, acorta o acelera la respiración, turba el espíritu ? El amor nos encubre los defectos de la persona preferida, nos hace ver en ella perfecciones imaginarias, y por esa doble alucinación positiva y negativa, por ese delirio complicado de los sentidos y del cerebro, nos arrastra a la desesperación, a la ruina, al crimen, a la muerte ; nos arrastra en ocasiones a esos males, si es que siempre no nos precipita en ellos.» (texte cité par Amelina Correa Ramón, *Alejandro Sawa y el naturalismo literario*, p. 56). Sawa, d'ailleurs, dans son roman, définit physiologiquement la cause du somnambulisme moral et du profond désarroi de son personnage par une hémorragie interne : «Y entonces Gamoda, advertido por el instinto de que la soledad podría serle funesta en aquella espantosa hemorragia interna que se le había declarado, se aproximó a sus amigos...» (*Ibid.*, p. 144). Et la comtesse del Zarzal ira jusqu'à déclarer devant son fils Enrique que, pour elle, ce qui représente l'amour institutionnalisé c'est-à-dire le mariage est une véritable maladie ? : «¿No es en sí el matrimonio una enfermedad que sólo se cura con la querida o el amante ?» (*Ibid.*, p. 30).

rodillas el hermoso desnudo de Julia que reposaba imponente de armonía y de gracia sobre las sábanas de lecho.¹³¹²

La contemplation sacrée du nu féminin fait également l'objet d'une scène hautement symbolique dans *La mujer de todo el mundo* où nous assistons aux transports esthétiques de l'artiste-peintre Eudoro Gamoda face au corps féminin – celui de la comtesse del Zarzal, sa déesse de l'Art et de la Beauté – peint par lui-même – son œuvre – : « [...] contemplando un cuadro que representaba a la condesa del Zarzal medio desnuda, tendida, dejada caer, mejor dicho, en un vistosísimo tapiz de Teherán, la cabeza coronada de pámpanos »¹³¹³. Nous pouvons avancer qu'il existe, chez Sawa, partisan, de surcroît, de l'émancipation de la femme, une divinisation du corps féminin qui donne lieu à une religion de la Beauté (ce thème est fort présent dans son premier roman de jeunesse).

Cependant, les amours bohèmes de Carlos et Julia ne durent qu'un temps : le manque d'argent et l'amour ne semblent pas compatibles (« Y entonces comenzaron a declinar nuestros amores. [...] Aún se hizo más sombría la amistad de Julia al saber el desenlace de mis gestiones »¹³¹⁴). Le bohème est, finalement, interdit d'amour. Victime de l'adversité, Carlos doit succomber : depuis le début, son esprit est tiraillé entre la soumission – à l'ordre, au système, à la société – et l'anéantissement – le suicide –¹³¹⁵.

Sa rencontre finale avec une jeune prostituée, Carmen, sanctionne l'encanaillement définitif du bohème. Le narrateur s'intéresse – « excitó en cierta forma mi curiosidad »¹³¹⁶, une curiosité de naturaliste – au monde de la prostitution : du racolage (« Entonces la desventurada llegó a mí, y con su voz canallesca de alquiladora de amores, me dijo que si quería ir con ella por lo que quisiera darle »¹³¹⁷), en passant par les conditions de vie misérables (« Vivía en un tabuco sin más muebles que un horrible catre de tijera »¹³¹⁸) à l'étude du corps adolescent (« Quise estudiarla hasta en sus menores detalles, darne el placer de admirar completamente desnuda la estatua de la adolescencia »¹³¹⁹) et au sondage de l'âme de cette fille de

¹³¹² Sawa, *Op. cit.*, p. 150.

¹³¹³ Sawa, *La mujer de todo el mundo*, *Op. cit.*, p. 172.

¹³¹⁴ Sawa, *Declaración*, *Op. cit.*, p. 153-155.

¹³¹⁵ La phrase historique de Léon Gambetta (1838-1882), « o someterse, o dimitir », est un leitmotiv dans le roman.

¹³¹⁶ *Ibid.*, p. 163.

¹³¹⁷ *Ibid.*, p. 163.

¹³¹⁸ *Ibid.*, p. 164.

¹³¹⁹ *Ibid.*, p. 167.

joie¹³²⁰ dont il devient le proxénète (« el chulo de una ramera »¹³²¹), abandonnant complètement la voie de la littérature. Toujours victime de son savoir livresque, il ne peut s'empêcher de la rapprocher de certaines héroïnes de roman, dont la Mimi de Murger¹³²², pour sa fragilité. Devenu l'amant d'une prostituée qui l'entretient, l'encanaillement du bohème est total, résultat du processus de dégradation (« Canalla completo »¹³²³). Elle le nourrit, il la bat s'il n'obtient pas d'argent, comme forcé ou déterminé par son nouveau rôle social qui l'empêche d'être honnête :

Porque me he propuesto decirlo todo, aunque me arda la cara de vergüenza. Carmen me daba de comer, me daba casa, me vestía, estaba atenta a la satisfacción de todas mis necesidades y caprichos. Y cuando no lo estaba, cuando me negaba el dinero que yo le pedía, la golpeaba brutalmente, al igual que hacían con sus queridas los otros chulos de la casa.¹³²⁴

Le narrateur confirme une fois de plus le déterminisme de la situation et de la circonstance. Il se sent victime d'un système qui le pousse à la violence. Sawa démontre que la dynamique de l'échec dans laquelle le bohème finit par s'enfermer, débouche sur la mort de la conscience sociale et morale, bien qu'avec la distance temporelle, la honte remplace l'inconscience :

Pero a esta pregunta de mi memoria, cargada de rencores y de ruinas – ¿no te han obligado a que seas canalla? – se desvanecían todas mis susceptibilidades, y volvía a colocarme precipitadamente mi mas-

¹³²⁰ « Nadie puede formarse idea, no habiéndolos experimentado, de lo que son los tempestuosos amores de las prostitutas. [...] Además, la vida que hacen es una batalla que les impide la normalidad del sistema nervioso. [...] Además, la vida se les consume en un marasmo intelectual y afectivo tan horroroso, que como es una necesidad orgánica de la criatura racional pensar y sentir, y el oficio de esas desdichadas no les reclama para nada ni sentimientos ni ideas, piensan y sienten desordenadamente, hasta el derroche, con el único hombre que en la inmensa y eterna creación no es primo, según el concepto de ellas, y lo sueltan todo de una vez, ideas, sentimientos, impresiones y recuerdos, en las bacanales secretas que celebran con sus amantes en el fondo de las alcobas » (*Ibid.*, p. 174)

¹³²¹ *Ibid.*, p. 174.

¹³²² « Como era aquella desventurada, me había yo figurado siempre a las heroínas amorosas de que nos hablan los poetas. Así debió haber sido Beatriz, y Laura, y Teresa. Así también la Mimi Pinsón de Musset, y la Mussete [sic] de Enrique Mürger » (*Ibid.*, p. 166).

¹³²³ *Ibid.*, p. 174.

¹³²⁴ *Ibid.*, p. 175.

carilla de miserable, no fuera que alguien pudiera sorprenderme con mi propia fisonomía de hombre honrado, en cuyo caso sí que me hubiera muerto de vergüenza.¹³²⁵

La figure de la prostituée est très présente dans les écrits bohèmes : mis à part chez Sawa, nous la retrouvons dans nombre de poèmes associée à l'ivresse (« El soliloquio de las rameras » de Pedro Barrantes, « La perla en el fango » de José de Siles, « La casa del placer » de Cansinos-Asséns, etc.). D'ailleurs, dans *Declaración*, la prostituée et le vin font bon ménage : « De cada esquina, por todas las calles, por todas las plazas, le saldrá una mujer semejante a la que duerme a mi lado, incitante y provocativa como todos los abismos, y con una canción de amor en los labios ; y si resiste el hombre, no faltará por cierto una mano cualquiera que le alargue una botella de vino para que lleve zumo de locura a la cabeza y ruja entonces de alegría ante la visión de los poderosos placeres con que le brinda la prostituta »¹³²⁶.

Madrid

Les premiers romans d'Alejandro Sawa se situent dans la capitale espagnole. Son premier roman de jeunesse *La mujer de todo el mundo* (1885) se situe à Z, mais nous comprenons qu'il s'agit de Madrid, « la capital de un territorio de cerca de veinte millones de habitantes, tostado por el sol y por la cólera de los dioses »¹³²⁷.

Dans *Crimen legal* (1886), le chapitre III s'ouvre sur une description de Madrid l'hiver¹³²⁸ :

Había vuelto el invierno con sus escarchas y sus nieblas : Madrid volvía a recobrar su grotesco aspecto de poblachón de Castilla con aspiraciones de gran ciudad. Los teatros estaban todos funcionando, y los cafés centrales se mostraban orgullosos, tan macizos de carne humana, que aquello, más que una reunión, era un amontonamiento confuso y brutal de sexos y de fisonomías contrarias. Rodaban por las calles miles de coches de todas las formas, y ensordecían el espacio los vendedores de periódicos y de baratijas voceando sus mercancías.

¹³²⁵ *Ibid.*, p. 175.

¹³²⁶ *Ibid.*, p. 165.

¹³²⁷ Sawa, *La mujer*, *Op. cit.*, p. 7.

¹³²⁸ Chez Sawa, l'hiver est la saison préférée. Dans *Iluminaciones en la sombra*, il développe ce que représente poétiquement et religieusement le mois de décembre (*Op. cit.*, p.166 à 168).

Los provincianos pensaban que así debe de ser París, y todos apresuraban el paso por miedo a una pulmonía.¹³²⁹

Dans *Noche* (1888), Madrid est synonyme de vice et de corruption :

Madrid es una población grande y viciosa. Madrid simpatiza con todos los aventureros, a la sola condición de que sean valientes y no se dejen dominar por escrúpulos de vergüenza. Madrid es la capital de España y la gran población predilecta de la canalla.¹³³⁰

Dans *Declaración de un vencido*, Carlos Alvarado Rodríguez aspire à se rendre à Madrid – « ¡Ir a Madrid, vivir en Madrid ; no ser un oscuro provinciano embrutecido en la tarea de poner en circulación los chismes de la localidad [...] »¹³³¹ – : elle est pour lui la ville-lumière, le tremplin de la gloire où rayonne la pensée, par ses institutions telles que « Los Ateneos » et « Academias ». Madrid impose au jeune bohème provincial un rythme de vie ou un emploi du temps : appartenir à la rédaction d'un journal, participer aux discussions des Ateneos et Academias, aller à la Bibliothèque nationale le matin, se rendre au Congrès des Députés l'après-midi, fréquenter « l'Ateneo Científico y Literario *le soir, c'est-à-dire* tomar activa y musculosa participación, toda la que me fuera posible, en las batallas constantemente renovadas del pensamiento contra la barbarie, de los espíritus emancipados contra las panzas esclavas »¹³³². Carlos Alvarado Rodríguez confesse son amour pour cette Ville de Joie qu'il compare, justement, à une Grande Prostituée anthropophage :

¡Ah Madrid, Madrid, solapada ramera, cuántas ilusiones seduces, atraes sobre tu seno, de todos los extremos de la patria para darte luego el placer de exprimir las, de dejarlas exhaustas, y de tirarlas adonde no vuelvan a incorporarse nunca, rendidas para siempre ! ¡Cisterna, antro, sima, que mientras más devoras, más sientes aumentarse tu apetito ! – Pues bien : ¡yo te he amado !¹³³³

¹³²⁹ Alejandro Sawa, *Crimen legal*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1999, p. 87.

¹³³⁰ Alejandro Sawa, *Noche*, Madrid, Biblioteca del Renacimiento Literario [1888], p. 231. Cité par Francisco Gutiérrez Carbajo, dans son introduction à *Declaración de un vencido* (Madrid, Atlas, 1999, Biblioteca de Autores Españoles, p. 11).

¹³³¹ *Ibid.*, p. 111.

¹³³² *Ibidem*.

¹³³³ *Ibid.*, p. 112.

Cette vision idéalisée correspond à la période du bohème provincial antérieure à son départ pour Madrid (début de son itinéraire), dont ses seules connaissances sont livresques. La fin du Livre 12 offre une vision tout à fait opposée, correspondant à la mort des illusions du bohème et à sa dernière étape : le suicide. Pour le Carlos vaincu, Madrid permet à la misère et à l'ivrognerie de s'autoalimenter. Charitable avec le vicieux et le licencié, elle ne l'est pas avec le pur, le noble et l'ambitieux fauché :

Es muy fácil, en estas grandes ciudades como Madrid, morir de hambre en medio de una plaza pública. Lo que no es posible es que un desesperado o un borracho deje de beber cuanto vino le venga en antojo, sin otra molestia, por su parte, que la de recorrer unas cuantas tascas, y eso, aun careciendo de dinero, de amigos y de toda clase de crédito. Os sale por todas partes al encuentro la embriaguez sin necesidad de ir a buscarla. Vicio de complexión social, o síntoma de mortal gangrena en las costumbres. Las prostitutas, por repugnantes que sean, comen, y visten, y viven, infinitamente mejor que las honradas hijas del trabajo.¹³³⁴

Madrid est à l'image d'une société gangrénée : elle écrase, broie le cœur pur, noble et généreux du valeureux bohème. Par ailleurs, à la fin du roman, Carlos emmène Carmen dans la campagne madrilène, à La Puerta de Hierro, élargissant ainsi l'espace du roman, confiné jusqu'alors, hormis au Livre 3, dans les salles de rédaction, les chambres de bonne délabrées et le centre-ville de la capitale. Cette évasion insouciant dans la campagne environnante devient l'espace symbolique de la confession ultime – sous forme d'anecdote déguisée¹³³⁵ –, de la retraite, certes courte, mais intense avant le grand saut (cette journée d'escapade est la plus heureuse de sa vie) :

[...] y quiero dejar dicho aquí que aquella tarde fue el último día alegre de mi vida. [...]
Aquella comida en medio del campo y con una meretriz al lado, forma el incidente más luminoso de mi vida.¹³³⁶

Comme dans de nombreux romans bohèmes, l'espace du mythe de la bohème rentre en collision avec l'espace de la réalité.

¹³³⁴ *Ibid.*, p. 162.

¹³³⁵ Il s'agit de la page 178 à 180.

¹³³⁶ *Ibid.*, p. 170.

Conclusion

El frac azul et *Declaración de un vencido* ou les deux confessions de deux enfants du siècle¹³³⁷, doivent être lus comme deux œuvres exprimant l'esprit de toute une génération, celle de la première bohème et celle de la seconde bohème. Ces deux romans transposent une expérience vécue : les personnages sont donc construits à partir de modèles réels. Luis S. Granjel, dans son article « Maestros y amigos del 98 : Alejandro Sawa », publié en 1966, confirme le caractère intrinsèquement autobiographique de *Declaración de un vencido* qui devient l'histoire de toute une génération, à travers le récit exemplaire du protagoniste. Nous ajouterons que c'est aussi le récit de l'échec bohème¹³³⁸.

Declaración d'un vencido établit le bilan d'une existence bohème : de ses illusions romantiques d'amour, de gloire et de conquête à son abatement total. Le héros des œuvres que nous venons d'analyser n'est pas loin du héros existentialiste à la Mersault, attiré par le gouffre, l'échec. Carlos Alvarado, à l'instar de son créateur, veut imprimer son ultime façon d'être bohème en cette fin de siècle : l'échec, comme dernière réponse de protestation à une société matérialiste, de plus en plus modernisée et éloignée des aspirations de Beauté et d'Art. Sawa, très tôt – 1887 –, fonde son propre mythe de perdant qu'il développera tout au long de son existence jusqu'à se déclarer, vers la fin de sa vie, dans son journal intime, *Iluminaciones en la sombra*, complètement étranger (« extemporáneo »), donc en marge de son époque, oublié, vaincu. Luis Antonio de Villena l'incluera, enfin, dans sa *Biografía del fracaso* (1997), confirmant cette idée selon laquelle la bohème littéraire espagnole s'est forgée un mythe de l'échec. Cependant, « [p]erder no sería carecer de éxito. Perder no podía ser simple mala suerte en la vida. Perder entraba en la categoría sublime de una actitud. De un modo de encarar la vida, mitad anarquista, mitad aristocrática. Era, en último término, una lectura muy personal del *Non serviam* que dijo el pueblo de Israel, según Jeremías »¹³³⁹.

¹³³⁷ Ernesto Bark dans *Modernismo* avait justement qualifié *Declaración de un vencido* de « "confesiones de un hijo del siglo" del modernismo español » (Madrid, 1901, p. 65).

¹³³⁸ Luis S. Granjel, « Maestros y amigos del 98 : Alejandro Sawa », art. cit., p. 434.

¹³³⁹ Luis Antonio de Villena, *Biografía del fracaso*, Barcelona, Editorial Planeta, 1997, p. 74.

La calavera de Atahualpa y otros relatos (1918-1919), La Casa de la Cruz y otras historias góticas (1916-1922), La cofradía de la pirueta (novela corta) (1910) : Emilio Carrere ou l'extravagance de l'écriture bohème

Como dijo José María de Cossío, « Carrere hizo de la bohemia, una bohemia literaria y convencional, no tan sólo un tema poético, sino todo un estilo vital »¹³⁴⁰

Le conte est l'un des genres privilégiés de la littérature bohème. Il nous semble crucial, avant d'aborder l'étude de certains contes ou « leyendas » de Emilio Carrere, l'un des conteurs bohèmes des plus originaux et authentiques, de rappeler les préceptes qui gouvernent l'écriture des contes. Ce détour théorique nous permettra ainsi d'apprécier à sa juste valeur le sérieux et la rigueur de composition des contes de Carrere.

Edgar Poe, dans sa « Méthode de composition » (du poème « Le corbeau ») et dans la note au conte *Turie Told Tale* de Hawthorne, insiste sur le plan préconçu et l'intensité. Ainsi que l'explique María Teresa Arregui Zamorano :

En su opinión, tanto el cuento como el poema tendrían una unidad de efecto por su lectura de una sentada, y, de la adecuada extensión, se derivaría el rasgo de la intensidad [...].¹³⁴¹

¹³⁴⁰ Prologue à Emilio Carrere, *Antología poética* (Buenos Aires, Espasa Calpe, 1949, Colección Austral, p. 11). Cité par José Montero Padilla dans son introduction à *Antología* d'Emilio Carrere, (Editorial Castalia, 1999, Clásicos madrileños, p. 22). De son côté, Manuel Aznar Soler souligne le verlainianisme des contes de Carrere et sa forte imprégnation bohème : « Carrere verleniza los bajos fondos madrileños y su modernismo romántico tiende a lograr la emoción a través de una sentimentalidad bohemia. Su « prosaismo sentimental » versa sobre los círculos sociales de la « poetambre » y la « golfemia » ». Une thématique partagée par Bargiela dans *Luciérnagas*, exemple de la prose moderniste, à propos duquel il affirme : « La perversidad, la locura, el erotismo morboso, la estética macabra, la truculencia expresiva, la amoralidad cínica, el lenguaje « golfo », los rasgos folletinescos y « canallas », la literaturización, la atracción por la zingara, apuntan a la presencia de una temática decadentista en estos « cuentos y sensaciones » bargielanos» (*Op. cit.*, p. 32).

¹³⁴¹ María Teresa Arregui Zamorano, *Estructuras y técnicas narrativas en el cuento literario de la generación del 98 : Unamuno, Azorín y Baroja*, Ediciones Universidad de Navarra, EUNSA, 1998, p. 18.

Horacio Quiroga, dans *Decálogo del perfecto cuentista* et *Retórica del cuento*, revient sur les préceptes de l'intensité, la brièveté et le plan préconçu que le narrateur ne doit pas venir troubler par des intrusions. De plus, il insiste sur la maîtrise du récit et le caractère fermé et indépendant du conte. Un autre maître du conte, Julio Cortázar, dans « Algunos aspectos del cuento » (1963) et « Del cuento breve y sus alrededores » (1969), confirme ces préceptes et recommande, dans l'écriture d'un conte, qu'il soit significatif¹³⁴², intense¹³⁴³, tension, un sujet exceptionnel, indépendance (« esfericidad », pour Cortázar) et autarcie. Mario Lancelotti, dans un article cosigné par Enrique Anderson Imbert, « El cuento y sus artifices » (*La Nación*, Buenos Aires, 22 juin 1974) souligne que le conte est un fait révolu : « imperio del pasado, ya que el cuento es un suceso sucedido (lo que hace que narrador y lector estén al margen de él, en el sentido de que como hecho les es extemporáneo) ».

Nous essaierons ici de montrer comment se construit dans les contes de Carrere une écriture de la bohème traitée, le plus souvent, sur le mode humoristique et fantastique.

Emilio Carrere (Madrid, 1881-1947)¹³⁴⁴, écrivain « madrileñista », poète populaire, adepte de l'art de vivre bohème à Madrid et à Paris, connu pour son roman *La torre de los siete jorobados* porté à l'écran par Edgard Néville en 1944, place nombre de ses contes et « leyendas »¹³⁴⁵ dans une

¹³⁴² « Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta » (Cortázar).

¹³⁴³ « Es una intensidad que se ejerce en la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo contado. Todavía estamos muy lejos de saber lo que va a ocurrir en el cuento y, sin embargo, no podemos sustraernos a su atmósfera » (Cortázar).

¹³⁴⁴ Il existe une certaine hésitation des différents critiques quant à la date réelle de naissance de Carrere : José Esteban et Anthony N. Zahareas le font naître en 1883 ; le *Diccionario enciclopédico* de Larousse en 1880 et José Montero Padilla, – qui semble le plus crédible –, dans la préface à l'anthologie des œuvres de l'auteur (Madrid, Editorial Castalia, Clásicos Madrileños, 1999) le 18 décembre 1881. Par ailleurs, Esteban et Zahareas, dans *Los proletarios del arte – Introducción a la bohemia*, classe Carrere parmi les sympathisants de la bohème (« compañeros filobohemios, comentaristas de la bohemia », *Op. cit.*, p. 231-232). Nous n'adhérons pas à cette classification.

¹³⁴⁵ L'œuvre de Carrere comprend des romans, des contes (« relatos breves », « leyendas », « novelas cortas »), des poèmes et articles de presse (nous prenons appui sur les titres apparaissant dans les Œuvres complètes éditées par Mundo Latino en 1919, cités par José Montero Padilla, *Antología, Op. cit.*, p. 37) : I. *El caballero de la Muerte*; II. *La cofradía de*

atmosphère bohème, recréant ses lieux, ses noms, ses activités, ses attitudes et ses discussions. Écrivain de la bohème fortement influencé par le modernisme, il est différemment perçu par la critique de son époque. Cette alternance entre éloge et réserve, concernant Carrere, a été rendue manifeste par le commentaire de Julio Cejador en 1920 :

[...] escritor de vida bohemia y ninguna cultura literaria, lírico y novelista, de privilegiado ingenio para saberse inspirar en las obras de los maestros, tomándoles asuntos, maneras y hasta expresiones, yendo, por consiguiente, a la zaga de ellos, bien que componiendo buenas misceláneas propias. En la lírica siguió a los modernistas, con dejos añejos todavía y cierto humorismo primero, después más conforme a la moda, que iba ya pasando. Menudea, pues, tanto ideas como frases y palabras manidas, que han perdido su lustre por el continuo roce y no dan otra impresión que la del recuerdo de haberse ya oído, cual eco que retiñe de vieja cantilena.¹³⁴⁶

Ses thèmes de prédilection abordés autant en poésie que dans les contes sont « la podredumbre ciudadana, la mujer caída, justificada poéticamente por el amor sensual, la piedad, el dolor, la fatalidad, el misterio y la muerte »¹³⁴⁷ et Valbuena Prat ajoutera « la bohemia »¹³⁴⁸. C'est pourquoi, ses personnages proviennent généralement des bas-fonds madrilènes où règnent la misère, la tricherie, la prostitution, c'est-à-dire le monde de la picaresque dont il reprend, dans certains récits, le code langagier :

la pirueta; III. Los ojos de los fantasmas; IV. El dolor de la literatura; V. Dietario sentimental; VI. El divino amor humano; VII. Elvira la espiritual; VIII. La torre de los siete jorobados; IX. Nocturnos de otoño; X. Las ventanas del misterio; XI. El reloj del amor y de la muerte; XII. Retablillo grotesco y sentimental; XIII. La canción de la farándula.

¹³⁴⁶ Julio Cejador, *Historia de la Lengua y Literatura Castellana*, t. XII, Madrid, Tip. de la Revista de Arch. Bibl. y Museos, 1920, p. 68. Cité par Padilla dans l'introduction à *Antología* d'Emilio Carrere (p. 15).

¹³⁴⁷ Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934, p.827.

¹³⁴⁸ Ángel Valbuena Prat, *La poesía española contemporánea*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930, p. 37-38. Il est important de souligner avec Alfonso Camín qui s'entretiendra avec Carrere en 1923 que « Carrere no es una sombra nocturna de la baja bohemia » (*Entrevistas literarias*), car quoique identifié à cet art de vivre, Carrere est un écrivain prolifique sur la bohème et il a su développer un style identifié à ce mode de vie (nous renvoyons à la citation de José María del Cossío placée en exergue à notre étude sur la prose de Carrere).

Sus personajes más habituales son vagabundos, bohemios – o que ellos creen serlo – buscavidas, pícaros, covachuelistas, mendigos, jugadores en las peores chirlatas, hampones, chulos, rameras, gentes hambrientas y miserables que malviven de la trampa y del engaño, ex-hombres y ex-mujeres – con vocablos que el autor gusta de utilizar repetidamente – carentes ya de toda esperanza y que forman un abigarrado, desgarrado, impresionante retablo que nos hace recordar cuadros de Gutiérrez Solana y páginas de Baroja.¹³⁴⁹

Bien que s'intéressant au même monde qui a inspiré Valle-Inclán pour certains « esperpentos », et qui sont à l'origine même de ceux-ci, Emilio Carrere se fait un devoir de les copier tel quel, ainsi qu'il l'affirmait dans un des prologues d'une édition de ses meilleurs contes :

Yo he copiado el dolor o la caricatura que pasaban por mi lado. Nada ha habido de inventiva ni de creación de caracteres. La vida fue mi maestra de hacer pequeñas novelas ; yo puse un poco de corazón para comprender el dolor de mis personajes. Todos ellos vivos andan por el mundo. Me quieren poco porque he sacado su historia a la vergüenza. Hasta los más miserables tienen el pudor de enseñar su alma desnuda. He procurado hacer la novela anecdótica, con la risa y el llanto cotidiano, con las gentes que yo conocía. Soy, pues, el titerero que mueve sus muñecos vivos, poniendo una rosa de poesía sobre el dolor de los burdeles y una ilusión de gloria sobre los soñadores fracasados, los pobres polichinelas de la tragicomedia del arte y de las clásicas hambres literarias.¹³⁵⁰

Pourtant, même si les critiques se sont surtout penchés sur cet aspect de l'œuvre de Carrere et que nous retrouverons dans *La cofradía de la pirueta* et certains poèmes, de nombreux récits témoignent de la veine humoristique et fantastique de l'auteur madrilène. Carrere ne retient pas que la souffrance, la douleur de la misère ; il désire également montrer l'extravagance et le ridicule en exagérant certains types de bohème, tel l'excentrique et quichottesque Sindulfo del Arco dans *La calavera de Atahualpa*. Fortement imprégné de la bohème misérable et affamée, ses récits dits gothiques par Jesús Palacios, se situeront souvent dans l'espace et le temps de la bohème

¹³⁴⁹ José Montero Padilla, Introduction à *Antología*, *Op. cit.*, p. 30-31.

¹³⁵⁰ Emilio Carrere, *Mis mejores cuentos (novelas breves)*, sélection et prologue de l'auteur, Madrid, Prensa Popular, s.a. Cité par Padilla, intr. à *Antología*, *Op. cit.*, p. 31.

(cafés, rues, places, la nuit). Enfin, il nous importe de faire remarquer que si Carrere ne va pas jusqu'à déformer de façon grotesque sa vision de ce monde particulier de la bohème madrilène, il n'en reste pas moins qu'il fait usage de l'ironie, un procédé stylistique qui a toujours accompagné le rapport du bohème à l'écriture (Henry Murger dans ses *Scènes* maniait l'ironie, tout comme ses personnages, prenant de la distance avec son récit) :

Con Emilio Carrere [...] entra en la novela madrileñista la visión de los figones inmundos en que se consumen los manjares indescritibles, de los tugurios epitalámicos en que se ama una sombra sobre un esqueleto ; de los dormitorios promiscuos, en que se sueña con la muerte, y de las salas de hospitales en que se la ve llegar al fin... Carrere es exaltador de toda esta miseria evangélica, de toda esta inocente negrura, de este dolor sin belleza ni esperanza y lo atavía con las preesas de su estilo y lo ilumina con la sonrisa de la ironía, que es como el sol de invierno de esta escuela bohemia, de la que Carrere es el pontífice entre nosotros.¹³⁵¹

D'autre part, nous tenons à préciser que nous avons fait le choix d'organiser l'étude des contes de Carrere selon le cheminement suivant : d'un parcours bohème classique, quoiqu'original – « La conquista de Madrid » –, nous nous acheminons vers une bohème noire, presque satanique, du moins ésotérique, peu orthodoxe – « La conversión de Florestán » –, en passant par un récit où éclate toute l'extravagance de la bohème dans ce qu'elle a de plus grotesque – « La calavera de Atahualpa » –, et pour terminer par un conte des plus inventifs du point de vue du langage : à ce propos, nous pourrions parler de l'invention, de la création d'un langage bohème, ravivant le langage picaresque tout en le mêlant à l'argot madrilène moderne.

¹³⁵¹ Rafael Cansinos-Asséns, *Las Escuelas Literarias*, Madrid, 1916, p. 145. Cité par Padilla, *Op. cit.*, p. 33.

*La calavera de Atahualpa [Aventuras increíbles de Sindulfo del Arco] ou le parcours atypique mais exemplaire d'un bohème*¹³⁵²

Ce conte ou « novela corta » publié en 1918-1919, postérieur au roman le plus célèbre de Carrere, *La torre de los siete jorobados* (1916), et considéré par Jesús Palacios de roman humoristique d'aventures, présente le cas de Sindulfo del Arco, « ese explosivo combinado de Marqués de Bradomín, explorador juliovernesco y salgariano, barón de Münchhausen latino, Cyrano sin enamorada, Tartarín sin baobab y parodia de académico pedante »¹³⁵³, explorateur fou parvenant au faite du succès, au détriment du bon sens et de l'intelligence.

Nous avons un indice, dans la « novela corta », sur le temps du récit, nous permettant de dater aussi à quelle période de la bohème l'auteur se réfère :

El año anterior se había celebrado el centenario de Fernando VII, en las Hurdes, su patria espiritual [...].

Ahora se avecinaba el quinto centenario de Felipe II ; habría fiestas en El Escorial, juegos florales, cucañas y orfeones.¹³⁵⁴

Vu que le texte est assez imprécis quant à la nature de la célébration – le centenaire de la mort ou de la naissance de Philippe II ? –, nous pouvons tout de même avec certitude affirmer qu'il s'agit des années 1885, c'est-à-dire du centenaire de la naissance de Fernando VII en 1884 à El Escorial et l'année du cinq -centième anniversaire de la mort de Philippe II en 1898. Le narrateur, quoique omniscient, déclare tenir ses informations indirectement et préfère s'en remettre aux mots du protagoniste, Sindulfo¹³⁵⁵. Il déclare aussi le caractère réaliste de son récit qui, malgré l'absurdité et l'extravagance démesurée de son personnage et de certaines situations,

¹³⁵² Nous citerons les passages de l'œuvre, *La calavera de Atahualpa y otros relatos* (1918-1919), d'après l'édition Valdemar de 2004, avec un prologue de Jesús Palacios. Nous tenons à dire, en même temps que ce dernier, que les éditions Valdemar, dans la collection El Club Diógenes, ont fait un effort de récupération des œuvres d'Emilio Carrere depuis 1998 (grâce leur en soit rendue) : « Con la publicación de *La calavera de Atahualpa (Aventuras increíbles de Sindulfo del Arco)*, proseguimos la tarea que comenzamos, en 1998, con nuestra edición de *La torre de los siete jorobados*, de recuperar la obra narrativa de Emilio Carrere [...]» (*Ibid.*, p. 9).

¹³⁵³ *Ibid.*, p. 19.

¹³⁵⁴ *Ibid.*, p. 98.

¹³⁵⁵ « Del resto de la expedición, como no había testigos presenciales, es preciso atenerse a la referencia que hizo el propio Sindulfo, cuando volvió a ver la luz del día» (*Ibid.*, p. 88).

maquillées par une technique proche de l'« esperpento », s'inscrit dans la vraisemblance, le domaine du plausible :

El lector que haya seguido hasta aquí opinará que Sindulfo, sus amigos, sus aventuras y su candil son exageraciones caricaturescas del autor, que se complace en presentarle unas sombras burlescas de tonticomio. Grave injusticia. El sorprendente suceso de la calavera de Atahualpa, aventuras del subterráneo y demás episodios, se han desarrollado realmente ante nuestros ojos.

La vida es un supremo caricaturista. Las cosas más absurdas pasan con naturalidad en torno nuestro. Este relato tiene el inconveniente de que exhala un fuerte olor tartarinesco. Sin embargo, Sindulfo ha existido y no conocía a Daudet. Él era « así », naturalmente, y el cronista no ha hecho más que copiar, poner un espejo enfrente de sus modelos.¹³⁵⁶

Cette volonté manifeste de l'auteur de mettre en lumière la vraisemblance de son récit tient au genre dans lequel s'inscrit *La calavera de Atahualpa* : la « novela corta ».¹³⁵⁷ À la différence du conte, la *novela corta* est du domaine du plausible, conserve une grande part de réalisme selon Jean Dupont dans « Notes sur l'ambiguïté des termes de *cuento* et de *novela corta* »¹³⁵⁸.

¹³⁵⁶ *Ibid.*, p. 144.

¹³⁵⁷ La « novela corta » et la « leyenda », autre variante du récit court, sont les deux catégories les plus maniées par Emilio Carrere.

¹³⁵⁸ «Notes sur l'ambiguïté des termes de "cuento" et de "novela corta"», *Mélanges à la mémoire d'André Jouclaruau (Etudes littéraires, 2)*, Aix-en-Provence, université de Provence, 1978, 2 vols, p. 655-670 : «Le "cuento" se développe dans un univers de fiction (...). La « novela corta » est du domaine du plausible, du vraisemblable» (p.666). Esta afirmación, basada en el origen religioso del cuento popular, sólo es aplicable a determinados cuentos, los fantásticos; pero existen otros, basados en la cotidianidad, en donde no hay desafío a la lógica; a su vez, existen novelas cortas que pertenecen a la literatura fantástica en donde la verosimilitud queda en entredicho, por lo que este contraste no ayuda a diferenciar ambas nociones.» De plus, Anderson Imbert, dans *El cuento español* et, surtout, *Teoría y técnica del cuento* replace le conte dans la fiction : « Ficción pura : esto es el cuento » (Barcelona, Editorial Ariel, 1992, p. 12). De ce même ouvrage, nous pouvons citer le passage qui correspond à la définition de la « leyenda » : «La leyenda está entre la historia y la ficción. Nadie la da por cierta. Aun quienes creen en ella no se atreven a probar su veracidad. Seleccionada por la memoria de un pueblo, cobra autonomía literaria. A veces la fuente de una leyenda es un cuento. Esto ocurre cuando la acción del cuento había exaltado a un personaje real o lo había concebido como si fuera real, localizándolo en un lugar determinado y envolviéndolo en una engañosa atmósfera histórica. Leyenda y cuento

Sindulfo del Arco : le bohème et la « cofradía de la pirueta »

Nous allons porter notre attention sur le parcours du protagoniste, personnage extravagant, Sindulfo del Arco, figure grotesque, mais non ridiculisée, possédant de nombreux attributs que l'on peut identifier comme propres au bohème. À travers cette figure grotesque, on a voulu voir une copie de Ramón del Valle-Inclán, ainsi que le confirme Jesús Palacios dans son prologue :

[...] aquí, queda claro que este entrañable personaje, bigger than life como dicen los anglosajones, no es sino un trasunto, entre paródico y cariñoso, del genial Valle-Inclán o, por mejor decir, del Marqués de Bradomín. No se equivocan, de cierto, quienes han querido ver en este Sindulfo exagerado y exacerbado, vestido de explorador, con sombrero de ala ancha y amenazadora escopeta al hombro, cargada siempre con exabruptos verbales antes que con plomo, una caricatura del genial vate gallego y bohemio madrileño por excelencia.¹³⁵⁹

À l'image de certains bohèmes, Sindulfo aime s'entourer de mystères et d'aventures, de légendes¹³⁶⁰ :

concentran por igual los acontecimientos con tensión dramática; ambos tratan de lo raro, de lo desacostumbrado, de lo que contraría a las normas generales (*Apostillas*) » (p. 33). En ce qui concerne la « leyenda », María Teresa Arregui Zamorano dans son étude sur le conte espagnol précise : « Respecto de otras narraciones breves, pocos críticos las han diferenciado. En el ámbito de la cuentística hispánica Baquero Goyanes y Anderson Imbert son, casi con exclusividad, quienes han intentado una demarcación. El primero estudia la proximidad entre el cuento y la leyenda. Centrándose en la última, explica su retorno durante el Romanticismo donde se recreó tanto el mundo medieval como la geografía exótica; y así, la leyenda tuvo un enorme valor popular al acudir a la tradición en busca de motivos. Al principio su forma fue generada por el asunto, y de ahí que, normalmente, estuviera escrita en romance. Pero al pasar a prosa, para este crítico, podemos considerarla cuento, concretamente cuento legendario, de la misma manera que los hay rurales, o religiosos, o psicológicos, o de cualquier otra temática ».

Anderson Imbert se limita a situar la leyenda entre la historia y la ficción y, a diferencia de Baquero Goyanes que hace derivar el cuento legendario de la leyenda, indica la posibilidad de los cuentos como origen, también, de futuras leyenda. Este crítico se ocupa también de otras especies cortas (el cuadro caracterológico, la noticia, el mito, el ejemplo, la anécdota y el caso), manifestando que todas pueden estar en el fondo del cuento que, frecuentemente, se alimenta de ellas» (*Op. cit.*, p. 33).

¹³⁵⁹ Carrere, *Op. cit.*, p. 14-15.

¹³⁶⁰ Sindulfo declaró au cours d'une conversation avec Bolarín, son mentor et préparateur à l'entrée dans l'Académie, « ¡Algunas veces, la Leyenda es más interesante que la Historia! » (*Ibid.*, p. 72).

— Señores : yo soy un viajero infatigable. Ahora vengo de América ; he cazado un leopardo, y para los que duden de mi intrepidez, mañana pienso traerlo al café.¹³⁶¹

La mégalomanie ou capacité inventive semble être l'un des attributs du bohème fin de siècle. Cette mégalomanie ou capacité inventive permet à Sindulfo de s'attirer la sympathie de Fandul, autre personnage fantasque au parcours singulièrement bohème, (« temperamento novelesco »¹³⁶²). Militaire, amant heureux puis malheureux, ruiné par les jeux d'argent, abandonné de tous, il s'adonne à la boisson, et, à son insu, finit par plonger dans le sous-monde de la bohème, errant dans les cafés, vivant de traductions, mais conservant intact son désir de gloire et sa part de rêves :

Cuando entró a formar parte de la peña del café de la Lucerna, estaba ya completamente hundido. Era traductor anónimo, y escribía tratados de matemáticas que firmaba otro.

Pero en su fondo latía aún el afán de lo maravilloso, de la gloria, del triunfo. La proximidad de Sindulfo galvanizó su personalidad adormecida.¹³⁶³

Même si le constat ne peut pas être systématique, nous retrouvons cependant souvent le bohème associé à un fidèle compagnon d'infortune, vivant dans l'ombre du maître, en position de serviteur, de « escudero » : le couple Max Estrella / Don Latino de Hispalis ; Alejandro Miquis / Felipe Centeno et ici Sindulfo del Arco / Fandul :

Fandul fue el único que acabó por creer en él. Tenía grandes afinidades dentro de la locura pintoresca. Y fue el vocero de su fama.¹³⁶⁴

Fandul se había trocado en el escudero del intrépido viajero.¹³⁶⁵

Ainsi, pour Carrere, mentir aux autres, se mentir à soi-même – le mensonge ou la supercherie accompagnent toujours le bohème – permet de se faire élire académicien : « Como toda la España culta suponía, fue

¹³⁶¹ *Ibid.*, p. 27.

¹³⁶² *Ibid.*, p. 75.

¹³⁶³ *Ibid.*, p. 56.

¹³⁶⁴ *Ibid.*, p. 30.

¹³⁶⁵ *Ibid.*, p. 54.

elegido académico el insuperable cazador de fieras Sindulfo del Arco »¹³⁶⁶. L'Académie – « la Academia de Ciencias Tradicionales y Anticuarias » –, dans *La calavera de Atahualpa*, est sujette au sarcasme – Valle-Inclán la maltraite également dans *Luces de Bohemia* – : Sindulfo a été choisi pour sa découverte, au cours de ses soi-disant expéditions, du crâne d'Atahualpa (posséder un objet curieux est le gage du succès) ; l'élection de Sindulfo est ainsi fondée sur une chimère (par jalousie, on lui vole le crâne ; Sindulfo réussit à le remplacer par un autre) ; le nouvel académicien qu'est Sindulfo est imbu de sa personne, fat :

Y ahora ¿qué vamos a hacer sin la calavera de Atahualpa ?

Sindulfo tuvo una sonrisa triunfal.

-No importa que me la haya robado. ¡¡Tengo otra !!

Bolarín abrió la boca desmesuradamente. – Pero entonces, el Inca infeliz ¿era bicéfalo ?...¹³⁶⁷

Merced a su ilustración de catálogo, se daba el placer de opinar sobre todas las materias. Realmente, era un pavo vanidoso, vacío como cierta especie de periodistas, y aficionado a « darse pisto » como un subsecretario novel.¹³⁶⁸

Sindulfo, doté d'un pouvoir imaginaire hors du commun, après le récit rocambolesque de ses péripéties en Amérique latine, finit par se faire adopter dans le groupe des « trotacalles » qui forment le cercle du café de la Lucerna. Carrere refonde la traditionnelle intronisation du nouveau dans le cénacle bohème. Au lieu d'un poème ou d'une composition improvisée, c'est-à-dire au lieu d'un véritable jeu sérieux basé sur la création verbale et sur la capacité du prétendant à correspondre au code moral et idéologique d'un groupe de bohèmes déjà constitué – en disant cela, nous pensons aux *Scènes de la vie de bohème* de Murger, mais aussi au *Frac azul* de Pérez Escrich –, Sindulfo fait l'étalage de ses découvertes. Seul le cadre est conservé, c'est-à-dire le café. Sa condition de voyageur le range presque parmi la caste des bohèmes, aventuriers de la plume. De plus, Sindulfo complète le portrait du parfait bohème par son penchant à battre le pavé en compagnie de son acolyte, Fandul¹³⁶⁹.

¹³⁶⁶ *Ibid.*, p. 66-67.

¹³⁶⁷ *Ibid.*, p. 72.

¹³⁶⁸ *Ibid.*, p. 112.

¹³⁶⁹ « Una tarde se fue con Fandul a dar un paseo por la Moncloa. Ya en el bosque se les acabó el tabaco. » (*Ibidem*)

La figure du bohème, maintes fois accompagnée de celle du voyou et de la prostituée (nous pensons à l'un de ses poèmes intitulé « Elogio de las ramerías »), hante sa prose et sa poésie. Ainsi que l'affirmait José María de Cossío dans le prologue à l'Anthologie des œuvres de Carrere de 1949 (Buenos Aires, Espasa Calpe), « es inevitable decir que Carrere hizo de la bohemia, una bohemia literaria y convencional, no tan sólo un tema poético, sino todo un estilo vital ». Il le dévisage de façon goyesque ou esperpentique avant l'heure. Il déclarera même à José María Carretero dit El Caballero Audaz : « Yo he satirizado ferozmente a los grotescos polichinelas de la bohemia »¹³⁷⁰.

Le café de la Lucerna : le foyer-antre de la « cofradía de la pirueta »

Carrere situe une large partie de la scène de son conte dans un café (le café de la Lucerna¹³⁷¹) dont l'importance dans le monde de la bohème n'est plus à démontrer. La première phrase d'ouverture du roman condense les éléments d'une introduction à la vie de bohème réalisée la nuit, de façon hasardeuse, le personnage échouant malgré lui, comme manipulé par une force supérieure dans cet antre : « Una noche cayó Sindulfo del Arco en el café de la Lucerna »¹³⁷². Dans le conte, « La calavera de Atahualpa », le café, refuge nocturne, est perçu comme le théâtre déformant des forfaits bohèmes et de leurs réjouissances artistiques. Carrere se plaît particulièrement, par le truchement de ses personnages, à réanimer tout ce petit monde insignifiant qui peuplait et fourmillait dans les cafés, enfermé dans l'illusion d'une gloire. Ainsi, le violoniste Fabriciano, transporté par sa musique, mais cible des sarcasmes de ses pairs : « Él sentía en su espíritu la llama sublime de un Paganini o de un Sarasate, y no se daba cuenta de la burla que hacían de sus misteriosas facultades lírico-pecuarias ».¹³⁷³ Carrere rappelle toujours cette ambivalence bohème à la frontière entre le génie et la folie, le sublime et le ridicule, tel que le reprendra plus tard Valle-Inclán en dédoublant l'être bohème (Max Estrella / Don Latino de Hispalis). Tirant la figure du bohème vers une déformation « esperpentique », Carrere animalise, en comparant leurs réactions verbales à des cris ou des

¹³⁷⁰ José María Carretero, « El Caballero Audaz », *Galería (Más de cien vidas extraordinarias contadas por sus protagonistas y comentadas por el Caballero Audaz)*, tome II, Madrid, Ediciones Caballero Audaz, 1944-1948, p.377.

¹³⁷¹ « El café de la Lucerna era el último café pintoresco » (*Op. cit.*, p. 34).

¹³⁷² *Ibid.*, p. 25.

¹³⁷³ *Ibid.*, p. 33.

rugissements, le comportement du groupe bohème à l'arrivée d'une famille bourgeoise qui a osé franchir le pas du repaire, de cette folle « ménagerie » :

De pronto sonó un aullido largo, como el gemido estridente de un felino al que le acaban de pisar la cola. [...] A partir de este instante, ocurrió algo indescriptible. De todos los rincones brotaron ruidos amedrentadores. [...] Largos y sonoros rebuznos, gemidos lastimeros de can, rítmico croar de ranas, vagidos de león, ulular de tigres famélicos... Todo en una sombra espesa de cripta funeraria.¹³⁷⁴

El coro de fieras estalló de repente, y de todos los divanes comenzaron a brotar, como a un conjuro, rostros extraños, cabezas con largas melenas, pipas humeantes. Todos los yacentes se erguían con rapidez. Parecía un ensayo del *Juicio final* y de la *Resurrección de los muertos*, ejecutado con la mayor propiedad. La familia burguesa huyó despavorida.¹³⁷⁵

Les bohèmes, déjà qualifiés par Pérez Escrich d'oiseaux nocturnes, sont des êtres résolument associés à la nuit, des noctambules animant les cafés les plus pittoresques – « aquella pintoresca jaula del café »¹³⁷⁶ – du Madrid des années 1920. Celui-ci remplit les fonctions d'une enceinte sacrée, célébrée par Ernesto Bark, où se réunit la sainte confrérie de la « pirouette », fumant la pipe, l'un des attributs majeurs de la panoplie vestimentaire bohème¹³⁷⁷ :

Huían los enamorados, y los felinos se preparaban para morir dignamente. Acaso pertenecían a la sociedad del « bel morire » que fundó Ernesto Bark. [...] Chambergos, pipas, melenas. Rostros

¹³⁷⁴ *Ibid.*, p. 32.

¹³⁷⁵ *Ibid.*, p. 34.

¹³⁷⁶ *Ibid.*, p. 56.

¹³⁷⁷ Nous pensons aux nombreux textes bohèmes ou sur la bohème consacrés à cette prolongation matérielle de la vacuité bohème : l'article de Luis Bonafoux sur Alejandro Sawa intitulé « Sawa, su perro y su pipa » (*Heraldo de Madrid*, 08/03/1909, article précédemment paru dans *El Español*, avec une réponse de Sawa) ; le poème « La pipa » d'Emilio Carrere (*Antología poética*). Le protagoniste, Sindulfo del Arco, fume la pipe : « Sacó su pipa » (*Op. cit.*, p. 26).

pálidos, perfiles pintorescos, indumentos atrabiliarios, se copiaban en los viejos espejos.¹³⁷⁸

Poètes, musiciens, « nigromantes », alchimistes, astrologues s'y retrouvent, véritable cour des miracles (« aquel café de gentes desorbitadas y contradictorias »¹³⁷⁹) des Lettres et des Arts divinatoires et le plus absurde d'entre eux est facilement roi. Sindulfo del Arco, le protagoniste, s'est imposé dans cette faune bigarrée, par ses récits de voyage extravagants :

En aquel mundillo original, estrafalario, cayó Sindulfo, y al conseguir asombrar a aquellos genios de la absurdidad, comprenderemos fácilmente que se trataba de un personaje extraordinario, casi perteneciente al dominio de lo mitológico y legendario.¹³⁸⁰

Le café de la Lucerna, oasis merveilleuse au milieu du tourbillon madrilène, est une cage à oiseaux où toute sorte de folies brillent avec intensité, où l'on cultive la haine du bourgeois et du chapeau melon. En tant qu'êtres de la nuit, on peut aisément imaginer le penchant bohème pour le monde des sciences occultes, des contes fantastique¹³⁸¹, dont Emilio Carrere se fait ici le chantre. Du moins, Carrere les associe-t-il à des êtres étranges, mi-hommes, mi-animaux, tapis dans la pénombre des cafés transformés en de véritables cryptes funéraires où s'agitent des squelettes pensants, dévastés par la mort de leurs illusions, chassés du paradis de la gloire, riant de leur misère, pâles caricatures d'eux-mêmes. Avec l'introduction dans cette scène de vie de café bohème, le narrateur commence à distinguer certaines figures emblématiques de cette confrérie, tel Forondo qui représentait « la forma más lamentable del desastre literario ».¹³⁸² Ce dernier présente toutes les caractéristiques du type bohème littéraire fin de siècle. Amaigri par la faim (« hambrón, flaco »¹³⁸³), habillé comme un épouvantail (« Por dentro y por fuera iba siempre adornado con prendas que le estaban anchas », « traspillado »¹³⁸⁴), être parasitaire et paresseux (« Gerifalte de los

¹³⁷⁸ *Ibid.*, p. 35.

¹³⁷⁹ *Ibid.*, p. 32.

¹³⁸⁰ *Ibid.*, p. 38.

¹³⁸¹ « Todo espíritu inquieto podía acudir allí en demanda de la figura astrológica de su natalicio. Sin duda, encontraría a algún nieto de Paracelso, tomando café tranquilamente, o a un discípulo remoto de Faraón, si quería descifrar el tarot de los gitanos » (*Ibid.*, p. 37).

¹³⁸² *Ibid.*, p. 73.

¹³⁸³ *Ibid.*, p. 74.

¹³⁸⁴ *Ibidem.*

pigres »¹³⁸⁵), il est le héraut bouffon, malgré lui, du malheur du bohème littéraire qui aspire à tout et qui n'obtient rien. Traducteur lamentable, violoniste sans talent, Forondo essaie de placer à grand-peine un sonnet dès son arrivée à Madrid :

Vino a Madrid, como tantos otros, a ser poeta lírico. Escribió un soneto y se dedicó al café con media con verdadera intrepidez. Envió su soneto a todas las revistas y le fue devuelto, [...].

Lo quiso ser todo, y, al fin, no fue nada, esto es, finó siendo traductor.¹³⁸⁶

L'oubli, l'indifférence et l'anonymat l'attendent en fin de parcours : « para irse definitivamente a la fosa común, en el horrible furgón municipal, ese negro vehículo, al que la gente de buen humor suele llamar la « tertulia », porque siempre lleva a más de uno... »¹³⁸⁷. À moins d'être chanceux – la chance accompagne le talentueux ou le fou –, le bohème est résolument rangé dans la catégorie des ratés, des « vencidos », au destin tragique. Dans le monde bohème délirant présenté par Carrere, autant l'échec que la gloire planent sur le groupe bohème¹³⁸⁸ formant un quatuor composé de Trajano, Forondo, « El Alquimista » et « El Mago Verde », auquel sont venus se greffer Fandul et Sindulfo. Excepté le dernier, ils incarnent dans le conte la bohème négative et pessimiste – la plus nombreuse – « gente sin fe, [...] ofrecían el lado pesimista dentro de lo pintoresco »¹³⁸⁹, et s'opposent au seul représentant de la bohème pittoresque, Sindulfo, gagné par le succès et le triomphe. L'alchimiste a dilapidé sa fortune à cause de ses martingales ; le Magicien Vert, s'efforçant de déchiffrer le sens caché du grimoire de Saint Cyprien, est atteint d'une fièvre cérébrale ; Trajano drague les fonds de la misère ; Forondo et Fandul tremblent d'effroi à l'idée de dormir sur les bancs de la Plaza de Oriente.

La bohème étant un ramassis d'artistes ratés, elle devient cynique, moqueuse et le cynisme semble devenir le seul ton reconnu parmi ces bohèmes. C'est également avec un cynisme atténué que le narrateur décrit l'incroyable ascension de Sindulfo au sommet de la gloire :

¹³⁸⁵ *Ibidem.*

¹³⁸⁶ *Ibid.*, p. 73.

¹³⁸⁷ *Ibid.*, p. 74.

¹³⁸⁸ « Estaban todos muy tristes. El fracaso se cernía sobre aquel grupo, como un monstruoso pajarraco » (*Ibid.*, p. 142).

¹³⁸⁹ *Ibid.*, p. 72.

Sindulfo era el triunfador, porque era la acción y el optimismo. Ellos representaban la duda, la pereza, el sarcasmo contra todo ideal elevado, contra toda empresa extraordinaria. Sindulfo había probado que se puede ser académico y gloria nacional, aun escribiendo enterramiento con hache, y que con imaginación y ánimo esforzado se pueden pescar caimanes en el estanque del Retiro. [...]

El éxito le daba la razón a Sindulfo. Todos aquellos fieros burlones se iban compenetrando con él a medida que avanzaban por las encantadoras perspectivas del banquete.¹³⁹⁰

Sindulfo est le paradigme de l'imposteur, profiteur et idéaliste, ayant réussi une sortie fracassante de cette bohème qui est synonyme de paresse et de vacuité. Elle est également parasitaire car se régaland facilement du festin du succès de Sindulfo. Cependant, il faut bien préciser que pour Carrere, c'est la bêtise qui triomphe en Espagne ; l'Académie est un zoo ou un cirque et celui qui fera son numéro avec le plus d'originalité, d'extravagance obtiendra son lot de récompenses.

La fin du récit est l'apothéose de l'absurde : Sindulfo del Arco, financé par le Congrès, doit partir chasser plusieurs bêtes sauvages dans les déserts et les bois et les ramener à Madrid pour la création d'un zoo qui pourrait rivaliser avec les ménageries du monde entier.

Pour Emilio Carrere, par la voix de son personnage Forondo, la bohème finit par accepter son erreur – s'enfermer dans l'orgueil de la dignité et bayer aux corneilles. Forondo, qui était resté le plus sceptique face aux exploits de Sindulfo del Arco, « el triunfador », se résigne à l'aduler, à célébrer le financement de l'expédition et à se proposer en tant qu'accompagnateur, car le bohème reste hypnotisé par les lumières du succès atteint. La bohème, et tout ce qu'elle suppose de noble et d'idéal, s'annule, s'anéantit dans le délire de Sindulfo qui embrasse effectivement cet art de vivre pour en dévoiler les aspects grotesques et extravagants : la caricature de la bohème est poussée à l'extrême avec ce personnage qui représente, toutefois, selon la déclaration finale du narrateur, une part de réalité. Sindulfo, personnage absurde, complètement désaxé, décalé, devenu un héros national, sorte de Don Quichotte sans noblesse (par sa folie, il pactise avec la réalité, son idéalisme se range bien volontiers au service du matérialisme) n'en reste pas moins vraisemblable, voire réaliste.

¹³⁹⁰ *Ibid.*, p. 144.

Considéré comme le livre le plus drôle de toute la narration de Carrere, *La calavera de Atahualpa*¹³⁹¹ est aussi, dans notre découverte d'un art d'écrire bohème, la preuve que la bohème n'est pas qu'une invention, mais qu'elle se situe entre plusieurs frontières : entre la fiction – le mensonge – et la réalité – les peintures presque goyesques de certaines scènes, dont l'exécution d'un morceau de violon par l'un des bohèmes, Fabriciano, et quoique faisant appel à la déformation grotesque et étrange de l'« esperpento », recréent pourtant l'ambiance, l'atmosphère d'un café madrilène, où les sons, les parfums et les couleurs se répondent pour rendre vivant ce parfait tableau bohème : quelques notes et cris de protestation, la fumée de la pipe et l'obscurité.

Selon nous, elle marque un tournant décisif, avec *Luces de bohemia*, dans la vision littéraire de ce phénomène traité par des auteurs dont la vie a été marquée par cet art de vivre, jusqu'à en devenir leur matière de composition, de création. De son art de vivre, le bohème puise son art d'écrire. C'est pourquoi, nous sommes en droit de nous demander si l'« esperpento » ou la technique tournant autour de la dérision, de l'ironie, n'est pas la véritable formule littéraire de la bohème et si, à cause de ce qu'elle représente, à l'aide de ce qu'elle a véhiculé et ce dont on en a retenu, elle n'est pas à l'origine d'une telle technique : la déformation, le grotesque, l'absurdité, la caricature, la moquerie font partie intégrante du mode de fonctionnement langagier de la bohème (nous pensons, encore une fois, au texte de Murger, aux nombreux poèmes de bohèmes maniant l'association funambulesque d'images et, aussi, au recours à la picaresque¹³⁹²).

Le bohème, rêveur, fantasque, extravagant, théâtral est peut-être une autre clé permettant de comprendre la création de l'« esperpento » qui, comme nous le rappellent Zahareas et Cardona dans *Visión del esperpento*, est un terme qui existait dans le langage populaire bien avant d'être repris par Valle-Inclán, et qui renvoyait à une réalité ou une personne loufoque, déjantée. N'est-il pas d'ailleurs pertinent pour nous de voir apparaître cette nouvelle technique littéraire exprimée par Max estrella, inspiré du personnage vivant Alejandro Sawa, alors décédé lors de la parution du livre, et, qui plus est, dans un livre intitulé à juste titre *Luces de Bohemia*, comme si, en plus de rendre hommage à toute une période disparue, Valle-Inclán

¹³⁹¹ « Con *La calavera de Atahualpa* recuperamos una de las novelas humorísticas de Emilio Carrere más divertidas y características de su personalidad. Su protagonista, el delirante Sindulfo del Arco, es también, como bien sabe el lector, uno de los personajes principales de *La torre de los siete jorobados* » (*Op. cit.*, p. 12).

¹³⁹² Manuel Aznar Soler parlera du dynamitage de la langue et Cansinos-Asséns a été le premier à voir dans la littérature bohème un retour à la picaresque.

voulait nous montrer que la bohème, son art de vivre, ses figures, ses lieux, ses anecdotes, l'ont guidé vers l'« esperpento »¹³⁹³ ?

« La conquista de Madrid » : l'épopée grotesque d'un itinéraire tragique et authentique

Dans la poursuite de notre démonstration de l'existence d'une écriture bohème, nous choisissons de nous intéresser à un conte de Carrere, « La conquista de Madrid », inclus dans le livre *La calavera de Atahualpa* édité par Valdemar en 2004, lequel, dès le titre, s'imbrique dans ce que nous avons nommé jusqu'à présent l'itinéraire ou le parcours bohème, qui devient pour nous l'itinéraire ou l'« aventure d'une écriture », pour reprendre l'expression de Jean Ricardou. Ainsi, Carrere, dès le titre, se propose de faire le récit d'un parcours, d'un itinéraire bohème tout à fait classique, celui de Pedro Alonso de Argamasilla, qui commence en province, à Torralaba de Calatrava, « su pueblo natal » pour s'achever à Madrid.

Le narrateur omniscient, comme dans la plupart des contes de Carrere, introduit le lecteur dans les impressions du personnage, choqué par la différence culturelle entre sa campagne natale, où règne un silence religieux, et la « corte », où le bruit, l'activité (« tráfago ») et le nombre l'étonnent¹³⁹⁴, mais qui se réjouit, tel un enfant, de voir de près la cour d'Espagne, leurré par une vision légendaire de Madrid :

Traía la idea obsesionante de ver de cerca a los reyes, de presenciar la parada y de asistir a una representación de *Marina*. [...]

Le hacía palmotear de infantil regocijo ver el desfile de los dorados coches palatinos [...]¹³⁹⁵

Pedro Alonso de Argamasilla est un type de bohème stéréotypé, mais non littéraire – il se veut inventeur –, fasciné par les fastes de la capitale, bouleversé par une opérette romantique « Marina » à l'origine de ses

¹³⁹³ «Por ello, durante años, fue concibiendo esa obra sin par que resume y concentra lo mejor de nuestra literatura en este siglo. Elegía de esa bohemia que Valle-Inclán vivió y conoció y comprendió durante toda su bohemia vida y de la que se libró, pero de la que conservó siempre un recuerdo imborrable. De otro modo, *Lucas de bohemia* hubiera sido imposible » (José Esteban et Anthony N. Zahareas, *Op. Cit.*, p. 17).

¹³⁹⁴ « ¡Cuánta gente parada en las aceras, cuántos vehículos, cuántos cafés! » (Emilio Carrere, « La conquista de Madrid », *La calavera de Atahualpa y otros relatos*, Madrid, Editorial Valdemar, 2004, El Club Diógenes, p. 253).

¹³⁹⁵ *Ibidem*.

rêveries amoureuses de poète (Pedro est sous le charme de la fille du notaire de son village). Les raisons de son départ sont classiques – on les retrouve dans tout parcours bohème – :

Para borrar el pasado había venido a Madrid y también en busca de una posición social, porque tenía ya treinta años y su hacienda era mezquina, y en su alma aleteaban locas ambiciones de renombre y de fortuna.¹³⁹⁶

Le départ vers la capitale est motivé par la légende de la vie de bohème et le mythe représenté par les grandes villes. Le bohème est ainsi caractérisé par son optimisme démesuré, que l'on peut assimiler à de l'ambition – la même qui anime de nombreux bohèmes madrilènes – et à de la naïveté. Il rompt cependant avec la tradition par son âge : la trentaine (les récits bohèmes étudiés jusqu'à présent établissent l'âge de départ du jeune bohème autour de la vingtaine). Une fois à Madrid, il vit pauvre, dans une pension de famille. Doté d'un savoir livresque, dont il ne se sent pas victime, car apparemment réduit dans le cas de Pedro Argamasilla¹³⁹⁷ – une restriction face au savoir qui s'explique de façon chrétienne –, il fait surtout partie de la catégorie des rêveurs : « Argamasilla era un soñador : hubiera hecho un excelente pachá turco o un admirable faquir ».¹³⁹⁸

L'imprégnation chrétienne du personnage de Carrere, ainsi que son esprit rêveur, ne sont pas sans rappeler le héros de Pérez Escrich, Elías Gómez. Pérez Escrich, se fondant sur un classement naturaliste, range les bohèmes parmi la catégorie des rêveurs. Ce rêve ou penchant à la rêverie empêche le bohème de vivre et le paralyse : « Un soñador es un animal sin voluntad ; la fuga de la imaginación hacia el mundo de la fantasía gasta todas las energías, y el soñador, cansado de tan luengo viaje, no tiene fuerza ni para levantar un brazo. Así, los extáticos musulmanes sueñan, inmóviles, toda una vida, entre el humo aromático, las caricias de sus mujeres y el aroma de los cármenes »¹³⁹⁹.

¹³⁹⁶ *Ibid.*, p. 254.

¹³⁹⁷ « De letras sé algo, pues conservo de memoria algunos pasajes del « Quijote », y como filosofía, sólo tengo la de ganarme la vida honradamente, sin meterme en disquisiciones de si Kant o de si Hegel, que entiendo que tanto querer saber es desafiar a Dios, y que tal osadía suele llevar al manicomio » (*Ibid.*, p. 257-258).

¹³⁹⁸ *Ibid.*, p. 260.

¹³⁹⁹ *Ibidem.*

Dans le chapitre « El grillete del café », le café, lieu de rêverie et de paresse, devient une prison (« grillete ») où le bohème passe beaucoup de temps :

La costumbre es la más cruel tirana, y aunque se daba cuenta de que estaba perdiendo el tiempo, había una fuerza que le empujaba al café, y aquellos asientos tenían un grillete que le aprisionaba toda la tarde y toda la noche.¹⁴⁰⁰

Il le passe, le dépense, le gaspille aussi à vagabonder – le bohème est un marcheur impénitent. Partagé entre la rêverie et la flânerie (promenades, stations dans les cafés) et ses « galanteos », six mois ont passé depuis son arrivée à la capitale et la seule conquête réalisée est celle des divans. Ce bohème se transforme ainsi en un animal de café¹⁴⁰¹ gonflant les rangs de la « petite bohème », la bohème ignorée constituée de ronds-de-cuir, d'avocaillons, de stratèges en chambre, sans ambitions réelles, sans rapport à l'art. Nous constatons le changement ironique dans le traitement du personnage qui, de rêveur, devient un animal de café, complétant la faune sociale qui le peuple déjà. Carrere nous introduit, dans ce conte, dans une autre catégorie de bohèmes, différente de celle de « La calavera de Atahualpa », composée d'artistes, d'hommes de spectacle, mais proche par leurs activités : le temps de la bohème est le temps de la paresse. Un tel choix de vie fossilise le personnage bohème (« Iba en camino de convertirse en un enser de la casa, como una cafetera, un hornillo o el hombre serio del mostrador »¹⁴⁰²); une fossilisation dont Argamasilla veut s'arracher, s'extirper. Emilio Carrere désamorce la noblesse du bohème, bon à rien, végétatif, inventeur de choses existantes – Argamasilla, lassé d'une année de bohème vaine et inactive, invente une guillotine –, ironiquement qualifié de « sesudos varones », « parlistas » invétérés, sans idéaux (leurs seules occupations sont boire, parler, jouer au billard ou au « tresillo ») :

Vidas sin ideal, sin pasiones, sin excelsitudes, ni pecados. Argamasilla no quería jugar al billar, leer el periódico y luego estirar la pata. ¡Había aún grandes problemas que resolver en la vida ! y sobre todo hay en Madrid unas criadas tan estupendas...¹⁴⁰³

¹⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 260-261.

¹⁴⁰¹ « A los seis meses, el señor Argamasilla era un perfecto animal de café » (*Ibid.*, p. 261).

¹⁴⁰² *Ibid.*, p. 262.

¹⁴⁰³ *Ibidem.*

Le climax du spectacle de la bêtise et de l'absurdité bohème réside dans l'enchaînement des échecs au cours de la construction de la machine d'Argamasilla et dans la chute en chaîne – un moment épique pour le narrateur – de tous les spectateurs qui aidaient à faire tourner le volant ¹⁴⁰⁴. La cause de cet échec ne relève pas de l'incompétence de l'inventeur, mais... de la pluie ! (le bohème est toujours victime d'un destin adverse et injuste). Le bohème se soulage généralement de ses échecs d'ordre professionnel en cherchant la compagnie des femmes : l'amour et l'échec semblent concomitants dans les récits bohèmes. Ainsi, Pedro de Argamasilla, après ses déboires scientifiques, se propose de partir à la conquête de bonnes (le bohème Pedro n'a de cesse de séduire cette catégorie de femmes), sa passion favorite : « Para consolarse de sus amarguras científicas, Pedro se consagró a su pasión favorita de conquistar doncellas de labor, mozas de cocina y suculentas amas de cría »¹⁴⁰⁵. Carrere, suivant le sillon creusé par la première bohème, celle de Murger, recrée une scène devenue cliché : les amours malheureuses du bohème Pedro avec sa musette, Isabel, la « fregadera », connue pour sa désinvolture, « sabedora de las salas de la Casa Maternidad por pecadillos de la carne, y de las galerías de Quinos por ligereza de las uñas »¹⁴⁰⁶. La fin est cruelle : elle le dépouille et fuit comme une voleuse. Après cette parenthèse de plaisir charnel furtif et l'échec de ses inventions, Argamasilla revient à ses ambitions professionnelles, renouant ainsi avec la bohème littéraire : il aspire à devenir auteur de pièces de théâtre, leurré par le succès facile de certains auteurs peu talentueux, « animales inferiores »¹⁴⁰⁷. L'argument de sa pièce, élaborée en quelques heures, est d'un romantisme suranné. Une jeune fille malheureuse et orpheline aime un jeune homme pauvre, persécuté par un vieil homme riche qui s'avère être son père. Ce dernier se repent du mal fait à la jeune fille et au « galán », qui s'était échappé d'une prison où le vieux l'avait fait enfermer, accusé d'un meurtre. « Final muy edificante, como veis, donde triunfa la inocencia y es castigado el culpable », conclut ironiquement le narrateur. Au plus fort de cette nouvelle période de création littéraire, le narrateur rappelle la précarité du domicile du bohème (« Argamasilla tuvo

¹⁴⁰⁴ « Sobrevino la epopeya. Se rompió el engranaje, saltó el eje, y don Justo, don Pío y don Benito, cayeron de bruces sobre el pavimento; por la violencia del accidente, Argamasilla y el sastre se abrazaron rudamente, chocándose las narices y despellejándose las barbetas» (*Ibid.*, p. 265-266).

¹⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 267.

¹⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 268.

¹⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 271.

que ir a continuar su obra en un banco de Recoletos »¹⁴⁰⁸) et de conclure ironiquement : « lugar muy a propósito porque se ventila mucho la inspiración »¹⁴⁰⁹.

Le malheur ou la Fatalité qui le pourchasse dans sa nouvelle carrière atteint son paroxysme lorsque le théâtre où allait se représenter sa pièce est victime d'un incendie (« ¡El teatro de la Zarzuela había sido destruido durante la noche por un incendio voraz ! »¹⁴¹⁰). Le bohème se croit poursuivi par la guigne : « Porque yo creo ya en el « mal de ojo ». [...] - ¡Son muchas las casualidades ! Pero lo que creo es que era el melodrama, y no yo, quien ejercía tan lúgubre influencia »¹⁴¹¹). La bohème, depuis *El frac azul*, est porteuse de malchance. Carrere confirme, de ce fait, la désorientation qui caractérise tout bohème. Tout ce qu'entreprend le bohème se termine par un échec : sa machine à couper (ou « guillotina »), son mélodrame. Qui l'a conquis ? Madrid ? Les bonnes ? La Fatalité ? Qu'a-t-il conquis ? En vérité, la conquête de Madrid devient, avant tout, une conquête du pain : « ¿Cómo conquistar Madrid sin que la miseria conquistase antes sus cueros tundidos y su estómago indefenso ? »¹⁴¹²

Enfin, ce qui rend le parcours bohème angoissant – et, parallèlement, la lecture du récit dont l'intensité va croissant –, c'est la présence ou la course oppressante du Temps, éternel ennemi de la Bohème et dont la Faim est l'alliée, tant son acharnement est tyrannique. À 36 ans, Argamasilla n'a pas de position sociale et même manger lui semble aussi inaccessible que son rêve de gloire¹⁴¹³. Le bohème fait partie et évolue dans un monde de misère, un milieu picaresque où la mendicité, la superstition (avec les diseuses de bonne aventure) côtoient les bohèmes, qualifiés de « piruetistas », c'est-à-dire de filous eux-mêmes :

Con tan amargas meditaciones paseábase Argamasilla por la Puerta del Sol, que es el lugar propicio para los menesterosos, bolsín de los

¹⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 272.

¹⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 273.

¹⁴¹⁰ *Ibidem.*

¹⁴¹¹ *Ibid.*, p. 274.

¹⁴¹² *Ibid.*, p. 275.

¹⁴¹³ « Tenía ya treinta y seis años y aún no había conquistado una posición social, y lo que era más tristemente menguado, la cena de aquella misma noche se encontraba a la altura de la luna, que es donde se esconden las cosas bonitas e irrealizables » (*Ibid.*, p. 275).

vagos, camino real para los piruetistas y vitrina para las damas de la aventura [...].¹⁴¹⁴

La frontière entre bohème et mendicité ou « golfemia » n'a jamais été étanche. Carrere a justement intitulé l'une de ses « novelas cortas », *La cofradía de la pirueta* (1910) : la bohème est une confrérie et la filouterie, son code. Le bohème carrerien rejoint sans nul doute le « pícaro »¹⁴¹⁵. Faim, Temps, Destin sont les ennemis du bohème du conte.

Le destin veut que sa marionnette, le bohème Pedro de Argamasilla rencontre, par hasard, huit ans après son arrivée à Madrid, Luisa, son amour de jeunesse, au bras de son mari, don Paco Alvarado, « el registrador, el gran carambolista ». Ils deviennent amants, mais le mari finit par les surprendre et chasse le bohème, résigné, veule.

Le destin du bohème est donc l'échec sous toutes ses formes. Le bohème du conte s'avouera vaincu, « roto, deshecho, pulverizado », asphyxié par Madrid, « la ciudad maga, la ciudad canalla que devora el cerebro, gasta el corazón y machaca los ideales »¹⁴¹⁶, lui qui était venu la conquérir. Son illusion du début ne suffit plus (« Había perdido el ideal »¹⁴¹⁷) et, comme dans de nombreux parcours bohèmes classiques, il s'en retournera dans son village natal, en quête de quiétude, de sérénité. Loin d'avoir atteint le sommet de la gloire, sa traversée du pays légendaire de la bohème madrilène aura été synonyme d'une vertigineuse descente dans l'abîme de l'échec et de la désorientation : « Habíase hundido en la sima del fracaso, de la desorientación »¹⁴¹⁸.

Il existe, par ailleurs, un autre personnage, tout aussi loufoque, excentrique qu'Argamasilla (ou Sindulfo del Arco). Il s'agit du tailleur Martínez, « soñador de la tijera », assidu du café et s'inventant une vocation de savant. Créateur d'une machine volante, constituée d'un parapluie d'ecclésiastique, de câbles et d'un moteur (la scène décrite par Carrere du lancement de l'engin est empreinte d'humour ; la dérision anime Carrere dans ce récit) :

¹⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 276.

¹⁴¹⁵ *La cofradía de la pirueta* ravive ce langage picaresque, cette « algarabía », que Carrere mêlera à l'argot madrilène de l'époque : la langue utilisée dans cette nouvelle brille par sa fantaisie, sa liberté, définissant le jargon ou l'argot du bohème. Ainsi que nous le verrons plus bas, Carrere a ouvert la voix à la création d'un langage bohème.

¹⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 286.

¹⁴¹⁷ *Ibidem.*

¹⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 275.

Después de abrazar a su familia, se metió en el cajón, funcionó el motor, y el globo paraguas ascendió majestuosamente. Se oyó un grito de admiración y un centenar de pañuelos se agitó en el aire. [...]

A los diez metros de la azotea, cuando Martínez saludaba conmovido, ¡plas ! se le cerró el paraguas, se le escapó la gasolina y el aparato dio la vuelta. Fue un instante de horrible confusión. El globo estaba convertido en un montón de astillas y el aviador había quedado prendido por los fondites del gancho de tender la ropa, en la menguada situación de un embutido.¹⁴¹⁹

Emule de Cyrano de Bergerac, le tailleur, dans son délire, croit voir les planètes, pris d'une fièvre interplanétaire et éveille pitié et compassion chez Argamasilla, conscient de ses propres erreurs car personnellement marqué par la douleur de la comédie bohème où l'on se croit artiste, où l'on théâtralise l'art sans se donner les moyens intellectuels d'y accéder. Si Martínez a la tête dans les étoiles, c'est pour mieux montrer la fantaisie libérée du bohème, plaçant l'imagination avant la raison. Il en est de même d'Argamasilla qui, pétri d'illusions, va conquérir Madrid, se confronte à la réalité, « retombe » et retourne dans les coulisses d'une vie plus rangée, en province.

La bohème, selon Carrere, est une tragicomédie burlesque, « una farsa miserable » où douleur, peine, joie et insouciance sont intimement liées : le bohème est un être absurde, excentrique. À la fin du conte, il est clairement comparé à un pantin, un être sans consistance, sans épaisseur, sans assise réelle, sans vie : « Se encontraba convertido en un absurdo polichinela, sin voluntad, sin ideales, sin orientación »¹⁴²⁰.

Nous retrouvons une autre sorte d'excentricité dans les contes dits gothiques de Carrere où la bohème évolue cette fois-ci dans un monde ésotérique à la frontière entre la folie et l'absurdité.

« La conversión de Florestán » : l'inquiétante étrangeté d'un conte bohème

Emilio Carrere est un auteur bohème qui a également emprunté la voie du conte d'horreur ou du récit gothique, fantastique. L'un d'entre eux, « La conversión de Florestán », extrait de l'ouvrage *La Casa de la Cruz y otras historias góticas* (1916-1922), récemment réédité par Valdemar, offre un

¹⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 269-270.

¹⁴²⁰ *Ibid.*, p. 275.

parcours de bohème plongé dans l'atmosphère peu rassurante du monde de la cabale, de la magie et de l'ésotérisme ; un monde marginal, une fois de plus, après celui des inventeurs fous de « La conquista de Madrid ». Le point commun à tous ses récits est le cadre spatial, c'est-à-dire Madrid, qui, sous la plume de Carrere, devient mystérieuse, magique, terrifiante. Au Madrid bohème et mythique des cafés et tavernes que connaissait parfaitement l'auteur tel que décrit dans le conte « La calavera de Atahualpa » ou « La conquista de Madrid », se superpose un autre Madrid, plus caché, secret, car plus fantastique.

Publié originellement dans *La Novela Semanal* (n° 6, juillet 1921), « La conversión de Florestán », nouvelle à clef, raconte l'histoire de Luis Florestán, éperdument amoureux de Miss Angélica, une jeune femme vierge d'origine américaine, adepte de théosophie et qui, pour la conquérir, ira jusqu'à pactiser avec le diable. Ainsi que le narrateur le déclare à la fin du récit, « El mundo literario se ocupó extensamente de la conversión de Luis Florestán, el famoso novelista, poeta y aprendiz de brujo »¹⁴²¹. Le récit baigne dans une atmosphère de spiritisme, d'occultisme, doctrines en vogue à l'époque où Carrere rédige ses contes. Le cercle bohème madrilène dont faisait partie Carrere comptaient des théosophes, des spiritistes, des voyants, des astrologues dont Carrere s'était fait l'ami. Carrere a le goût du macabre¹⁴²² et le type de bohème qui évolue dans cette atmosphère particulière d'ésotérisme et de mort-vivants est tout à fait nouveau et propre aux contes de terreur de Carrere. Nous pouvons la qualifier de bohème noire, pour son goût de la mort et de la cabalistique ou des sciences occultes, dont Carrere lui-même connaissait le code pour avoir, parmi ses amitiés de bohème, un mage et philosophe spiritiste et co-fondatrice de la Société Théosophique (1875), Helena Petrovna Blavatsky.

Le bohème du récit gothique : une figure entre consonance et dissonance

Le narrateur commence son récit en évoquant la contradiction du personnage principal, Luis Florestán, romancier, critique littéraire, séduit par l'amour et par la mort en même temps (la contradiction est une particularité inhérente à la psychologie bohème), s'abîmant autant dans de

¹⁴²¹ Emilio Carrere, « La conversión de Florestán », *La casa de la cruz y otras historias góticas*, Madrid, Editorial Valdemar, 2001, El Club Diógenes, p. 178. L'italique est dans le texte original.

¹⁴²² Certains de ses poèmes -assez nombreux- rendent compte de ce goût du macabre. Nous nous y intéresserons plus tard.

profondes spéculations philosophiques suprasensibles que dans des relations amoureuses passionnées et irréfléchies :

Luis Florestán era un personaje contradictorio. Amaba a las mujeres con un ciego desbordamiento y tenía siempre el alma estremecida por los enigmas de ultratumba.¹⁴²³

Cet obscur objet du désir double de Florestán est incarné, dans le conte, par une femme, répondant au nom symbolique de Miss Angélica, mi-ange, mi-démon. D'ailleurs, Florestán prend les traits d'un Don Juan trentenaire, qui accumule les conquêtes, mais qui tombe subitement amoureux de cette femme inaccessible autour de laquelle il crée une légende, victime de son imagination, « enfermo de la imaginación ». Il est justement qualifié de « Casanova de la fantasía ». Malgré sa précipitation adolescente à s'amouracher, le Don Juan trentenaire apparaît expérimenté. Ses cernes sont le gage de tourments amoureux (« Son el blasón del amor, la leyenda de galanía, las ruinas de muchas noches de torbellino, la ceniza de las grandes hogueras del Deseo »¹⁴²⁴), sûr de son pouvoir de séduction. Luis Florestán est attiré par le type de femmes inaccessibles, c'est-à-dire intrigantes, voire, ici, surnaturelles, contrairement à Sindulfo del Arco, piètre séducteur et Argamasilla, se contentant de bonnes. De même, son meilleur ami est exactement son contraire, Perulia, « gordinflón, colorado y materialista »¹⁴²⁵ : « Perulia era el contrapeso de la vulgaridad de las fantasías galantes o maravillosas de Florestán »¹⁴²⁶. Nous retrouvons ici le duo bohème composé du bohème lumineux et du bohème insignifiant, complétant ainsi la famille des couples littéraires bohèmes (ce couple antithétique symbolise les deux pôles ou versants de l'existence bohème, le noble et l'ignoble, l'idéaliste et le matérialiste, le maître et le serviteur). Dans le conte, Luis Florestán incarne la voix de la fantaisie (qui sert de base à la création d'intrigue mystérieuse) et Perulia, la voix de la raison, qui ramène le conte aux frontières de la réalité. Fort de cette inclinaison à la fantaisie, Luis Florestán, accompagné de son fidèle serviteur, lors de leurs déambulations nocturnes dans les rues madrilènes, découvre dans la rue de La Cruz Verde une maison inhabitée d'où provient, pourtant, de la musique : des sonates de Mozart ou les notes mélancoliques de Chopin qui

¹⁴²³ Carrere, *Op. cit.*, p. 109.

¹⁴²⁴ *Ibid.*, p. 124-125.

¹⁴²⁵ *Ibid.*, p. 110.

¹⁴²⁶ *Ibid.*, p. 112.

se mettent au diapason du clair de lune automnal. Le mystère de la musique provenant d'une maison inhabitée commence à ouvrir la brèche au fantastique dans le récit (« El incrédulo Perulia estaba seriamente intrigado »¹⁴²⁷). Nous découvrons la prédilection de Carrere pour les revenants, les résidents d'outre-tombe et sa sensibilité aux éléments de la nuit, telle la lune, l'astre qui évoque pour lui la blancheur cadavérique des fantômes et qui laisse libre cours à toute sorte de conjectures quant au peuplement de celui-ci : « El claro de luna teñía de un azul fantasmagórico las fachadas ; el ambiente era diáfano. [...] La luna es una enorme calavera que está habitada por los muertos »¹⁴²⁸. L'association de la lune avec une tête de mort, ainsi que Chopin joué au clair de lune, place le récit de Carrere dans une ambiance de bohème lugubre et fantasmagorique et témoigne de l'originalité de ses images ; une originalité que l'on peut prêter à un regard romantico-bohème de la réalité. Luis Florestán, héros bohème d'un conte d'horreur, désire percer le mystère de cette intrigue et s'en remet aux jugements de ses amis spiritistes et d'autres catégories de la pensée occultiste (dont la théosophie), se réunissant chez le docteur Saturno le samedi (nous pouvons supposer que, partant du principe qu'il s'agit d'une nouvelle à clef, Florestán présente des aspects proches de la vie de l'auteur¹⁴²⁹) :

¹⁴²⁷ *Ibid.*, p. 116.

¹⁴²⁸ *Ibid.*, p. 112-113.

¹⁴²⁹ « Aunque Carrere, como siempre, hace gala de una cierta vena humorística y chocarrera, dos aspectos convierten este relato en un delicioso viaje por el Madrid bohemio : su descripción de ese submundo esotérico y ocultista que convivía en las calles madrileñas con chulapos, estudiantes, cabareteras y poetas de media tostada, que alcanza su punto culminante con la fantástica conspiración terrorista que une a teósofos americanos con ácratas barceloneses en la madrileña calle de la Cruz Verde. Y, por otro lado, cómo poco a poco Carrere va deslizándose al lector, por medio de su tono jocoso y ligero, hacia un clímax sobrenatural y truculento, deudor del maestro Poe y su Señor Valdemar. Especialmente notable para el coleccionista de extravagancias es el hecho de que algunos de los personajes que aparecen en el relato no son sino personas reales, ocultas bajo nombres no demasiado engañosos, en la mejor tradición del roman a clef. Así, por ejemplo, el profesor Saturno, doctor en Astrología judiciaria, es trasunto de Mario Roso de Luna, el célebre teósofo español, aventajado alumno de Madame Blavatsky e íntimo amigo de Carrere, y la anécdota que en el cuento se atribuye a un tal « Julio Rigo, el gran novelista erótico », no es sino la exótica y siniestra versión que daba el propio Roso de Luna sobre la muerte del egregio escritor sicalíptico y socialista Felipe Trigo » (*Ibid.*, p. 16-17, prologue de Jesús Palacios).

Florestán estaba en excelentes relaciones con todos los espiritistas, cartománticos, quirománticos, saludadores, astrólogos y magnetistas de todo Madrid.¹⁴³⁰

Ainsi le bohème carrerien fréquente les milieux ésotériques qui se réunissent le samedi chez le docteur Saturno. Ce dernier raconte à Luis Florestán le cas de l'écrivain Julio Rigo – alias Felipe Trigo – dont le succès en librairie s'explique par un état antérieur de métempsychose : il aurait été blessé pendant la guerre à Cuba et laissé pour mort ; son âme l'aurait quitté permettant à des forces maléfiques, élémentaires, de prendre possession du corps, ce qui aurait favorisé sa capacité à écrire des romans érotiques et pervers. Une fois sa mission littéraire accomplie, l'auteur se serait suicidé pour rendre à la mort un corps en sursis. De plus, par l'intermédiaire de son personnage, Carrere nous introduit dans le monde de la sorcellerie, de l'ésotérisme et de la magie. Luis, plutôt amusé, puis, plus tard, inquiet, assistera à une Messe Noire spécialement célébrée en son nom¹⁴³¹ qui lui permettra de séduire la belle et inaccessible Miss Angélica. Ainsi, le narrateur nous initie au secret du rite magique avec les symboles du croisement des chemins (« la glorietta ») – le lieu de la célébration de la messe noire est une maison située à un carrefour – et nous fait pénétrer dans le cercle obscur de l'aristocratie du satanisme (« la aristocracia del satanismo »¹⁴³²). La dimension satanique du bohème est totale lorsqu'il cède à la proposition du professeur Avernino : la solution au problème du désir charnel inassouvi est le pacte avec le Diable, autre manifestation fantastique du récit, jusqu'alors baignant dans une atmosphère de sensualité et d'érotisme contenu. Puisqu'il n'arrivera pas à atteindre l'âme de Miss Angélica, il veut devenir le maître de son corps infernal¹⁴³³ au risque d'y

¹⁴³⁰ *Ibid.*, p. 116.

¹⁴³¹ « Efectivamente. Va a asistir a la Misa del Diablo. Dentro de unos instantes será usted un hermano más de la Orden todopoderosa de los Tenebrarios. Son personas inteligentes y distinguidas. Le agradarán a usted.

Desde que se interesó por las investigaciones ocultas tenían una gran curiosidad por asistir a ese rito medioeval, de locos o de malvados. En el fondo de su alma creía poco en la eficacia de lo que pudiera presenciar. Como novelista, le interesaba bastante. » (*Ibid.*, p. 154).

¹⁴³² *Ibid.*, p. 159.

¹⁴³³ « -No me importa. Quiero conseguir a una mujer... -La conseguiré. Pero contrae una deuda con sus misteriosos auxiliares. No lo olvide. ¿Quiere encadenar su alma o poseer su cuerpo solamente ? Florestán exclamó con amargura : -Su alma es imposible... Quiero ser el dueño de su infernal belleza, una sola noche. Pagaré con mi vida y con la condenación de mi alma, si es preciso. » (*Ibid.*, p. 151)

laisser sa propre âme. Le parcours satanique du bohème Luis Florestán s'intensifie lors de l'annonce de la mort de Miss Angélica. Florestán tombe d'abord dans une crise aigue de dépression (misanthropie, délire névrotique ou hystérique se traduisant par une poussée de religiosité¹⁴³⁴), se retire en Andalousie pour revenir ensuite à Madrid où il se mêle au monde de la bohème des cabarets, se livrant au jeu¹⁴³⁵. Il y rencontre le double féminin d'Angélica : elle vient remplir la part du Pacte contracté lors de la Messe Noire et Florestán s'abîme dans une nuit de passion érotique avec l'étrangère qui finit par rentrer en putréfaction. Le bohème satanique se repent et se retire de sa vie agitée dans un monastère, « un rincón carmelita de Ávila »¹⁴³⁶ ; son acolyte, Perulia, « satisfecho de la vida », se marie et est père d'un garçon.

« La conversión de Florestán » s'intéresse à l'extravagance d'une bohème mystérieuse, nocturne et sorcière, se frottant au monde ésotérique de la magie, de la théosophie et du spiritisme. À travers le parcours fantastique de Florestán, nous avons pu apprécier le goût bohème pour l'étrangeté, la bizarrerie, toujours aux frontières de la marginalité.

¹⁴³⁴ « Cayó en una honda misantropía, después de una furiosa crisis de desesperación. ¡Había sido la gran pasión, el gran deseo y también la sublime ternura de su existencia! ¡Ahora había en todo un vacío tan enorme!...

Después le asaltó una hiperestesia religiosa. Se pasaba el día en los templos, ante las vírgenes vestidas de azul y ante los Cristos amaratados. Volvió en su desconuelo los ojos al espiritismo ingenuo. Después se hundió en una sima de descreimiento, apagando todas las luminarias de la Esperanza amargamente materialista. Cuando recordaba la Misa del Diablo y las promesas del profesor, se revolvía furioso » (*Ibid.*, p. 164).

¹⁴³⁵ Le jeu, qu'il soit de cartes, de dominos ou de hasard, occupe une large place dans la thématique bohème. Nous pouvons citer un passage du conte évoquant une scène dans un casino :

« Mujeres alegres, casi desnudas, elegantes, *fin de raza*, *croupiers*, nuevos ricos y algunos estudiantes, llenaban la sala. Había un enorme bullicio de risas y de voces destempladas que apagaban la música de los violines que unos pobres virtuosos vestidos de *dojo* – el arte mendigo vestido de librea – tocaban en un rincón del cabaret.

Florestán y su amigo se sentaron con varios escritores y periodistas. Unas muchachas llegaron en seguida. En el cabaret se jugaba a la ruleta.

-¿Qué tal el treinta y cinco, Marina ? -preguntó alguien.

La *tanguista* suspiró.

-No se ha dado en toda la noche. Pero cuando perdí la última ficha, se dio tres veces seguidas. ¡Es para suicidarse! ¿Quieres darme un duro para ver si me desquito ? » (*Ibid.*, p. 166)

¹⁴³⁶ *Ibid.*, p. 178.

Les femmes et l'érotisme : entre angélisme et satanisme

Era la luminosa emperatriz
de un país espiritual de tinieblas.¹⁴³⁷

La première apparition de la femme dans ce conte est celle d'une revenante ou, plutôt, le revenant de la maison inhabitée prend la forme d'une femme blonde angélique – au début du conte –, nommée Miss Angélica :

Se llamaba miss Angélica, y era una bella americana recién llegada a Europa. Pertenecía a una elevada logia de Nueva Orleans, y el profesor Avernino, tan orgulloso siempre, le daba frecuentes muestras de respeto. Era una magnífica belleza rubia.¹⁴³⁸

Qualifiée de « dama misteriosa », svelte et blonde, elle apparaît vêtue de velours noir, « arrogantisima », le jour de sa rencontre avec le bohème donjuanesque. Effectivement, le rendez-vous avec la femme mystérieuse de la maison de la rue de La Croix Verte (Cruz Verde¹⁴³⁹) – Miss Angélica – a lieu à l'église San Luis. Le cadre de cette rencontre respire d'un mélange de sensualité et de religiosité qui devient le code stylistique de la réunion de Florestán avec Miss Angélica. Carrere enveloppe la scène de sensualité profane où les parfums de l'encens se mêlent au parfum charnel d'une femme, où le crépitement des cierges répond au bruissement de la soie des robes en s'agenouillant :

Los Cristos lívidos, ensangrentados, traían una evocación lúgubre de los autos de fe. Olía a incienso y crujían de continuo, como un rumor acariciante y turbador, las sedas femeninas. Al sahumero se mezclaba un olor lujurioso de carne de mujer y de perfumes galantes. Los ojos

¹⁴³⁷ *Ibid.*, p. 136.

¹⁴³⁸ *Ibid.*, p. 117-118.

¹⁴³⁹ Cette rue existe réellement : elle se trouve au nord du centre-ville, parallèle à la rue San Bernardo, non loin de l'actuel Ministère de la Justice.

llameaban bajo las mantillas. Un rezongar de rezos era como el acompañamiento de la sombría predicación.¹⁴⁴⁰

Carrere fait correspondre les sons – murmures, prières, frottement de la soie des fidèles –, les parfums et les couleurs – blancheur livide et rouge sang des Christs en croix-. Ce brassage donne la tonalité moderniste à ce passage du conte. Le texte de Carrere est riche de jeux chromatiques et olfactifs, lors des différentes rencontres de Luis Florestán avec miss Angélica servant à mettre en relief l'opposition bien / mal, clarté / obscurité, sensualité, luxure / religiosité, mysticisme tout en créant une ambiance romantique par ses châteaux, églises (médiévalisme, pierre) :

Las nobles piedras de la muralla parecían de oro bajo el azul intenso. Algunas mujeres de pueblo, con pomposos zagalejos y sombrero de paja rizada, con la piel tostada y los ojos llameantes, se cruzaron en su camino.¹⁴⁴¹

Una onda de dulce religiosidad le invadió el alma, haciéndole arrepentirse de los siniestros propósitos de violencia y de lujuria. La luz penetraba por los vitrales policromados de asunto místico.¹⁴⁴²

Surgían de las cavernas tenebrosas del alma y atarazaban su carne enferma y calcinada por la pasión. ¡Su espíritu delirante encendía las tremebundas teas de la condenación eterna en el ara de la lujuria, la emperatriz siniestra del mundo, Nuestra Señora del Infierno !

Cuando salieron de la Catedral, el crepúsculo enrojecía las nobles piedras vetustas del arco de doña Guiomar y hacía de oro vivo las vidrieras del lejano castillo [...].¹⁴⁴³

Nous l'avons déjà dit, Miss Angélica est une femme inaccessible car épouse de la pureté. Du moins refuse-t-elle les avances de Florestán, et donc toute union charnelle, arguant se consacrer à une haute mission spirituelle, et dans sa beauté réside l'obstacle majeur au chemin de sainteté qu'elle a choisi de suivre. Son vœu est d'être un ange et non une femme :

¹⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 128.

¹⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 141.

¹⁴⁴² *Ibid.*, p. 142.

¹⁴⁴³ *Ibid.*, p. 144.

- Esta maldita belleza mía me hace más escabroso el sendero. Mi triunfo será mayor.

[...]

- El espíritu vale más que el instinto. El sexo, que es ardor y placer, crea dolor.

[...]

- Prefiero ser ángel a ser mujer. ¡Quién sabe – añadió con una voz de misterio – en cuántas vidas remotas habré cumplido ese cruento sacrificio de crear una vida ! Soy un alma muy antigua y ya estoy fatigada de tantos éxodos. ¡No quisiera volver !¹⁴⁴⁴

Chasteté, recherche d'un chemin de perfection sont autant d'attributs définissant le parcours d'une sainte, d'une beauté mystique. Cependant, la dernière phrase citée ouvre la brèche à une réalité plus inquiétante, étrange : elle avoue presque sa nature surnaturelle. Inaccessible, pure, elle ne conçoit pour Florestán, le vieux séducteur, qu'une amitié fraternelle, de sœur :

Llegaron a tutearse como dos hermanos. Era una mujer inaccesible, tormento de los donjuanes más audaces. Parecía protegida por una atmósfera singular de serenidad y de dominio de las otras almas. [...]

— Es, sin duda, una criatura superior y misteriosa. Acaso sea una yoguina...¹⁴⁴⁵

Miss Angélica n'en reste pas moins la parfaite incarnation de la beauté fatale¹⁴⁴⁶, où le désir et l'abstinence sont deux forces qui s'opposent en elle

¹⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 131.

¹⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 135.

¹⁴⁴⁶ Un article intéressant de Claire-Nicolle Robin de l'ouvrage collectif *Andalucía y la bohemia literaria* (*Op. cit.*, P. 49 à 67), intitulé « Los mitos finiseculares », retrace l'histoire, parmi d'autres, du mythe de la femme fatale, caractéristique du XIX^e siècle, dont nous pouvons citer ces quelques passages, venant corroborer notre propos : « El tema de la « mujer fatal » nace con el Romanticismo.[...] La imagen de la mujer fatal nace de la doble conjunción del repudio de la mujer – el Horror a perderse – y de la invencible atracción que ejerce por el Deseo. La mujer fatal no es más que la encarnación del Deseo siempre presente que iguala a todos los hombres, como escribía Manuel Paso en su poema *Medianoche* (1895), Deseo mediatizado por la Belleza que lleva a la fatalidad del Mal y de la Muerte.[...] Esto es lo que plasma el mito de la « mujer fatal »: el espejismo eternamente renovado de poseer la Belleza de la mujer, de apoderarse de las fuentes de la Vida, de conquistar el poder de la mujer, por lo cual el acto de amor, consumado o no, se resuelve al final en un sacrificio sangriento » (p. 51-52 et 55). Par ailleurs, nous tenons à signaler l'existence d'une thèse en Espagne sur le thème de la femme fatale à la fin du XIX^e-début XX^e siècle de Isabel Argentina Dolores Herbon soutenue à l'université de Valencia en

et c'est ce que suppose Florestán (« Pero resistir al amor es una violación del instinto natural. [...] – Las mujeres han sido hechas para purificarse por las sublimes desgarraduras de la maternidad »¹⁴⁴⁷). Imposant le respect par sa sérénité et sa hauteur d'esprit, elle éveille aussi les désirs les plus lubriques, par sa vénusté, contradiction diabolique – Carrere charge sa page d'érotisme. Sa beauté est une torture : un esprit chaste emprisonné dans un corps invitant à la luxure. Son regard d'un bleu diaphane, quoique impertubablement serein et spirituel, comme frappé d'extase mystique, ne se trouble jamais de désir sensuel. Sa bouche, pure, invite pourtant le poète à la luxure, par son rouge vif et sa fragrance chaude et incitatrice. Florestán reste subjugué par cette femme inaccessible et sculpturale, il ne peut correspondre à l'amitié qu'elle lui propose. Elle est l'image vivante du triomphe féminin. Le caractère de la beauté de miss Angélica est double et troublant, car diaboliquement énigmatique : « ¡Oh, el enigma de aquella alma de santa, en aquel cuerpo tan hermosamente satánico ! ». ¹⁴⁴⁸ L'alliance de la candeur ou de la pureté à la lubricité, thème baudelairien, inspirait un autre écrivain bohème, Alejandro Sawa, dans son premier roman de jeunesse, *La mujer de todo el mundo*, à travers la figure de Luisa Galindo, un type de beauté moderniste, sculpturale, mais différente quant à la perception de son corps qui la fascine par sa sensualité. Avant d'en arriver à un état d'extrême mélancolie due à la cruauté et à l'infamie des actes de la comtesse del Zarzal, Alejandro Sawa nous trace de Luisa Galindo un portrait où se révèle sa beauté dans toute son exubérance, représentant ainsi un autre type de beauté moderniste (plus méridionale) : visage au teint hâlé, des traits « passionnés » ; les cheveux noirs, aussi brillants que l'acier poli ou l'eau transparente ; un front aux reflets pâles semblables à ceux des Vénus en marbre ; les yeux noirs et obscurs, « árabes por la expresión voluptuosa de la mirada y la magnífica dilatación de los párpados, europeos por el postizo sentimiento de cultura mundana que destilaban »¹⁴⁴⁹ ; la bouche sensuelle ; la poitrine exubérante.

2001 au département de Philologie espagnole : *Del naturalismo al decadentismo, pasando por la mujer fatal. Imagen femenina y literatura española en los inicios de la modernidad*, dans laquelle elle retrace l'itinéraire romanesque de la figure de la femme fatale dans les récits de Ramón del Valle-Inclán, Antonio de Hoyos y Vinent, Alejandro Sawa, Carmen de Burgos, Edmundo y Andrés González Blanco, Enrique Gómez Carrillo, Emilio Carrere...», et, principalement, dans l'œuvre de Pérez Galdós et d'Emilia Pardo Bazán.

¹⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 131.

¹⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 150.

¹⁴⁴⁹ Sawa, *Op. cit.*, p. 42-43-44.

À l'ange de Beauté « matérialiste » incarné par la comtesse del Zarzal, s'oppose, dans *La mujer de todo el mundo*, l'ange de Beauté spirituel, « idéaliste », que représente la jeune Luisa Galindo, la grâce et la sensualité juvéniles par excellence. Elle est, en effet, le symbole de la Vénus adolescente et virginale, rêveuse et romantique. Une première scène du roman, hautement symbolique, est celle que l'on peut qualifier de « stade du miroir » ou la découverte par Luisa de sa vénusté reflétée dans « l'eau pétrifiée du miroir » :

Era una muchacha aturdida y grave que llegó a presentir el arte de un modo bien sencillo : mirándose al espejo.

Una mañana, al levantarse, al saltar sobre la cama y sacudir las sábanas que lisas y todo como eran rodeándola con su blancura, la asemejaban de un modo bastante exacto a la Venus surgiendo del mar que hay en el Museo del Louvre, excitada por la codicia de palpar tanta belleza¹⁴⁵⁰

La découverte de la vénusté, pour Luisa Galindo, est, en fait, à l'instar de Narcisse, une expérience poétique, voire artistique : Sawa ne met-il pas sur le même plan la découverte de l'art et la découverte de la beauté adolescente ?¹⁴⁵¹ Le narcissisme de Luisa Galindo peut être qualifié de « narcissisme idéalisant »¹⁴⁵². En effet, non seulement elle fait la découverte, par la contemplation, de sa nudité, de son corps nubile, en un mot, de sa sensualité, mais, en même temps, elle prend conscience de sa vénusté : réflexion de et sur sa vénusté ou « révélation surtout de sa réalité et de son idéalité »¹⁴⁵³. Ainsi, l'amour spiritualisé, narcissique de Luisa Galindo pour son corps, dans la solitude intime de sa chambre, se manifeste par une saisie et ivresse des sens (« y embriagada de aquellos alhagos (sic) que parecían como una fiesta silenciosa y caliente de la juventud de su carne, de la impetuosidad de su sangre, de todo su hermoso sexo que se

¹⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 60.

¹⁴⁵¹ Il dira aussi : «[...] al sentirse mujer, se sintió artista al mismo tiempo» (*Ibid.*, p. 61). De plus, la comparaison (passage cité dans le texte) artistique de Luisa Galindo (n'est-elle pas artiste elle-même, artiste de la Volupté ?) sortant de son lit enveloppée dans ses draps blancs, avec la Vénus du Louvre surgissant de l'écume ne renforce que trop la perfection et la pureté virginale de sa beauté (Volupté et Art ; création artistique et plaisir sexuel, sensuel, intimement et profondément liés).

¹⁴⁵² Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Librairie José Corti, 1989, p. 34.

¹⁴⁵³ *Ibidem*.

manifestaba en una orgía de entusiasmo, borracha de sensaciones... »¹⁴⁵⁴)
et, simultanément, par une saisie de la conscience de sa beauté (naissance de son érotisme et de sa sexualité) :

[...] excitada por la codicia de palpar tanta belleza, tanta armonía, [...] aquella hermosa niña cayó en uno como a modo de desmayo, del que despertó mujer ; había sido niña hasta entonces...¹⁴⁵⁵

« Nous nommerons donc spirituel, avec lui [Baudelaire] l'être qui se laisse saisir par les sens et qui ressemble le plus à la conscience »¹⁴⁵⁶. Par conséquent, on se rend compte qu'ici contemplation narcissique de la beauté et réveil des sens à l'amour (prise de conscience de la vénusté) prennent ensemble leur source dans un même phénomène : la réflexion de la nudité dans le miroir. Il existe donc une analogie intrinsèque entre contemplation (regard prospectif) de la nudité et prise de conscience de la beauté (regard introspectif ou « spéculatif »¹⁴⁵⁷ : le « stade du miroir » de Luisa Galindo c'est la réflexion (réfléter-réfléchir) narcissique de la Beauté. D'abord, la contemplation narcissique de sa beauté, c'est-à-dire un regard idéalisant, une caresse visuelle, « linéaire, virtuelle, formalisée »¹⁴⁵⁸. De plus, on retrouve dans une « Rima » attribuée à Bécquer une scène similaire d'une jeune femme caressant visuellement sa beauté reflétée dans un miroir : « Mirábase al espejo ; dulcemente / sonreía a su bella imagen lánguida, / a sus mudas lisonjas al espejo / con un beso dulcísimo pagaba... » (la saisie de sa nudité dans sa globalité). Puis, Luisa, ne se contentant pas, contrairement à Narcisse, de toucher du regard tant de beautés, et saisie par l'ivresse des sens, embrasée par le feu érotique adolescent (elle n'a que quinze ans à ce passage du roman ; Narcisse en avait seize lorsque, pour la première fois, il vit refléter dans l'eau sa propre image), elle laisse ses mains caresser les « fruits mûrs de sa nubilité »¹⁴⁵⁹, de sa vénusté (pour parodier antithétiquement l'expression de Bachelard, on peut dire que Luisa a atteint un « narcissisme réalisant » ou autoérotisme)¹⁴⁶⁰. Cette jeune esthète, adepte

¹⁴⁵⁴ Sawa, *Op. cit.*, p. 60-61.

¹⁴⁵⁵ *Ibidem.*

¹⁴⁵⁶ Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Librairie Gallimard, 1947, p. 203.

¹⁴⁵⁷ L'origine latine de « spéculation » est « speculatio » qui signifie « contemplation ».

¹⁴⁵⁸ Bachelard, *Op. cit.*, p. 35.

¹⁴⁵⁹ Charles Baudelaire, « Lesbos », *Les Fleurs du mal*.

¹⁴⁶⁰ « [...] acarició con sus manos de virgen las redondeces de su pecho, las curvas de sus estremidades (sic) ; [...] dejó resbalar sus manecitas nerviosas y sensibles de quince años, sobre sus muslos ; luego, siguiendo la misma línea curva de su carne, las subió hasta la

du plaisir dionysiaque, allie grâce et sensualité, érotisme et poésie, animalité et spiritualité :

[...] y a aquel contacto tibio, suave, de su propio cuerpo, brillante y terso, y tan sólido como si fuera un molde para la creación de nuevas bellezas, la virgen sacudió la cabeza con el elegante ademán de una leona nostálgica de sus amores del Desierto, lanzó al grito apasionado de la hembra en celo, volvió a caer tumbada sobre el lecho, entornó los párpados, [...] con las venas hinchadas de sangre y la cabeza apoplética de sueños¹⁴⁶¹

Sawa, manifestant une tendance au naturalisme érotique, saisit la femme dans son ambivalence. Chez Carrere, le jeu qui s'instaure entre Florestán-Don Juan et l'angélique Miss est celui de l'attraction-répulsion, de la revendication de la sainteté féminine et de la manifestation du désir masculin, tentant de la faire fléchir. Le bohème torturé par cette femme inaccessible se damnerait pour obtenir les grâces physiques de sa nouvelle amie :

Florestán sufría un tormento espantoso, sin ninguna esperanza. El pobre conquistador de mujeres se encontraba ante la mujer inaccesible. La amaba profundamente, con un amor cumbre, un sentimiento de los cielos y una llama del infierno. Vivía en una órbita de pasión extenuadora. En las horas de furiosos retorcimientos de deseo, una voz misteriosa que oía dentro de sí le aconsejaba los propósitos más audaces y disparatados.¹⁴⁶²

La posséder serait comme profaner un temple sacré. Florestán, le sacrilège, devient un satyre, seul gouverné par le désir charnel. Avec Luis Florestán, la figure du bohème acquiert une dimension satanique (« Florestán sintió como un latigazo en todo su ser. El fuego del infierno corría súbitamente por sus venas »¹⁴⁶³). Il pactise avec le professeur Avernino : en tant que critique littéraire, il lui promet de faire l'éloge de son livre ; en contrepartie, le professeur Avernino aidera Luis, par des voies

cara, hasta la cabeza, que no era ya cabeza de virgen, sino testa de bacante, volvió a bajarlas, así, poquito a poco, en un prolongadísimo mimo, hasta la punta de sus piececitos... » (*La mujer, Op. cit.*, p. 60).

¹⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 60-61.

¹⁴⁶² Carrere, *Op. cit.*, p. 138.

¹⁴⁶³ *Ibid.*, p. 143.

secrètes, à posséder physiquement cette femme inaccessible. La possession de l'esprit par l'érotisme émanant du corps de miss Angélica va crescendo. Luis Florestán est envahi d'un délire des sens où s'entremêlent la chair, la respiration et le parfum de l'être désiré qui le pousse au viol échoué de ce dernier ; cette intention de profanation du corps sacré de la divine Angélica le mènera à une protestation fanatique de son amour pour elle : c'est aussi l'apothéose de l'hystérie amoureuse qui le domine tout au long de ses amours interdites : « Una crisis de llanto desesperado cortó su voz. Cayó de bruces sobre el lecho, gritando, sollozando, blasfemando. Ella le miraba compasiva, con los ojos húmedos de lágrimas. Florestán se retorció sobre la cama, que aún conservaba las huellas calientes de aquel cuerpo furiosamente deseado y se embriagaba de su perfume y se abrazaba a la almohada y besaba y desgarraba con los dientes las ropas que trascendían a ella, en una crisis epiléptica, que era al par una furia de energúmeno y un espasmo frenético e inefable »¹⁴⁶⁴.

Finalement, Miss Angélica est portée disparue lors de l'explosion de la Maison de la rue de la Croix Verte, où des anarchistes, parmi lesquels se trouvait le père de l'ange de beauté, construisaient une bombe, « [p]ero hasta ahora el cadáver de Angélica Hernando de Toledo no ha sido hallado »¹⁴⁶⁵. Sa disparition laisse place dans le récit à l'arrivée d'une femme encore plus énigmatique qu'Angélica, ouvrant aussi la brèche au fantastique et à l'horreur : elle semble être la réincarnation – « evocación palpitante » – de la défunte Angélica. Revenue de l'au-delà pour honorer le pacte signé par Florestán, elle s'offre à lui et fait montre d'une ardeur érotique inquiétante pour le bohème – cette inconnue est la figure de la beauté satanique – :

Le envolvía con los ojos, le atraía con la fiebre de sus labios, con el cuerpo que se retorció como un ofidio... La empujó dulcemente y se perdieron en la guarida tenebrosa del amor fortuito...

[...]

¡La vio en toda su regia desnudez ; poseyó su gloriosa y deslumbrante hermosura de Emperatriz del Deseo, de Diosa de la Pasión ; su infernal y magnífica belleza satánica, obra maestra de la Lujuria, Nuestra Señora del Infierno !¹⁴⁶⁶

¹⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 150.

¹⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 164.

¹⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 173.

Le fantastique et l'horreur se glissent dans le conte avec l'arrivée de cet élément énigmatique. Carrere dévoile son goût du macabre en décrivant la décomposition de la femme sous les yeux de son personnage, lors de cette nuit ténébreuse, créant l'une des scènes les plus morbides et scabreuses de ses contes gothiques.

Ainsi, dans ce conte prenant comme personnage principal une figure particulière de la bohème madrilène, non littéraire mais ésotérique et libertine, la complicité entre la Beauté et le bohème est forte. Une union condamnée et maudite d'avance, car impossible (le thème de l'artiste éperdument épris de l'incarnation de la Beauté hante également *La mujer de todo el mundo* avec la relation passionnée et torturée entre le peintre Eudoro Gamoda et la comtesse del Zarzal, en qui l'artiste voit la déesse et la muse de son Art). D'ailleurs, à partir de la rencontre secrète de Florestán avec miss Angélica, le fidèle compagnon Perulia disparaît du récit pour ne revenir que vers la fin. La passion amoureuse éclipse la camaraderie bohème.

« La cofradía de la pirueta » (1912)¹⁴⁶⁷ : un exercice de style bohème

« Novela corta » d'une trentaine de pages, ce récit nous intéresse pour être l'un des plus ancrés dans la réalité de la bohème littéraire madrilène tant par le choix des personnages et des situations que par le langage déployé qui nous entraîne dans le jargon bohème, de la « golfemia », mélange de picaresque et d'argot madrilène. Avec ce conte, Emilio Carrere démontre la capacité du bohème à créer son propre langage littéraire, sa propre esthétique. Il nous semble en effet qu'à la lecture de ce conte, l'auteur, bohème lui-même et donc initié au code de cet art de vivre, cerne avec beaucoup de justesse et de véracité le petit monde de la bohème madrilène et nous devons dire qu'il nous apparaît être le seul, en compagnie de quelques autres poètes, à développer ce que nous pourrions nommer un art d'écrire bohème authentique et original, même si les autres genres – notamment, la littérature de l'intime – démontrent déjà l'existence d'une littérature bohème.

Ainsi, pour l'étude de ce conte, nous procéderons en deux étapes. Quoique indissociables et indivisibles, nous nous risquons à souligner,

¹⁴⁶⁷ Nous nous référons à l'édition de José Montero Padilla de 1999 (*Antología*, Madrid, Editorial Castalia, Colección Clásicos Madrileños). « La cofradía de la pirueta » apparaît pour la première fois en 1912, dans le numéro 7 de *El Libro Popular*.

d'une part, la particularité du langage bohème en analysant certains passages remarquables de par leur originalité et de par leur apport de nouveautés esthétique et stylistique, annonçant, par certains aspects, le langage explosif et corrosif de l'« esperpento » valle-inclanesque et, d'autre part, ce qui fait la spécificité du monde bohème madrilène (ses personnages et ses lieux), car Carrere nous offre, à travers son récit, une longue définition de cet art de vivre qu'il a su transformer en art d'écrire. Carrere nous dévoile aussi combien les frontières entre « bohème officielle » ou vraie bohème et « bohème ignorée » ou fausse bohème, telles qu'elles ont été définies dans notre première partie, étaient minces et perméables.

Avant de dérouler ce qui constitue pour nous une définition de la bohème littéraire à travers le conte de Carrere, il nous convient, par sa charge sémantique et culturelle, de nous arrêter un instant sur le titre, même si son sens s'éclaircira davantage au fur et à mesure que nous approfondirons le descriptif des composantes du conte. La « cofradía » renvoie à l'esprit de camaraderie et de fraternité qui règne chez les bohèmes ; la « pirueta » souligne la malignité, la filouterie, mais aussi le ridicule de cet art de vivre. Du moins, ce conte met-il en scène la bohème picaresque avec son défilé de personnages grandiloquents, fantasques, extravagants et hétéroclites qui devaient composer cette confrérie de l'entourloupe, du mensonge et de la paresse.

Enfin, ce conte ne rend-il pas manifeste cette tension sous-jacente à la bohème fin de siècle écartelée entre une imagination débridée, libérée de certaines normes et un retour à la tradition littéraire hispanique ?

Langage : entre résurrection et invention

Dès l'ouverture de cette « novela corta », dans le chapitre « Palacio nocturno », Carrere range le bohème du côté du « piruetista, mangante » (le voleur, « sablista »), du « capigorrón » (valet d'écoliers, cuistre), du « vividor a salto de mata » (vivant au jour le jour), du « hampón » (bravache), de la « alcahueta » (la maquerelle), c'est-à-dire dans le monde peuplant les romans picaresques. Nous constatons qu'il remet au goût du jour certains mots désuets ou passés dans la langue espagnole classique. Nous retrouvons, par ailleurs, cet art de l'ironie qui permet à l'auteur de prendre exactement le contre-pied de la réalité qu'il essaie de dépeindre : cette façon de déguiser la misère par un vocabulaire démesuré et inapproprié renvoie l'image d'une réalité grotesque. C'est aussi la technique de l'« esperpento ». L'alliance de l'argot madrilène avec le vocabulaire de la

langua du siècle d'or, autant dire de la picaresque, donne la tonalité bohème à cette « novela corta ». Dans le passage que nous citons, nous assistons au dialogue entre un ancien basse d'opéra, le bohème Gustavo Belda, et un mendiant surnommé El Santo Negro, qui se retrouvent dans la même auberge, « pintoresco palacio nocturno enclavado en la calle Angosta de Ministriles »¹⁴⁶⁸ dont la propriétaire, « la señora Magdalena », réserve deux salles souterraines au logement provisoire de miséreux :

— ¿Quiere usted hacer una pajuela [cigarrillo] ? Acérquese, que hoy traigo mucha *jamaica* [tabaco].

[...]

— ¡Bah ! Yo he *sornado* [dormido] en el petate del penal casi toda mi vida y tan ricamente. Toco es acostumbrarse, amigo. Y si usted anda siempre *sin linda* [sin dinero] es porque quiere. Porque los señores venidos a menos son muy fantasiosos.¹⁴⁶⁹

Nous pouvons nous aventurer à qualifier ce style de code linguistique ou « germanía » bohème. De nombreux passages témoignent de cet argot bohème touchant au monde de la mendicité ou de la prostitution, ravivant, de ce fait, un certain langage picaresque¹⁴⁷⁰. De plus, afin peut-être

¹⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 131.

¹⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 133.

¹⁴⁷⁰ « [...] es la casa de todos; pues no es usted poco postinoso [postinero], buen hombre » (Carrere, *Op. cit.*, p. 134), «Pues que se siente y que tome lo que quiera, dijo socarronamente el mendigo-; aquí se reúne lo más *granao* [déformation populaire pour “granado” c’est-à-dire “notable”] de la nobleza, ¿sabe usted ? No tardará en venir la Squilache; hoy hay recepción.» (*Ibid.*), «-Se ha metido el tiempo en agua y no está la noche para andar de picos pardos » (*Ibid.*, p. 135) Selon la 26 de la page 135 de notre édition, cette expression populaire dont la résonance dans le texte de Carrere est forte signifie “entregarse a cosas inútiles o torpes, por no trabajar y por andarse a la briba [holgazanería picaresca], pero aquí más parece tener el significado inicial de “irse con una mujer de la vida”, el cual surgió porque esas mujeres estaban obligadas a llevar jubón de picos pardos, para así diferenciarse de las demás mujeres (Cfr. J.-M. Iribarren : *El porqué de los dichos*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1996 [9.a ed.]), *Ibid.*, p. 71).

-Argot des bohèmes :

« Aparicio sonrió truhanesco. Y luego dijo :

-No he de negar que me *gusta la pita* [aguardiente], el vicio es lo único que me hace tirar de esta vida tan perra. Pero esta mañana, no. Entré en el almacén a oler; le juro que no tenía *un botón* [nada] » (*Ibid.*, p. 138-139).

« Después de este capón y del morapio [vino, argot populaire] y del mazapán, [...] » (*Ibid.*, p. 145).

d'enraciner davantage son écriture dans la picaresque, le narrateur utilise une périphrase culturelle – « zahúrdas plutonianas » pour « el infierno » – calquée du titre d'une œuvre de Francisco de Quevedo, le maître de la satire, *Las zahúrdas de Plutón (El sueño del infierno)* : « La casa olía a incienso y

« — ¡Es ese *venao* [loco] de Miguel que le está *diñando estopa* [pegando] a su *gachí* [terme gitan, mujer]! ¡Se ha metido la noche en agua! » (*Ibid.*, p. 158).

« — Esta loca, nos va a deshacer la *combina* - le dijo al pobre Belda y a otro piruetista nombrado *el Avión*, que conocía al dedillo la topografía del penal de Ocaña » (*Ibid.*, p. 163).

-Argot de la délinquance bohème, des « piruetistas » :

« Se cruzó con dos polizontes [agentes de policía] a quienes conocía [...] » (*Ibid.*, p. 166).

« — No te apures, hombre; con un poco de vista y de coraje se puede uno librar de la *bofia* [la policía, terme employé par les délinquants]. ¡Y que todo le ha de pasar a uno por una perra de mujer! Bebe, chico, y échate en mi cama, que para las ocasiones son los amigos.

Y luego agregó taimadamente :

— Y la quitaste todas las *tumbagas* [sortijas], ¿verdad ?

[...]

— Pues a dormir, chavea [chaval], y luego te las *piras* [te largas] con más *riñones que un jabato*.

Al poco rato Ataúlfo dormía profundamente. *El Avión* fumaba y bebía aguardiente en la pieza contigua; luego se levantó con muestras de una íntima agitación y fue a buscar a su coima [amante].

— Oye, ya sabes lo que ha hecho ése. A mí me repugna un poco *chivar* [delatar] porque al cabo es un compañero. ¡Pero si vieras lo que lleva en alhajas! El viejo debía estar muy *colao* [enamorado, registre familier] con la Lola » (*Ibid.*, p. 167).

- Argot des prostituées :

« — ¿A quién le van a dar la Unción, *seña Remedios* ?

— A doña Filo, esa vieja de la guardilla [déformation de buhardilla] que la está *diñando*. [muriendo]

— Será de una *merluza* [borrachera], porque ayer la vi yo tan campante.

— O le habrá *dao el histérico*.

— ¡Allá películas! [*expression équivalente à ¡allá tú!*] » (*Ibid.*, p. 143).

-Le jargon du jeu de cartes :

« — Vente con nosotros a la Manzana, que ha caído un *pasmao* -le dijo *el Jabato*.

En la calle de la Manzana había un baile de chulos y de rameras. A la izquierda del salón, junto al tabladillo del piano, estaba el ambigú. Como era tarde, había pocos bailarines, y allí se formó la banca. Tallaba [llevar la baraja en el juego] *el Carabanchel*; la víctima era un honrado tendero de los alrededores, gran aficionado a *verlas venir* [jugar al monte], que llevaba bastantes billetes en la cartera. Los compinches eran *el Jabato*, *el Dante* y el que hacía de banquero.

-Tú no tienes más que apuntar a la descargada, pero no seas ansioso... *Un punto perrero* y nada más, no vayan a oler que *vas a la oreja* [vas a la escucha] y no seas *primavera* [tonto] y te vayas *a colar* a los entreses » (*Ibid.*, p. 155-156).

a cera ; el sacerdote acababa de cumplir su misión de expedir a la enferma el pasaporte espiritual, para las zahúrdas plutonianas, probablemente »¹⁴⁷¹. Ce rapport conceptuel à la langue, mélange de références culturelles et de phrases proverbiales et / ou expressions populaires voire argotiques tissent un véritable chemin linguistique nous menant au mode de fonctionnement de la pensée bohème, ainsi que le démontre le passage que nous citons extrait de « La cofradía de la pirueta », illustrant parfaitement en quoi la bohème (littéraire espagnole) se rapproche de l'élan vital et moral de la picaresque, toujours subversive, dont la parenté avait déjà été opérée par Cansinos-Asséns. Ataúlfo Roldán, ivre et repu après un festin subventionné par la charité des sœurs de la confrérie du Refuge malignement abusées par la filouterie du bohème qui se faisait passer pour un moribond afin de récupérer les « tres duros » qu'on donnait alors à la famille, mise en scène parfaite de la célèbre « pirueta » bohème :

La Fe es ciega, y para vivir se necesita *mucha pupila* [vista, astucia]. Debe de llevar al dinero por lazarillo. [...] la Esperanza es una moza de trapío, que entonces sí que suele mantener a algún Apolo de la mitología de la calle de Panaderos [l'actuelle rue Andrés Borrego], que bien pudiera llamarse *El chulo de los peinados* o *El niño de las ojeras*.¹⁴⁷²

En proférant de tels discours dignes de la picaresque, ce type de bohème des années 1910 fait partie de cette « golfemia », catégorie misérable et mendicante dont les frontières avec la vraie et la noble bohème littéraire n'avaient jamais été vraiment bien définies, catégorie à laquelle il se rattache également par son aspect physique caricatural et ridicule rongé par la saleté, la faim et la négligence vestimentaire :

Gozando del calor meridiano, con la beatitud de un caracol, apoyado en una farola, estaba el señor Aparicio, derrengado, espectral, con los ojos azulencos, bajos y vidriados como dos gotas de ajeno. Al acercarse Ataúlfo salió a su encuentro, todo torcido y lastimoso, oliendo a aguardiente y a miseria, con su facha cómica-trágica de reblandecido y su rostro de moribundo, cubierto de barbas sucias y rubiancas. [...]

¹⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 144.

¹⁴⁷² *Ibid.*, p. 145.

La voz de aquella andante caricatura era apagada, desfallecida : daba la sensación de que iba a desplomarse de hambre sobre las baldosas de la plaza.

Contrebalançant cette réalité presque funambulesque, l'auteur fait usage de métaphores, dans le conte, qui servent à mettre surtout en exergue la tristesse et l'inutilité de la bohème, comme celle qui compare le cœur fatigué de Belda à une vieille montre dérégulée, « aquel pobre corazón que latía fatigosamente como un viejo reloj descompuesto. »¹⁴⁷³ et cette façon de métaphoriser n'est pas très éloignée de l'esthétique valle-inclanesque. Enfin, Carrere manipule la comparaison animalière réservée au seul élément féminin qui accompagne le quatuor bohème, à savoir la « ex rubia de la platea » : d'abord, lorsqu'elle rentre avec Belda dans la gargote « La Cocina Encantada » : « asomaba un trágico perfil de garduña »¹⁴⁷⁴ et, plus loin, quand elle joue le rôle d'une moribonde allongée sur un lit de mort : « yacía una vieja de rostro de garduña »¹⁴⁷⁵. La femme, ancienne prostituée, est ainsi comparée à une fouine.

Ces différents passages du conte « La cofradía de la pirueta » viennent parfaitement illustrer ce qu'affirmait Manuel Aznar Soler dans sa thèse sur la bohème littéraire espagnole moderniste lorsqu'il écrivait que la bohème littéraire, dont la localisation géographique coïncide avec les bas-fonds madrilènes, cultive l'argot « golfo », empreint de tournures gitanes et populaires, langage caractéristique que Murger avait défini dans ses *Scènes* comme « l'enfer de la rhétorique et le paradis du néologisme »¹⁴⁷⁶. C'est un jargon où se donnent rendez-vous le paradoxe, l'ironie acide et corrosive, la

¹⁴⁷³ *Ibid.*, p. 136.

¹⁴⁷⁴ *Ibid.*, p.140.

¹⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 144.

¹⁴⁷⁶ Le passage exact auquel nous nous référons provient de la préface aux *Scènes de la vie de bohème écrite* en 1850 : « La Bohème parle entre elle un langage particulier, emprunté aux causeries de l'atelier, au jargon des coulisses et aux discussions des bureaux de rédaction. Tous les éclectismes de style se donnent rendez-vous dans cet idiome inouï, où les tournures apocalyptiques coudoient le coq-à-l'âne, où la rusticité du dicton populaire s'allie à des périodes extravagantes sorties du même moule où Cyrano coulait ses tirades matamores ; où le paradoxe, cet enfant gâté de la littérature moderne, traite la raison comme on traite Cassandre dans les pantomimes ; où l'ironie a la violence des acides les plus prompts, et l'adresse de ces tireurs qui font mouche les yeux bandés ; argot intelligent quoique inintelligible pour tous ceux qui n'en ont pas la clef, et dont l'audace dépasse celle des langues les plus libres. Le vocabulaire de bohème est l'enfer de la rhétorique et le paradis du néologisme » (*Op. cit.*, p. 42).

boutade et une façon apocalyptique de dire¹⁴⁷⁷. L'ironie, cette « auto-correction de la fragilité » selon George Lukacs, « symptôme d'un malaise existentiel, d'un profond découragement », « marque certaine de l'inquiétude » (Colette Lenoir) sert exactement à la bohème soit à masquer son désarroi, soit à dédramatiser son échec.

Le caractère grotesque du bohème choisi par Carrere ainsi que quelques années plus tard par Valle-Inclán dénonce aussi le ridicule du personnage bohème dont le mythe qu'il veut incarner – l'artiste noble et indépendant – est contrarié par les différents événements historiques, leur parade perd de son panache, l'artiste se prolétarise et se vide de sa grandeur jusqu'à ne plus être qu'un fantôme, une ombre, un « fantoche » dont les ressorts, dévoilés, sont manipulés par le public. Le bohème espagnol, dont l'existence a souvent été compromise à la fin du XIX^e siècle, a essayé de reproduire le mythe de la bohème comme moteur privilégié d'ascension sociale avec *El frac azul*, puis, malgré les essais avortés d'un Alejandro Sawa au retour de sa saison bohème dans le Quartier latin symboliste d'installer à nouveau le mythe et conscient très tôt de son échec dans son roman autobiographique *Declaración de un vencido* (1887) où le bohème se proclame fils de la défaite, maudissant la société qui encourage la déchéance de l'artiste. Le mythe a produit le contre-mythe de la déformation grotesque, de la transfiguration « esperpentique » : le poète Max Estrella n'incarne plus le mythe de l'artiste comme garant de l'idéal, il est fantaisiste car empreint d'excentricité. Dans les années 1910-1920, à travers les œuvres de Carrere et de Valle-Inclán, le bohème, renié, bafoué, est à la dérive, connaît la débâcle. Max Estrella alias Alejandro Sawa, Ataulfo Roldán du conte de Carrere qui nous occupe, le bohème n'arrive pas à laisser tomber le masque mythique de l'artiste orgueilleux et anti-bourgeois.

Personnages et lieux : recréation du Madrid authentique et brillant de la bohème littéraire, picaresque, « hampón » et « piruetista »

Ataulfo Roldán : déchéance du héros bohème ou l'itinéraire de l'échec

Le premier personnage de cette confrérie burlesque se nomme Gustavo Belda, ancien basse d'opéra à succès, petit et rondouillard¹⁴⁷⁸. « El pobre Belda » est le paradigme de l'artiste déchu (« El gran artista

¹⁴⁷⁷ Aznar Soler, *Op. cit.*, p. 15-16.

¹⁴⁷⁸ « Era pequeño, gordinflón; su barriga era una sarcástica paradoja de su vivir menesteroso » (Carrere, *Op. cit.*, p. 133).

malogrado »¹⁴⁷⁹), qui, après avoir connu les fastes de la gloire, sombre dans l'oubli et l'échec, l'enfer de l'alcool et de la misère. Cet artiste va de misères en taudis, de taudis en aumônes, d'aumônes en lamentations :

Era un bajo de ópera, que en sus tiempos había sido agasajado por el éxito, por la fortuna y por el amor. Después, el aguardiente y los años habían hecho que el torso que se irguió orgulloso bajo las armaduras heroicas y los mantos armiñados en las encantadas apoteosis de la farándula, se corcovase en humillante claudicación en demanda del clásico sablazo de dos pesetas en la puerta del Sol, o acechando por las ventanas de los cafés, a la busca de algún amigo [...].¹⁴⁸⁰

Modèle de bohème par sa vie errante (« su errabundeo cotidiano ») et misérable (« ¡El pobre Belda no tiene esta noche las tres perras grandes para la cama ! »), Belda est le représentant de ce que nous avons qualifié dans le chapitre I de notre travail de la vraie bohème ou de la bohème noble (celle proche des arts) et, à la fois, de la fausse bohème (celle des « hampones, mendigos y ladrones ») représentée plus pleinement, dans le premier chapitre de cette « novela corta » de Carrere, par El Santo Negro, « un viejo mendigo ciego que en sus mocedades había sido ladrón »¹⁴⁸¹. Mais, ainsi que nous l'avons montré, la frontière entre ces deux sortes de bohème est mince et fragile, poreuse : Belda, perdu dans son existence calamiteuse, est entraîné par El Santo Negro à la mendicité, au vice de la paresse, de l'alcoolisme et de la filouterie, lui ouvrant la voie, enfin, de la « golfemia » ou de la bohème picaresque :

— Mangar [pedir], ¡a ver qué vida ! Se pasa usted la mano por la cara para que se le quite la vergüenza. Lo primero es la *bucólica* [la comida]. Y usted se sacaría un buen jornal. « Un gran artista desgraciado suplica a las buenas almas »¹⁴⁸²

La différence entre la bohème noble ou artistique et la bohème bravache réside dans l'attitude adoptée face au malheur et à la douleur : l'un – Belda – affiche une grimace de nostalgie mélancolique et l'autre – El Santo Negro – se livre à une chanson paillardes de prisonnier : « Hubo una pausa dolorosa. El pobre Belda entornó los ojos como si retrotrajese el alma a sus

¹⁴⁷⁹ *Op. cit.*, p. 134.

¹⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 132.

¹⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 133.

¹⁴⁸² *Ibidem.*

días dorados y pretéritos. El farol de petróleo reverberaba sobre el cráneo calvo del Santo Negro, que tarareaba entre dientes una copla carcelaria. »¹⁴⁸³ La bohème noble et ignoble s'accorde pour clamer que la vie est chienne : « ¡La vida es tan cochina ! »¹⁴⁸⁴ Le narrateur consacre l'union de ces deux bohèmes dans la vie picaresque en les rassemblant sous le terme rappelant l'errance et la vacuité bohèmes – il complète du même coup le champ lexical définissant le petit monde bohème du Madrid des années 1910 – : « gallofos », ou « galloferos », c'est-à-dire le vagabond qui demande l'aumône, le mendiant, le gueux, l'écornifleur. Se rajoute à ce premier duo, un troisième personnage qui approfondit le côté funambulesque ou grotesque par son entrée en décalage avec le monde qu'il aborde :

En el umbral apareció una silueta cómico-trágica y se oyó una tímida voz un poco plañidera, que saludaba cortésmente.¹⁴⁸⁵

C'est pourtant par l'intermédiaire de ce personnage grotesque qu'Emilio Carrere place la définition bohème de l'existence, vieux tissu troué :

El grotesco personaje le interrumpió, poniendo en su vocecilla atiplada un dejo desgarrado de amargura.

— Tiene usted razón, amigo, todos somos unos desdichados ; unos harapos de la vida.¹⁴⁸⁶

Le narrateur insiste largement sur le côté tragi-comique et grotesque (« la facha menguada y grotesca ») de ce nouveau personnage qui vient compléter le tableau pitoyable des deux premiers mendiants. Nous voyons ainsi se dessiner ce que l'auteur appelle la confrérie de la pirouette, c'est-à-dire un ramassis de ratés, de parasites, de pique-assiettes peuplant les tavernes de Madrid, en quête de la « bucólica », c'est-à-dire de la pitance quotidienne. Carrere réduit le bohème à un ventre et à une bouche avide de vin. Dans son premier chapitre se détache, pourtant, la figure grotesque de Belda par qui nous est révélé le drame de la bohème finissante, décadente : se reposer avec nostalgie sur les images de gloire passée et se confronter à l'horreur de l'échec, incarnée par une vieille femme, ancienne prostituée, qui prétend être l'ancienne amante de Belda, *La rubia de la platea*. Comme

¹⁴⁸³ *Ibid.*, p. 134.

¹⁴⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 134-135.

devant un miroir déformant, à travers cette vieille femme laide qui n'est plus qu'un tas de torchons, un polichinelle déguenillé, « de carne ruinosa, de greñas horribles », Belda se retrouve face à l'image sordide de sa propre déchéance et s'en effraie. Carrere renvoie, de même, l'image d'un monde bohème grotesque, de fantoche : Belda n'est plus que l'ombre ou la caricature de lui-même (par son attachement obstiné à la Beauté et aux fastes d'antan), dont le masque n'affiche plus que l'expression de la douleur : « Y rompió a llorar amargamente, con una pena muy honda, infinitamente trágica y espantosamente grotesca »¹⁴⁸⁷.

Mais, la figure-phare de cette confrérie est Ataúlfo¹⁴⁸⁸ Roldán qui présente toutes les caractéristiques du bohème littéraire madrilène authentique et qui apparaît dans le chapitre « La cofradía de la pirueta » sous les traits d'un jeune « piruetista » qui cherche une compagne avec qui partager « los azares de su vida funambulesca »¹⁴⁸⁹. Ce que nous pouvons retenir est cet autre élément de définition de la bohème littéraire selon Carrere : vie hasardeuse et funambulesque. Le narrateur retrace l'itinéraire – classique – de ce nouveau représentant de la bohème du début du XX^e siècle : il est venu de sa province natale (Extrémadure) pour conquérir la capitale. Nous retrouvons les mêmes antécédents stéréotypés (nous renvoyons au parcours d'Elías Gómez de *El frac azul*, de Carlos Alvarado Rodríguez de *Declaración de un vencido*, Pedro Alonso de Argamasilla de « La conquista de Madrid ») : Roldán publie des articles et un sonnet dans le journal local ; il acquiert une certaine notoriété ; riche d'illusions mais pauvre d'argent, il monte en train à la capitale pour conquérir une gloire littéraire ; il dilapide son maigre patrimoine dans les cafés, s'éloigne de son idéal artistique et, au bout de cinq ans, tombe dans la bohème picaresque, dans la confrérie de la pirouette :

A los cinco años de estar en Madrid se habían desvanecido sus sueños artísticos y sólo se ocupaba de vivir. El poeta extremeño fue pronto un piruetista, un navegante del turbio océano de la Puerta del Sol, buzo

¹⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 137.

¹⁴⁸⁸ Emilio Carrere semble attaché au suffixe pour ses personnages – *ulfo* – Ataúlfo, Sindulfo- : il est probable qu'il évoque pour lui le ridicule du bohème. Le suffixe – *ulfo* fait néanmoins penser à la locution adverbiale « a ufo », c'est-à-dire « à l'œil, gratis » (« de gorra, de mogollón »). De plus, « vivir de gorra » ou « a ufo » peut se traduire par « vivre en parasite ».

¹⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 137.

de las clásicas dos pesetas, andando a la husma [buscando] del café con media, [...].¹⁴⁹⁰

De même, la tenue vestimentaire de Roldán évoque l'usure et la vieillesse caractéristiques de l'habit du jeune bohème – une usure bien représentative du temps passé à se construire un nom, à se trouver une place intéressante à Madrid, à fuir de la misère. Pour Carrere, du vêtement se dégage l'histoire de la vie bohème (une vie passée à errer, sans espoir de changement) : « Ataúlfo llevaba un traje claro muy raído, un sombrero de fieltro y una chalina parda flotante como una bandera. Tenía los ojos cansados, la tez macilenta, las barbas profusas ; olía a hostel barato, a pobreza, con ese olor único de los vagabundos, de los que pasan muchas noches sin desnudarse. »¹⁴⁹¹ Le personnage s'interroge – nous avons déjà évoqué la capacité critique du bohème à s'auto-analyser – : Ataúlfo représente cette partie de la bohème littéraire qui a glissé vers la bohème « truhanesca, gallofa » et « funambulesca », autrement appelée la bohème des « hampones » ou « golfemia ». Emilio Carrere jette la lumière sur cette bohème ignorée et « ruffianesque », expliquant au lecteur en quoi consiste cette descente dans l'enfer de l'échec (« fracaso »). Ataúlfo était venu à Madrid pour la conquérir par son talent littéraire dont il finit par douter par manque de travail réel, usé par la recherche quotidienne d'un couvert et d'un toit. Il dépense son énergie vitale à soutirer le moindre sou au passant anonyme afin de parvenir à s'asseoir à une table où l'attend une vulgaire pitance. Ce n'est qu'après ce repas durement avalé que le bohème peut envisager de s'adonner à l'écriture d'un roman ou d'un sonnet. Sa vie entame son art, le bohème perd l'habitude et l'envie d'écrire et l'idéal qu'il a toujours défendu finit par s'abîmer dans la mendicité, l'échec attend son talent : « Si no, de la bohemia literaria se descende a la gallofa [comida dada a los pobres], y en vez de un caballero bohemio, que lleva sobre sus hombros el penacho de su ideal y el optimismo de su juventud, se es solamente un hampón vulgar o un sablista menesteroso. [...]. Era el fracaso antes de empezar. »¹⁴⁹² Nous comprenons que cette dynamique de l'échec anéantit tout effort d'écriture chez le bohème déchu. Victime d'un excès de

¹⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 137-138.

¹⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 138.

¹⁴⁹² *Ibid.*, p. 154. Le thème de l'échec hante le bohème : *Declaración de un vencido* d'Alejandro Sawa, *Los vencidos* d'Ernesto Bark, « La marcha de los vencidos » (*Delirium tremens*) de Pedro Barrantes... (il existe de grandes correspondances entre prose et poésie d'un point de vue thématique et stylistique). De plus, Juan Manuel de Prada a écrit la trilogie de l'échec (cf. note infra).

confiance, le bohème Roldán, confronté à la douleur de vivre, réduit à néant son enthousiasme : la bohème associée généralement à la joie et à l'espérance, est ici le règne de la pauvreté et de l'échec, et étouffe le talent littéraire, l'échec engendrant l'échec. Ainsi, à l'aide du cas de Ataúlfo Roldán, Carrere nous introduit dans les us et coutumes de la bohème mendicante : « Como todo buen *navegante*, encaminó su desmedrada personilla hacia la acera del Oriental, en la Puerta del Sol. Eran las doce del día. La hora propicia para *operar* ». ¹⁴⁹³

Mais, le cas le plus extravagant de « piruetista » – autre terme pour « navegante, operante, sablista » c'est-à-dire expert dans l'art de soutirer de l'argent – est Luis Villegas. Ce dernier se rend au café Oriental où se réunit la « cofradía de la pirueta » avec un cercueil sous le bras contenant le cadavre de son fils, un bébé mort-né, et prétend avoir besoin d'argent pour ses funérailles ¹⁴⁹⁴ :

Como por encantamiento, todos los piruetistas echaron mano al bolsillo, le dieron unas monedas al desconsolado padre, mientras le empujaban hacia la puerta con su feto y con sus lamentaciones.

— ¡Esto es operar con dinamita ! No hay quien se resista.

— ¡Es que este Villegas es un genio de la pirueta ! Puede que ese fiambre sea aquilado. ¹⁴⁹⁵

¹⁴⁹³ *Ibid.*, p. 138.

¹⁴⁹⁴ Apparemment, Carrere se serait inspiré d'un fait réel de la bohème littéraire madrilène dont l'auteur fut Pedro Luis de Gálvez (1882-1940), bohème et fondateur de la revue hebdomadaire *Puerta del Sol* dont la vie rocambolesque et l'œuvre de cet auteur fusillé en 1940 ont été retracées par Juan Manuel de Prada, dans son roman *Las máscaras del héroe* (1996). Pío Baroja, dans ses mémoires, rapporte ce fait : «Se decía que, cuando murió un hijo suyo, le envolvió entre periódicos y le llevaba por los cafés, pidiendo dinero para enterrarle.» («Tercera parte : Escritores, bohemios y políticos», *Galería de tipos de la época, Final del siglo XIX y principios del XX, Desde la última vuelta del camino. Memorias, Obras completas*, Madrid, Biblioteca nueva, 1949, p. 855). Dans l'anthologie de José Montero Padilla, celui-ci rajoute à ce sujet en note : «Julio Casares hace referencia también en *El humorismo y otros ensayos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961, pp. 211-15. Y existen otros testimonios coincidentes » (*Op. cit.*, note 42, p. 141). Par ailleurs, Juan Manuel de Prada, jeune écrivain né à Baracaldo (Vizcaya) en 1970 et vainqueur du Premio Planeta 1997 pour son roman, *La tempestad*, a réalisé un travail de récupération romanesque de la bohème littéraire madrilène du début du XX^e siècle dans une trilogie dite de l'échec : *Las máscaras del héroe* (1996), *Las esquinas del aire* (2000) et *Desgarrados y excéntricos* (2001) qui accumule biographies fictives et réelles d'auteurs bohèmes.

¹⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 141.

Ce véritable art de vivre « pícario » bohème peut se manifester de différentes façons. Par exemple, au chapitre « El elogio de la caridad », nous assistons à une théâtralisation de la mendicité, de la « pirueta » avec Ataúlfo Roldán et son nouvel acolyte Belda qui étaient au chevet d'une soi-disant moribonde – « jouée » par leur complice, « la lamentable ex rubia de la platea » – devant recevoir le « Viático » (le sacrement donné aux malades à l'article de la mort). La scène, parfaitement grotesque et comique à la fois, voire cynique, révèle l'intensité et la richesse du langage, du style ou de l'art d'écrire bohème de Carrere (une écriture, pour nous, « pré-esperpentique »). Le curé vient délivrer dans une maison sentant l'encens et la cire le passeport spirituel nécessaire au passage dans les porcheries plutioniennes, autrement dit l'enfer. Ataúlfo se répand en longs sanglots, en reniflements bruyants, tandis que le « pauvre » Belda exhale, de temps à autre, de tragiques hurlements et gémissements théâtraux. Les deux « gallofos » finissent par fondre furieusement en larmes, attendrissant du même coup les voisines, et le curé lutte pour ne pas accompagner les plaintes des deux compères filous – « galopos » – et affligés, qui tombent à genoux pour lui baiser ses vêtements sacrés et dont il parvient difficilement à se séparer. Enfin, le curé donne les trois pièces aussitôt remercié par le « piruetista », pensant à son futur festin, « porque aquel era el fin para que había sido creada toda aquella aflictiva farándula »¹⁴⁹⁶. La bohème est une mascarade. Nous comprenons ainsi que la « cofradía de la pirueta » est constituée de quatre bohèmes, Ataúlfo Roldán, « el pobre » Gustavo Belda, « el señor » Aparicio et Luis Villegas, et d'une femme décrépète, « la rubia de la platea » assis à la même table au « pomposo bodegón, La Cocina Encantada ». Cette association baptisée « cofradía de la pirueta », pour rappeler leur moyen d'existence – « piruetear, operar, navegar, sablear » c'est-à-dire quémander pour manger – est comme l'image déformée, « esperpentique » du quatuor murguerien réuni au café Momus pour instituer le cénacle de la bohème artistique (« le clan bohème ») dont le seul but est de se faire un nom dans la république des Arts. Une association dominée par la fraternité et la solidarité dans l'étude éloignée des bohèmes des années 1910, pour qui le seul intérêt réside dans l'amélioration de la pratique de la « pirueta » :

¹⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 144-145. La « farándula » est une autre façon pour Carrere de désigner la troupe des bohèmes. L'une de ses œuvres s'intitule justement *La canción de la farándula*.

-Mire usted ; yo creo que los cuatro que estamos aquí deberíamos de unirnos para hacer combinaciones. [...] y desde aquel mismo instante quedó constituida la *Cofradía de la pirueta*.¹⁴⁹⁷

Les premiers bohèmes (dits « sentimentaux et galants » ; nous préférons cependant, par souci de clarté et de simplicité, opter pour « la bohème de l'ère romantique 1830-1870 », par opposition à « la bohème de l'ère moderniste et post-moderniste 1880-1920 ») « opéraient » leur bohème avec insouciance pour le plaisir d'une vie entièrement tournée vers l'étude de leur art ; les derniers bohèmes – truands et fourbes – adoptent, par nécessité, une méthode de vie fondée sur le mensonge, la polissonnerie et la malignité. Nous nous rendons d'autant mieux compte de l'évolution subie par le concept de bohème entre 1850 et 1910 : la bohème madrilène décrite par Carrere est l'image inversée, de celle présentée par Murger dans ses annales historiques de la bohème artistique parisienne – la Mimi de Murger, jeune et amoureuse est substituée par une vieille prostituée, « la rubia de la platea » -. Ataúlfo Roldán, tournant définitivement le dos à l'écriture, est initié au jeu de cartes par nécessité par des maîtres de la friponnerie « para ir viviendo a salto de mata ». Nous pénétrons dans le monde de la tricherie et de la filouterie : la tricherie devient un enseignement bohème où les flagorneurs, les enjôleurs de la bourse et autres mendiants du verbe qui entortillent pour soutirer de l'argent (« gentileshombres de la bribia »), autre catégorie de bohèmes « pícaros », de la « cofradía de la pirueta », ont pignon sur rue ; Carrere utilise le jargon du jeu de cartes et fait montre de l'esprit picaresque :

Había allí catedráticos de la fullería, verdaderos magos del libro de Juan Bolay, que es como se llamaba antaño, entre los pícaros, al epítome de las cuarenta hojas [la baraja]. En cada uno de esos lugares hay varios buscones, que cuando llega un nuevo parroquiano con cara de *payo* se le acercan muy solícitos¹⁴⁹⁸

D'autre part, afin d'élargir et de préciser l'éventail des éléments ou signes servant à trouver une définition de la vision de la bohème chez Carrere dans ce conte, nous pouvons, une fois de plus, nous référer à la rencontre de Ataúlfo Roldán avec le « señor Aparicio ». À chacune des deux

¹⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 141.

¹⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 154-155. Les bohèmes littéraires (ou non) sont liés au jeu – de cartes, de dominos, de hasard- par oisiveté ou de « profession ». Nombre d'écrits bohèmes mettent en exergue cet appétit du jeu depuis *El frac azul* jusqu'à *Lucas de bohemia*.

apparitions de ces deux personnages est associée une adjectivation différente, mais qui semble permettre d’embrasser une définition de ce que représente la bohème pour Carrere. Ainsi, pour Ataúlfo Roldán : « piruetista, navegante, oliendo a hostel barato, desmedrada personilla, prócer de la gallofa »¹⁴⁹⁹ et en ce qui concerne Aparicio : « derrengado, espectral, torcido, oliendo a aguardiente y a miseria, con su facha cómico-trágica, andante caricatura, truhanesco »¹⁵⁰⁰, « el trotacallejas espectral y corcovado »¹⁵⁰¹ et Soler, « un piruetista cínico, alcohólico y audaz. »¹⁵⁰² Enfin, il désigne ces deux bohèmes et, par extension, tous les bohèmes qui les côtoient, par les termes de « bigardos » (synonyme, dans un registre plus familier, de « vagos, holgazanes »), « buscones », « los ilustres trotacallejas », « los dos gallofos, los dos galopos », c’est-à-dire la bohème en tant qu’errance, mendicité, paresse et picaresque. Soler, cas exceptionnel de bohème enrichi grâce à la fausse monnaie, éveille la curiosité de Roldán qui fait sa rencontre à l’hôtel Mundial, près de la Puerta del Sol. Une fois rendu au café du Lion d’Or, une heure plus tard – le bohème erre de café en café, lieu de rencontre et de discussion – Soler expose son honorable pirouette (« una pirueta decorosa »), tout en retraçant son itinéraire qui l’a mené de la bohème noble à la picaresque et piruetista ». Il souligne la souffrance endurée – la faim, la fatigue –, rappelle l’imbrication vie et art débouchant le plus souvent sur le récit autobiographique, les mémoires, et, dans son cas, ses *Memorias de un vividor* deviennent aussi un guide à l’usage des bohèmes qui comme lui s’ingénient à s’en sortir par l’art de la filouterie, de l’escroquerie¹⁵⁰³ :

En mis ratos de ocio he compuesto un hermoso libro que se titula *Memorias de un vividor*, que no daré nunca a la estampa. Me conviene más vivir sus capítulos que publicarlos. Se trata de todos los medios de tener dinero a costa de la audacia y del ingenio, y principalmente de los infinitos tontos que andan por las calles de esta Corte de los

¹⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 138-139.

¹⁵⁰⁰ *Ibidem.*

¹⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 147.

¹⁵⁰² *Ibidem.*

¹⁵⁰³ Ce genre d’ouvrage typiquement bohème embrassant toutes les techniques pour soutirer de l’argent nous rappelle le titre (picaresque) de l’un des livres de Pedro Luis de Gálvez, *El sable. Arte y modo de sablear* (Barcelona, 1925). On se rend compte parallèlement de l’obsession du bohème à devoir se nourrir.

Milagros. Mi libro será, con el tiempo, la Biblia de los timadores. Algunos timos me los han contado, otros, los he ideado yo.¹⁵⁰⁴

Seul Belda semble faire renaître l'esprit de la bohème sentimentale, ivre de poésie et renoue avec l'ancien usage de l'escrime verbale chère aux bohèmes murgueriens se traduisant par une improvisation versifiée. Cependant, cette impression est détruite cyniquement lorsqu'on pense que ces poèmes amoureux sont dédiés à la vieille femme décrépite et alcoolique, « la rubia de la platea » – Carrere continue à défaire ou à renverser le mythe de la bohème romantique, galante et sentimentale – et la faim aura toujours raison de l'ivresse de poésie :

La dama no se acordaba de nada, y se entregaba con verdadera religiosidad al aguardiente escarchado. Pero la fantasía del sensible trotacalles siguió devanando los hilos de su poema sentimental, borracho de poesía, del encanto de la noche, gozando del momento lírico, hasta que al día siguiente tuviera que despertarse para asaltar a algún amigo pródigo a quien decirle :

— ¿Está usted en fondos para que el pobre Belda se atice un café con media tostada ?¹⁵⁰⁵

Par ailleurs, Ataúlfo Roldán est l'héritier romanesque de toute une lignée de bohèmes marqués par l'échec : ses nobles aspirations du départ se sont rétrécies et la conquête de Madrid s'est transformée en une (con)quête du pain, angoissante, obsédante, paralysante et impossible (Carrere choisit le symbole mythologique de la toison d'or pour rendre compte de l'absurdité de la quête bohème). Son existence devenue une errance hasardeuse, mais forcée (nous avons déjà pu apprécier le goût bohème à battre le pavé, mais plus dans une visée hédonique ou rituelle, car obéissant à un parcours presque immuable) lui permet de mesurer l'écart avec le reste de la société dite bourgeoise à laquelle il s'oppose : la bohème devient dans le texte de Carrere une non-vie, une vie de coulisses, une lutte pour une vie misérable, ignoble, marginale et désespérément calamiteuse :

Ataúlfo despreció las sardinas y siguió su aventura en pos del vellocino, que estaría, de fijo, en la bolsa de algún amigo liberal.

¹⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 151.

¹⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 146.

Pero aquella tarde fue de fracaso en fracaso. [...] A Roldán, como a todos los vagabundos, le impresionaba mucho la placidez burguesa de las fiestas pascuales, y pensaba que él nunca tendría un hijo, lindo y rubio, que llenase su vida desorbitada y que hiciese brotar la ternura de su corazón envejecido en la lucha de la vida miserable.¹⁵⁰⁶

À l'inverse des récits picaresques traditionnels, le récit de la bohème « gallofa » et « pícara » de Carrere, est une descente dans l'enfer de l'échec (professionnel, humain, moral), de la canaillerie et du crime. L'itinéraire du parcours bohème du personnage Ataúlfo Roldán s'achève dans l'opprobre (« el tránsito vergonzoso »), le remords et la douleur d'une vie passée à tricher avec soi-même. Arrêté pour avoir assassiné la Lola, Ataúlfo, le chapeau jusqu'aux yeux, le costume troué, poussé par deux agents de police, passe en revue sa jeunesse lamentable au beau milieu de la rue animée par le soleil hivernal, les cris de joie des enfants, l'agitation des passants. Il se souvient de ses aspirations de poète, de ses rêves de gloire depuis sa province natale, de sa vie à Madrid, de ses misères, des nuits d'errance, du renoncement et de l'échec de tous ses idéaux. Il se rend compte de la manière dont il a glissé petit à petit de la bohème littéraire à la vie de mendicité, « cómo de la bohemia literaria había ido deslizándose hasta caer en la vida hampona »¹⁵⁰⁷, puis finit par fondre en larmes, déchiré, déchiqueté, déclarant en esquissant un sourire ironique et tragique à un bohème qu'il vint à croiser dans la rue, « el señor Aparicio, sucio, derregado, hambriento », qu'il s'agit là de sa dernière pirouette. Ainsi, pour Emilio Carrere, le passage de la vraie bohème littéraire à la

¹⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 147. Il est à remarquer dans les récits bohèmes ou de bohèmes cette propension à réveiller la conscience du personnage ou du narrateur sur l'écart existant entre lui, marginal, et le reste de la société au moment des réjouissances populaires des fêtes de fin d'année (Noël, Nouvel An). Nous pensons à un passage acerbe de *La mujer de todo el mundo* de Sawa où le narrateur cite les mémoires du personnage Gamoda : ce dernier s'arrête sur le sens de Noche Buena, dédaigneux voire haineux contre le spectacle de la joie festive durant la période de Noël, lui inspirant plutôt des idées socialistes ou anarchistes sur la différence entre les classes, ainsi qu'une réflexion sur son propre état ou statut : « Yo sostengo que la Noche-Buena no es la fiesta de la familia; es la fiesta del egoísmo.[...] ¡Noche-Buena! -esta frase pingosa de sarcasmo, la inventó un judío. [...]

¿Qué queréis? Odio ese día de Noche-Buena como si fuera el aniversario de mi nacimiento, con todas las energías de mi alma. -Y es quizá porque tengo de Noche-Buena recuerdos muy tristes [...].

¡No se diga que eso es un día de tregua al sufrimiento!-Eso es un día de tregua o una civilización con la que cuesta trabajo transigir. Eso es una canallada », Sawa, *Op. cit.*, p. 159-160-161).

¹⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 168.

« golfemia » (mode de vie des bohèmes madrilènes renouant avec les mœurs et le langage picaresques), c'est-à-dire à la bohème « tordue, spectrale et misérable » est d'autant plus aisé que le jeune littérateur, récemment arrivé de sa province natale, doit se battre avec rage contre toute sorte d'adversité et la tentation de céder à la facilité de la vie mendicante est forte.

Avec le récit tragique de Roldán, Carrere a montré le versant grotesque et absurde d'une façon ou d'une méthode de vie basée sur le mensonge : il veut également nous montrer qu'il est difficile de concevoir une telle vie comme un art ou une voie à suivre. L'auteur démontre, par ailleurs, sa capacité à s'adapter stylistiquement et linguistiquement au monde de la bohème picaresque madrilène dont il a croqué quelques figures, toutes aussi déformées et ridicules les unes autant que les autres. Enfin, nous osons affirmer qu'avec Carrere se forme une véritable écriture bohème, de la bohème : basé sur un parcours de bohème, parti de sa province natale pour échouer à Madrid, le récit des pirouettes d'Ataúlfo Roldán et de sa confrérie s'appuie sur une langue réinventant le jargon de la picaresque et sur l'argot madrilène des bas-fonds (prostituées, délinquants).

La femme bohème : la débauche d'une sensualité fripée

Dans le conte, la figure féminine de la Lola, « la rubia truhanesa »¹⁵⁰⁸, par sa beauté provocante, mais bancale, et son vitalisme, s'oppose à la « rubia de la platea », décrépite, qui se réduit à un profil de fouine, s'adonnant à l'alcool. Deux types de femmes bohèmes caractérisées par leurs vices : la filouterie d'une vieille ; la provocation d'une femme déguenillée à la beauté fripée, mi-ange, mi-démon. En effet, à l'instar de ce qui s'était passé avec Belda, Carrere établit un contraste évident entre la description de la beauté moderniste, ambiguë, marmoréenne et sensuelle de la Lola et son aspect chétif, misérable et presque grotesque (clownesque) – la beauté au sens large s'accompagne toujours, chez Carrere, d'un élément réducteur, du moins insolite, permettant de démonter la solennité d'un moment ou la beauté trop parfaite d'une femme-. Lola est un type de femme fatale bohème (elle en a la pâleur marmoréenne¹⁵⁰⁹, la fragrance envoûtante, la blondeur aveuglante) à la beauté et à la jeunesse boiteuses, venant

¹⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 158.

¹⁵⁰⁹ « La femme fatale typique est pâle » (Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle – Le romantisme noir*, Paris, Éditions Denoël, 1977, p. 253).

gonfler, une fois de plus, les rangs de la « cofradía de la pirueta », de la bohème picaresque :

En la plazoleta de Leganitos vieron a Miguel junto a una mujer flaca, haraposa, joven aún, pero con una lamentable juventud en ruinas de las mujeres artesanas, mártires de la maternidad y de la mala vida. La niña caminaba delante. Parecían disputar ; se oyó la voz angustiada de la mujer, y su voz tenía la honda angustia de los días sin comer, de los agobios mezquinos, de todas las vergüenzas, de todas las miserias.

[...]

Era una mujer muy inquietante, que hechizaba y conturbaba el espíritu con el aura sensual de su figura y el misterio extravagante de su alma. Si físicamente era una rosa del mal, y sus besos tenían algo de vesánico y de alucinante, su espíritu era como un pantano lleno de turbulencias crueles y pasionales.¹⁵¹⁰

Le personnage truculent et agressif de la Lola confesse son appartenance à la bohème et explique en quoi elle consiste – la bohème ou bohémienne est encore synonyme d’escroquerie, de séduction vénale, de survie indécente – : « -Yo soy una bohemia – le decía-. Me gusta desvalijar a los que tienen dinero ; hacerles rugir de deseos ante mí y no entregarme nunca. Eso me divierte y sería completamente feliz si fuese querida de un asesino. » Alcoolique, agressive, injurieuse, elle hante les bordels et autres cafés-cabarets où rampent la « galopesca » (ensemble des « galopos o pícaros », synonyme de « soldadesca »). D’ailleurs, c’est avec une extrême facilité qu’elle se prêterait au jeu de la *pirueta*, gouverné par Ataúlfo qui lui demande de jouer le rôle de la femme battue par son mari en quête d’un réconfort afin de piéger un modeste commerçant rondouillard et libidineux, amateur de jeunes filles en fleur. Contrairement à la mystique miss Angélica du conte « La conversión de Luis Florestán », à la beauté angélique et inaccessible, la beauté de Lola, « una flor de cementerio »¹⁵¹¹ n’est que sensualité provocante, perversion et cruauté. Elle dédaigne l’amour passionné d’Ataúlfo, fasciné par son corps de vestale, de Vénus concupiscente et lubrique (« carne triunfante de sensualidad »¹⁵¹²), avec qui elle joue sadiquement, s’abandonnant à lui en paroles, confidences, baisers et caresses mais le repoussant avec violence dès que le désir est trop fort.

¹⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 158-159.

¹⁵¹¹ *Ibid.*, p. 160.

¹⁵¹² *Ibid.*, p. 159.

D'ailleurs, pour Ataulfo, la Lola est un cas pathologique d'hétéromanie et morphinomanie, à moins qu'elle ne relève d'une nature perverse :

¿Qué habría en el fondo de aquella alma delirante? La amaba furiosamente, con un anhelo de placer sádico, de besos vengativos. Siempre le desdeñaba y le humillaba. Encendía sus fuegos para dejarle abrasarse en la condenación de su loca lujuria.¹⁵¹³

Tout comme la beauté d'Angélica, celle de la Lola invite le bohème au viol ; mais si le viol de Florestán est un échec, celui de Ataulfo trouve une issue funèbre (la mort de l'objet aimé après une nuit de viol). L'amour et la mort au moment le plus érotique de la nouvelle sont intimement liés (« La Débauche et la Mort sont deux aimables filles »¹⁵¹⁴). Carrere déploie la force érotique de son écriture, alliant la sensualité intense du corps féminin à la violence du viol (l'explosion du désir masculin), prolongé par l'horreur du crime (l'étranglement de la Lola) dans une même scène :

Después le acarició el cuello largo y ambarino ; la mordió los labios exangües, con largas mordeduras de quintaesenciadas voluptuosidades. Hizo saltar los broches de la blusa y libertó los senos que floreaban finas venas azules. [...]

Por la habitación voló un hálito bárbaro de tragedia primitiva.

Enloquecido de dolor, Ataulfo le agarrotó las manos en el cuello blanco y suave y apretaba, apretaba, mientras la besaba en la boca y la mordía en los labios hasta hacer manar la sangre, mientras ella contorcía su cuerpo en una desesperada agonía.¹⁵¹⁵

Le personnage féminin de Lola, énigmatique, inaccessible, froide et cruelle, est funeste, porteur de mort, et peut correspondre à ce que disait Lucette Czyba à propos du personnage de la Reine de Saba, inspirée du mythe de Salomé, femme ardente et lubrique du roman de 1849 de Gustave Flaubert, *La Tentation de Saint-Antoine* :

¹⁵¹³ *Ibid.*, p. 164.

¹⁵¹⁴ Charles Baudelaire, « Les Deux Bonnes Sœurs », *Les Fleurs du mal*.

¹⁵¹⁵ Carrere, *Op. cit.*, p. 165-166.

Sphinx inquiétant et fascinant par le mystère de ses énigmes, douée d'une infernale séduction, la Reine de Saba figure la femme funeste, porteuse de mort, [...].¹⁵¹⁶

Nous n'avons cependant pas affaire dans les « novelas cortas » de Carrere à un satanisme érotique, à une lascivité dépravée mettant en scène des femmes-vampires, malgré la présence de la revenante dépravée et lubrique du conte « La conversión de Florestán », dont les romans du romantisme noir regorgent telle la Clarimonde de *La Morte amoureuse* de Théophile Gautier, qui, pour se maintenir en vie après sa mort, se nourrit du sang de son amant, Romuald. À l'inverse des femmes fatales et sataniques du romantisme noir, Lola n'est pas l'alliée de la mort ; elle en est la victime : elle séduit non pas pour tuer, mais pour survivre. Lola s'éloigne des héroïnes romantiques pour ouvrir la voie à la carégoirie des femmes fatales et picaresques (sans talent dans la séduction ; simple complice de la « pirueta »). Le bohème s'allie souvent à la beauté – à laquelle il voue un culte – parfois angélique et mystique (Angélica), le plus souvent satanique (le fantôme charnel d'Angélica du conte « La conversión de Luis Florestán »), cruelle et picaresque (la Lola) : l'amour de la beauté canaille éloigne le bohème de la voie picaresque pour le faire rentrer dans une passion morbide, hystérique, proche de l'idolâtrie fanatique :

Aquella pasión morbosa y violenta le alejó de su vida pintoresca y pícaro de la cofradía de la pirueta. Su amor canalla por la rubia truhanesa iba tomando en su alma trágicas desviaciones.¹⁵¹⁷

L'hystérie et le caprice rentrent dans la caractérisation des femmes à la beauté satanique¹⁵¹⁸. La femme de la bohème fin de siècle n'est pas l'avenir du bohème, déjà éloigné de ses aspirations premières par la misère et l'adversité : soit elle le perd dans une responsabilité de père (Isidoro Maltrana de *La Horda* associe la paternité à la fin de sa période de vie agitée et chaotique) ; elle est aussi la cause du départ du jeune provincial pour la capitale tel Pedro de Argamasilla du conte « La conquista de Madrid » ou elle le pousse au crime. Cependant, elle participe à la vie de bohème picaresque ainsi qu'à la méthode de vie créée par Ataúlfo et qui a donné lieu

¹⁵¹⁶ Lucette Czyba, *La femme dans les romans de Flaubert – Mythes et idéologies*, Presses Universitaires de Lyon, 1983, p. 125.

¹⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 160.

¹⁵¹⁸ « L'éternelle Vénus (caprice, hystérie, fantaisie) est une des formes séduisantes du diable » (Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*).

à la « cofradía de la pirueta » dans laquelle les deux femmes du conte – « la rubia de la platea » et « la rubia truhanesa » (Lola) – ont joué un rôle. La femme fatale représentée par la Lola avilit complètement le bohème qui, en plus de la violer et de la tuer, pris d'un accès de folie semblable à une monstrueuse ivresse, la dépouille de tous ses bijoux, apparemment satisfait de sa violence : Ataúlfo aura été l'acteur de sa dernière pirouette¹⁵¹⁹.

Géographie bohème : rues et établissements

Au début, Carrere situe son conte dans les caves d'une auberge du centre du vieux Madrid, non loin des théâtres, « el hostel de la señora Magdalena, en la calle Angosta de Ministriles » (Elías Gómez de *El frac azul*, parmi ses nombreux déménagements, a habité dans cette même rue) surnommé ironiquement « el palacio nocturno » qui accueille, telle une auberge sur un chemin de pèlerinage, les mendiants et autres batteurs de pavé (« trotacalles »), dont les lits, placés par quatre dans deux grandes pièces souterraines, sont distribués selon l'ordre d'arrivée :

Los cuatro primeros trotacalles que llegaban ocupaban los cuatro lechos, holgándose a su sabor con entera independencia, hasta que llegaban más cofrades a compartir con ellos el regalo de la cama uniendo sus miserias y fatigas en amorosa fraternidad.¹⁵²⁰

Cette auberge est l'ultime refuge de la bohème la plus misérable du Madrid des années 1910 et était d'ailleurs plutôt réservée aux adeptes aguerris du « mal vivir »¹⁵²¹ : la « aristocracia del andrajo » préférait les auberges de la rue de Las Cavas¹⁵²² ou celle dénommée del Peine¹⁵²³, situé

¹⁵¹⁹ « Se acercó a la muerta, le fue despojando de sus sortijas, del relojito de oro, de los pendientes. Creyó oír ruido de pisadas, y con un estremecimiento de terror tiró de uno de los pendientes, rasgando el lóbulo de la oreja. Del oro del arillo pendía una gota de sangre, como un rubí» (*Ibid.*, p. 166).

¹⁵²⁰ *Ibid.*, p. 131.

¹⁵²¹ L'expression apparaît dans le conte (page 131 de notre édition).

¹⁵²² « calles así llamadas por ser en su origen minas : Cava Alta, Cava de San Miguel y Cava Baja. Esta última especialmente abundaba en mesones y posadas, como las del Dragón, del León de Oro, etc. Estos mesones son evocados por Carrere en su poema La Cava Baja : «Mesones de la Cava. Los carros trajineros / con las varas en alto; fritanga en la cocina; / ropa tendida al sol y canciones de arrieros, / y algún rústico clásico de alforjas y anguarina. / [...] Castizos paradores con un nombre sonoro; / posadas de la Villa y del León de Oro, / donde hay siempre una moza que ríe y que retoza.» (*Ruta emocional de Madrid*,

dans la rue Marqués viudo de Pontejos (anciennement, rue du Vicario Viejo). Dans ce repaire de toutes les misères – le narrateur définit successivement cet endroit comme « zahúrda », « zaquizamí », c'est-à-dire un taudis – viennent se réfugier les filles de joie ou prostituées¹⁵²⁴ dont le lieu de travail était la plaza del Progreso (l'actuelle place Tirso de Molina) : « Hoy han venido muy pronto todas esas golfonas de la plaza del Progreso ». ¹⁵²⁵ Mendiants, bohèmes – dont Belda, l'artiste déchu –, prostituées se retrouvaient ainsi loger à la même enseigne : dans les caves d'une auberge, où flottent les émanations de la chair misérable. Les prostituées, dénommées, au début du chapitre « Elogio de la caridad », de « princesas de la gallofa », occupent le haut du pavé des bas-fonds madrilènes et, plus précisément, de la rue del Tesoro : « Es esta rúa de las más pintorescas y de las más golfas de la corte ». ¹⁵²⁶

Roldán, « un prócer de la gallofa », invite Aparicio à prendre le petit-déjeuner dans une gargote, « La Cocina Encantada », lieu pittoresque de la bohème loqueteuse du Madrid des années 1910 – par cette invitation, nous retrouvons le geste de générosité bohème qui n'hésite pas à dépenser ses derniers centimes pour nourrir un compagnon affamé –. « La Cocina Encantada » est décrite comme une gargotte enchantée (« un figón de encantamiento ») où vont et viennent chiens errants, chats tuberculeux transformés en un plat succulent, où le prix du menu pour deux personnes est à la mesure de la bourse maigre du client, où tout est fait pour enchanter tout ce petit monde de la bohème affamée, misérable et mendiante. De plus, le café Oriental, situé à La Puerta del Sol et fondé en 1865, est un passage obligé de la bohème picaresque, où on se rencontre par hasard : « Como todo buen navegante, encaminó su desmedrada personilla hacia la acera del

p. 133). Cité par José Montero Padilla, « La cofradía de la pirueta », *Antología, Op.cit.*, note 4, p. 131.

¹⁵²³ « Se tiene noticia de la posada del Peine desde el siglo XVII y de su permanencia hasta el siglo actual, en la calle denominada primero del Vicario Viejo, después del Marqués viudo de Pontejos, esquina a la de Postas ». Cité par José Montero Padilla, *Op. cit.*, p. 131.

¹⁵²⁴ Le bohème littéraire est sensible à la compagnie et, en général, à la présence des prostituées. Carrere composera le poème « Elogio de las rameras ». Dans le chapitre « Elogio de la caridad » de notre conte « La cofradía de la pirueta », le narrateur porte un regard amusé sur le physique et la tenue des prostituées lors du passage de la procession religieuse du Viático, le soir du réveillon de Noël : « Caían de hinojos en las aceras las princesas de la gallofa, con las greñas sueltas, las blusas abiertas por la espalda y los pechos colgando, que por la santidad de aquella noche holgaban en su diario menester de vaciar faltriqueras y desbravar deseos » (*Op. cit.*, p. 143).

¹⁵²⁵ *Ibid.*, p. 135.

¹⁵²⁶ *Ibid.*, p. 143.

Oriental, en la Puerta del Sol. Eran las doce del día. La hora propicia para operar»¹⁵²⁷. Enfin, nous évoquons encore le café de la Paz¹⁵²⁸ où on écoute de la musique, le café du Lion d'Or¹⁵²⁹, le café de Peláez – rebaptisé le café Nuevo de San Bernardo –, un lieu de « tertulia »¹⁵³⁰, un restaurant luxueux, le Lhardy¹⁵³¹, le Rastro de Madrid¹⁵³² et des rues commerçantes et licencieuses.¹⁵³³

Dans tout récit sur la bohème, nous retrouvons cette même préoccupation de reconstruction d'un espace urbain fréquenté, arpenté par les bohèmes. Le bohème fait corps avec l'espace qu'il hante et l'écriture bohème revient forcément sur ce parcours physique.

¹⁵²⁷ *Ibid.*, p. 138.

¹⁵²⁸ « ¿Quiere usted que entremos en el café de la Paz ? Hay sexteto; a mí me gusta mucho oír música mientras como » (*Ibid.*, p. 148). Le café de la Paz était très populaire et était situé dans la rue d'Augusto Figueroa à partir de 1904 et, auparavant, dans celle de l'Arco de Santa María. Un café homonyme existait dans la rue de Carretas.

¹⁵²⁹ « Una hora después los dos amigos tomaban café en el Lion d'Or (*Ibid.*, p. 151). « El café Lion d'Or estaba en la calle de Alcalá, en la acera de los números pares, entre las calles de Sevilla y de Cedaceros » (José Montero Padilla, *Op. cit.*, note 72, p. 151).

¹⁵³⁰ « Así se ingeniaba para ir viviendo a salto de mata. Conoció a un buscón de billares y de tertulias de café, y muy pronto le adiestró en toda suerte de fullerías. Iba el tal sujeto, nombrado el Jabato a la tertulia del café de Peláez, y allá se encaminó Roldán, [...] » (*Ibid.*, p. 154).

¹⁵³¹ « [...] habíale indicado el hostel de doña Filo como un lugar recatado. Cenaron suntuosamente en Lhardy y libaron licores que hasta entonces habían permanecido inéditos para Lola, la rubia, que hizo a las nuevas bebidas unos honores extremados (p. 163). El restaurante Lhardy, sito en el número 6 de la madrileña Carrera de San Jerónimo, lo fundó, en 1839, Emilio Lhardy (de origen suizo, nacido en Chaux-des-Fonds, en 1806, y fallecido en Madrid, en 1887), con carácter de pastelería primero para pasar a ser también, en seguida, restaurante. Sobre él han escrito diversos escritores : Galdós, Azorín (“No podemos imaginar Madrid sin Lhardy”), etcétera.» (cité par José Montero Padilla, *Op. cit.*, note 121, p. 163).

¹⁵³² « [...] el famoso gabán es un guiñapo digno de un tenderete del Rastro que fue donde Ataulfo lo adquirió un buen día que estaba en fondos (p. 149-150). El Rastro madrileño, popularísimo mercado al aire libre que funciona durante las mañanas de los días festivos. Se extiende desde la plaza de Cascorro hasta la Ribera de Curtidores, ampliándose en las zonas colindantes. Ha gozado de singular fortuna literaria y sobre él han escrito Baroja, Azorín, Ramón Gómez de la Serna, niches, Gutiérrez Solana, Carrere... » (José Montero Padilla, *Op. cit.*, note 67, p. 149).

¹⁵³³ « [...] su tenducho de la calle de Toledo y al menguado seso de su propietario. Vivía Lola, a la sazón, en casa de doña Filo, el último amor del pobre Belda. La vieja cocota había montado un hostel de placer discreto, sin pagar tributo a los corchetes, en la calle del Horno de la Mata, copioso vivero de princesas de la aventura, de rodrigonas y de narcisos del organillo » (*Ibid.*, p. 162).

Conclusion

Carrere est résolument engagé dans la démonstration d'une bohème caractérisée par son excentricité, son extravagance, la menant vers l'absurdité et le ridicule. Tout récit bohème est conçu sous forme d'itinéraire, de parcours où nous retrouvons les principales étapes – définies dans le second chapitre de notre travail. Si nous choisissons de comparer le traitement de la bohème par les auteurs que nous avons rangés parmi les observateurs de ce phénomène, bien qu'anciens adeptes de cet art de vivre et celui opéré par les auteurs bohèmes ou considérés comme d'authentiques bohèmes, nous nous rendons compte qu'il existe des points convergents parmi lesquels reviennent le voyage vers la capitale et les tribulations du bohème s'efforçant de se faire un nom. Habitué à cette façon de vivre dans l'indigence, Carrere est tenu pour le dernier des bohèmes littéraires, écrivain et poète de cet art de vivre misérable et cruel. Autant dans ses poèmes que dans ses contes, il a su apprivoiser, littériser, encenser ou ironiser tous ces coins de souffrance de la bohème madrilène (gargottes, cafés), tout ce petit monde pullulant de prostituées, de mendiants, de poètes ratés, d'écrivains découragés, d'artistes déchus luttant plutôt pour leur survie physique que pour leurs idéaux¹⁵³⁴.

Le conte est souvent mis en rapport avec la poésie. La tension émotionnelle est une et indivisible, courte et intense, fulgurante, contrairement au roman qui dilue la tension, l'intention et l'émotion. Le poème, comme le conte, est d'une conception brusque et subite (pour Quiroga, dans son neuvième précepte). Unamuno dira du conte qu'il procède d'une écriture « vivípara » : l'idée en gestation, écriture subite et en une seule fois. Cortázar souligne ce lien de parenté entre conte et poésie, deux genres fondés sur l'étrangeté subite (« un repentino extrañamiento »)

¹⁵³⁴ « Carrere es el irremplazable. No debe decirse eso de el *último bohemio*, porque siempre hay un último todavía; pero difícilmente nadie llenará con tanto desinterés, con tanta despreocupación, con tanto decoro en la miseria de la vida de las Letras como este gran aficionado a la pobreza, como este luchador por la pura nada que se nos ha escurrido por el trágico escotillón de la Muerte en un día de primavera y en su Madrid eterno, bueno, cruel también, como él lo cantó y como él quiso que fuera en sus leales poesías escritas para ensalzar los rincones heridos, las musas del arroyo y todo ese mundillo enorme de la esperanza que cobra en calderilla lo que será mañana el sol de los muertos» (César González Ruano, « Emilio Carrere », dans *Siluetas de escritores contemporáneos*, Madrid, Editora Nacional, 1949, p. 126-127. Cfr. du même auteur, « Adiós a Carrere », en *Trescientas prosas*, Madrid, Edit. Prensa Española, 1976, p. 134-136. Cité par Padilla, *Op. cit.*, p. 18).

et qui provoquent un « déplacement » altérant le régime normal de la conscience. Dans « *Cuento-artefacto* » y *artificios del cuento*, Castagnino insiste sur cette fraternité créatrice : « Un cuento equivale a un poema. Se constituye por un acto de creación semejante, fundado en la palabra, en el arte verbal. » Dans le cas de Carrere, par exemple, nous constatons, par surcroît, qu'un même thème peut alimenter aussi bien le conte que la poésie. La fraternité entre conte et poésie est également thématique¹⁵³⁵.

¹⁵³⁵ Nous pensons à un conte, « El crimen inverosímil », du recueil *La Casa de la Cruz y otras historias góticas* (1916-1922), qui présente le bohème superstitieux lié au monde du jeu : « Basilio Beltrán es un jugador supersticioso. Lleva una moneda rota y dos cuernecitos de marfil, pendientes de la cadena del reloj. Se sienta, invariablemente, a la izquierda del banquero; los viernes no juega, porque es un día nefasto y cultiva con verdadero cariño la amistad de todos los jorobados de Madrid, porque cree que estas simpáticas y tristes tortugas humanas llevan en su mochila el talismán de la buena ventura. » (Carrere, *Op. cit.*, p. 179). Thème que nous retrouvons dans ses poèmes de *La canción de las horas* de 1912 : « Tienen los números de la ruleta / poder de infaustas constelaciones; / sigue a los giros de la raqueta / negro cortejo de maldiciones » (« Balada del “cabaret” »).

La voie poétique ou l'achèvement d'un art d'écrire bohème

En mísera buhardilla
está un joven velando,
sentado ante una mesa,
la pluma en una mano.

Es el poeta obscuro
que, en pos de un sueño áureo,
consume su existencia,
sin ver que va acabando
la llama de su lámpara
antes que sus trabajos...¹⁵³⁶

¹⁵³⁶ José de Siles, « La serenata de los gatos », *El diario de un poeta*.

La poésie bohème couvre presque cent ans de création – de 1860 à 1960¹⁵³⁷ –, traversant tous les courants, battue par tous les mouvements, mais dont l’empreinte et la particularité sont aujourd’hui indéniables :

Y esto ocurre, a pesar de que los bohemios históricos inscribieron su obra poética en los entresijos de estos movimientos y tendencias, desde la década de los cincuenta del pasado siglo hasta las de los veinte y treinta del presente, en un caso poco frecuente de longevidad poética, ignorado por la crítica.¹⁵³⁸

Selon la thèse de Víctor Fuentes, développée dans l’introduction à l’anthologie de la poésie bohème, venant appuyer celle défendue par Allen W. Phillips dans son ouvrage de référence en la matière *En torno a la bohemia madrileña 1890-1925*¹⁵³⁹, l’imbrication monde bohème et poésie, c’est-à-dire l’utilisation de l’art de vivre bohème comme art poétique à part entière (thèmes, langage), préexistait à l’ère du modernisme :

Desdiciendo a tantos críticos, y ampliando lo estudiado por Phillips, podemos aducir que el « mundo de la bohemia » pasó a la poesía mucho antes de que se diera el modernismo, con el cual, por otra parte, estuvo inextricablemente unido, en una común vertiente decadentista, como veremos, y más allá de lo que apunta Ricardo Gullón en estas palabras : « Creo yo, y puedo estar equivocado, pero creo que es un tema modernista la bohemia ». (*El modernismo*, 80)¹⁵⁴⁰

Pour nous, cela semble évident : comment envisager qu’un tel phénomène puisse attendre l’avènement du mouvement du modernisme ou d’autres mouvements pour trouver sa propre voie d’expression ? Il nous

¹⁵³⁷ Víctor Fuentes fait effectivement débiter la création bohème à la parution de *El frac azul*, c’est-à-dire 1864 et la fait achever en 1963 avec la parution de *Cirios en los rascacielos* de Vidal y Planas.

¹⁵³⁸ Víctor Fuentes (ed.), *Poesía bohemia española – Antología de temas y figuras*, Celeste Ediciones, 1999, Biblioteca de la Bohemia, p. 11.

¹⁵³⁹ Le titre complet est *En torno a la bohemia madrileña 1890-1925 Testimonios, personajes y obras* (Celeste Ediciones, 1999, Biblioteca de la Bohemia), maintes fois citée dans notre travail. L’excellente étude de Phillips sur la poésie et la prose bohèmes nous renseigne sur la biographie et l’œuvre de trois générations de poètes bohèmes.

¹⁵⁴⁰ Fuentes, *Op. cit.*, p. 11.

importe d'apporter un regard chronologique sur la succession des poètes bohèmes. En prenant appui sur la classification opérée par Fuentes dans l'introduction à l'anthologie ¹⁵⁴¹, elle-même héritière du choix d'Allen W. Phillips, à laquelle pourtant nous apporterons quelques modifications, nous pouvons signaler trois générations de poètes. La première est constituée des poètes Florencio Moreno Godino, Antonio Altadill, Roberto Robert – qui sont des personnages de la bohème dépeinte par Pérez Escrich dans *El frac azul*¹⁵⁴² –, Pelayo del Castillo, Pedro Escamilla et Pedro Marquina : c'est la génération de la bohème romantique, festive et galante des années 1854 à 1864. Le second groupe de poètes bohèmes, de la dernière décennie du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, « época dorada de la bohemia española »¹⁵⁴³, est la bohème moderniste, « finisecular », « santa o heroica », composée de vrais bohèmes, c'est-à-dire impliqués, engagés dans cet art de vivre marginal et écrivains bohèmes dont le style de vie plus rangé s'en éloigne : Manuel Paso y Cano (1864-1901), Pedro Barrantes (1850-1912), Francisco Villaespesa (1877-1936), Antonio Palomero, Marcos Zapata, Alfonso Tobar, les frères Machado et Baroja, Juan Ramón Jiménez et Valle-Inclán¹⁵⁴⁴ – à cheval entre la vie bohème et la vie rangée-. Dans la troisième (et dernière) génération de poètes bohèmes, nous retrouvons Pedro Luis de Gálvez (1882-1940), Armando Buscarini (1904-1940), Emilio Carrere (1881-1947)¹⁵⁴⁵, Pedro de Répide, Xavier Bóveda Pérez (1898-1963), Eliodore Puche (1885-1964) et Alfonso Vidal y Planas (1891-1965). « Con ellos acaba la bohemia histórica española ».¹⁵⁴⁶

¹⁵⁴¹ Une classification discutable, car Vitor Fuentes omet de citer certains poètes et, de plus, nous ne comprenons pas pourquoi il inclut, par exemple, Eliodore Puche (1885-1964) dans le groupe de transition et Pedro Luis de Gálvez (1882-1940) dans le troisième et dernier groupe générationnel. Nous ignorons sur quels critères les deux critiques se sont fondés : si c'est sur les dates de naissance et de mort, notre restriction et nos doutes s'imposent. C'est pourquoi, nous faisons le choix d'annuler le groupe de transition et de rajouter certains noms. Nous sommes, par ailleurs, parfaitement conscients qu'une classification peut paraître artificielle, surtout en matière de poésie bohème.

¹⁵⁴² Ce roman de Pérez Escrich, texte fondateur de la littérature bohème, laisse une large place aux poètes et à la poésie ; les chapitres XI et XLV s'intitulent d'ailleurs respectivement « Poesía nocturna » et « La poesía en mitad del arroyo » et annoncent la relation étroite entre bohème, misère sociale (prostitution, mendiants, etc.) et la nuit c'est-à-dire la société de l'ombre. Le poème est la composition permettant l'accès au cercle bohème.

¹⁵⁴³ Fuentes, *Op. cit.*, p. 12.

¹⁵⁴⁴ *La pipa de Kif* reprend les thèmes de la poésie bohème.

¹⁵⁴⁵ La bohème est au cœur de sa poésie.

¹⁵⁴⁶ Fuentes, *Op. cit.*, p. 13.

Le bohème est le créateur d'un langage poétique propre qui dynamite parfois l'orthographe en réaction au « bien parler bourgeois » et en opposition aux règles académiques. Le langage poétique bohème confirme sa position volontairement marginale, voire anarchiste face à l'ordre établi. D'ailleurs, la reprise d'un parler voyou, « pícaro » ainsi que certaines images déformantes de la réalité ne corroborent que mieux le désir de choquer, de provoquer et de subvertir le langage. Manuel Aznar Soler, dans sa thèse *La bohemia literaria española durante el modernismo* évoque lui aussi la « bombe terroriste » du langage poétique bohème, qu'il rapproche de la sensibilité anarchiste des bohèmes : « El lenguaje cumple para el artista bohemio la función de dinamitar los puentes ideológicos y morales que le separan de la burguesía y de su sistema de valores. La concepción anarquista de la palabra como « dinamita cerebral » es compartida por los escritores bohemios, que desarrollan un culto formal al tremendismo expresivo y a la truculencia verbal. »¹⁵⁴⁷

Thèmes, style et langage renforcent l'idée selon laquelle le bohème mène un même combat dans sa vie et dans son art. Ainsi, l'indistinction entre vie et art dans le cas bohème est tout à fait justifiée¹⁵⁴⁸. Nous pouvons affirmer qu'il crée l'esthétique de la lutte, de la rébellion, de la marginalité¹⁵⁴⁹ et du personnelisme – le bohème aime à parler de soi –, sans parvenir cependant à une esthétique de la révolution s'opposant farouchement aux valeurs bourgeoises de la politesse, de l'éducation verbale et sentimentale, et marchandes : le bohème n'aspire pas à participer, malgré le programme enthousiaste mais contradictoire développé par Ernesto Bark, selon ses

¹⁵⁴⁷ Aznar Soler, *Op. cit.*, p. 14.

¹⁵⁴⁸ « El histrionismo de la actitud bohemia se implicaba en su sentido literaturizado de la vida, norma artística de todo escritor bohemio. Rubén Darío describirá a Alejandro Sawa como una persona que « estaba impregnado de literatura ». Hablaba en libro. Era gallardamente teatral ». « Hablar en libro » era la última manera de utilizar el lenguaje para dejar turulato al hortera. » (Aznar Soler, *Op. cit.*, p. 15-16).

¹⁵⁴⁹ Nous l'avons montré dans notre première partie : le bohème est un être à part, presque insaisissable, car différent et revendiquant son indépendance. Víctor Fuentes dans la présentation à la première section de son anthologie bohème « Iconografías, medallones y autorretratos poéticos » revient sur l'ambiguïté de la bohème : « Esta combinación de rey o príncipe y andrajoso y hampón, y la afirmación de un orgullo individual (característica del individualismo que les llega de la burguesía, clase a la cual el bohemio tanto desprecia), nos lleva a esa cualidad de la cultura bohemia o "del país de la bohemia", que destaca Agnes Heller, cuando nos dice que la bohemia posee "un aroma cultural específico, una forma de vida propia que no era ni aristocrática, ni burguesa ni tampoco de la clase obrera, sino sencillamente distinta» (*Op. cit.*, p. 233).

positions et son parcours vital, à la marche du progrès ; il finit par se ranger parmi les vaincus et les laissés-pour-compte.

Nous avons fait le choix de traiter certains thèmes significatifs du mode de pensée bohème et de son cheminement poétique en prenant soin d'orienter notre étude vers la démonstration d'une continuité ou prolongement thématique voire stylistique entre poésie et journaux intimes ou mémoires, œuvres romanesques et contes bohèmes.

« La poésie rompt avec la tradition décorative et ornementale qui voyait en elle un discours dont le seul trait spécifique était d'être plus métaphorique que le langage ordinaire. Elle devient désormais écriture privilégiée de l'intime, peignant les rêveries. »¹⁵⁵⁰

¹⁵⁵⁰ Dufief, *Op. cit.*, p. 24.

Portraits et autoportraits : dans la continuité de l'écriture et de la définition d'un moi bohème

Le bohème est un être qui se regarde, qui s'introspecte, qui s'« analyse ». Depuis l'un des textes fondateurs de cette littérature de l'intime bohème¹⁵⁵¹ – *El frac azul* –, il a l'habitude de se présenter à ses camarades, sous forme de composition poétique. La poésie fait partie du rite d'intronisation dans la vie et la confrérie bohème. Par ailleurs, et à titre d'exemple, Alejandro Sawa dans *Iluminaciones en la sombra* pratique l'autoportrait et propose des portraits de personnages littéraires ou politiques appréciés ou, parfois, méprisés par l'auteur¹⁵⁵². Le bohème se définit par ses poèmes physiquement et moralement. Nous allons, en premier lieu, nous intéresser aux traits physiques et aux attributs qui distinguent le bohème et sont devenus, depuis, stéréotypés. Généralement, le bohème est connu pour avoir de longs cheveux et une barbe fournie. Le poème « Delorme »¹⁵⁵³ d'Antonio Palomero parle de « barba inculta », et Alfonso Camín se souvient de la mêlée bohème qui hante les cafés en la comparant à un tourbillon de tignasses : « Gran ciclón de melenas » (« Carteles »). C'est pourquoi, le terme « melenudos » s'appliquait de façon péjorative aux adeptes de cet art de vivre.

Pipe (« pipas en forma de interrogaciones »)¹⁵⁵⁴, chapeau aux larges bords (« Sombreros alones »¹⁵⁵⁵), ainsi que la cape parachèvent la panoplie du parfait vêtement bohème. Souvent vieille, la pipe apporte une touche

¹⁵⁵¹ Nous pensons effectivement, du côté espagnol, au roman *El frac azul* et, du côté français, aux *Scènes* de Murger. Dans la deuxième partie de notre travail, nous avons déjà mis en relief cette institutionnalisation de la bohème littéraire et artistique dans le roman de Pérez Escrich.

¹⁵⁵² Ces portraits apparaissent sous l'étiquette « De mi iconografía ».

¹⁵⁵³ Rafael Delorme (1864-1897), collaborateur de *El Germinal*, participe activement à ce style de vie à Madrid mais d'un point de vue politique (proche des socialistes).

¹⁵⁵⁴ Un article de Luis Bonafoux sur Alejandro Sawa, paru dans *El Heraldo de Madrid* du 8 mars 1909, s'intitule « Sawa, su perro y su pipa ». Par ailleurs, le vers entre parenthèses provient du poème « Carteles » d'Alfonso Camín, apparaissant dans l'anthologie de la poésie bohème préparée par Víctor Fuentes, *Op. cit.*, p. 33.

¹⁵⁵⁵ *Ibidem*.

d'extravagance au profil bohème et devient même son symbole fort. Emilio Carrere évoque avec nostalgie le rôle de cet attribut dans le poème « La pipa » qui prolonge le ridicule extravagant du bohème : « Vieja pipa bohemía que me daba un perfil / de agua fuerte burlesco, / paseando mi absurdo porte funambulesco / bajo la luna, mística rodela de marfil ». La pipe est à l'image de l'existence bohème : elle est fumée : « La historia de mi pipa es la existencia mía ; / como ella, sólo de humo, mis pobres glorias son : / [...] / El humo de la pipa y el influjo lunar, / han ayudado al alma viajera a volar / a islas maravillosas y a selvas milagrosas ». C'est pourtant à travers ce voile inconsistant et éphémère que pour Carrere le bohème regarde la réalité soudainement embellie : « ¡Humo azul y encantado, que pone ante mi vista / para no ver lo feo tan mágico cendal, / yo te guardo un devoto amor sentimental, / magia del humo azul de mi pipa de artista ! ». Le bohème, en se cachant derrière la fumée de sa pipe, veut trouver des stratagèmes poétiques à la dureté et à l'inutilité de son existence. En ce qui concerne la cape (« capa española »¹⁵⁵⁶), autre attribut vestimentaire typique du bohème, souvent personnifié dans ses poèmes, elle l'accompagne tout au long de son parcours vital¹⁵⁵⁷ et finit par devenir, symboliquement, le reflet de sa triste existence. Neuve, elle correspondait à la période glorieuse et joyeuse du bohème conquérant et combatif (« Tú has sido en mi mocedad / trofeo de galanía, / y pendón de rebeldía / contra la vulgaridad »¹⁵⁵⁸) ; loqueteuse, elle résume le drame d'une vie perdue et gâchée (« Pobre manto andrajoso / que sabe el drama angustioso / de mi amargo corazón. / ¡Viejo tabardo glorioso / de Verlaine y de Villon ! »¹⁵⁵⁹). Si Emilio Carrere préfère synthétiser dans les vers précités le parcours de sa cape de bohème, Pedro Luis de Gálvez ne souligne que l'élégance arrogante de son tabard : « Es bravucona y torera, / recoleta y verbenera, / lo soñado y lo real ; / [...] / ¡Gallarda capa española, / tan bonita y tan manola »¹⁵⁶⁰. On retiendra du bohème sa maigreur (« Caras macilentas »¹⁵⁶¹) et ses chaussures usées (« las botas rotas »¹⁵⁶²), sa cape trouée (« Rota capa »¹⁵⁶³) comme signes extérieurs de sa misère sociale et expression de son refus du bien-être

¹⁵⁵⁶ *Ibidem.*

¹⁵⁵⁷ « Tú has sido la compañera / de mi triste juventud » (Emilio Carrere, « La capa de la bohemia », *Canciones para ellas*, titre verlainien).

¹⁵⁵⁸ *Ibidem.*

¹⁵⁵⁹ *Ibidem.*

¹⁵⁶⁰ Pedro Luis de Gálvez, « Capa española », *Negro y azul*.

¹⁵⁶¹ Camín, *Op. cit.*, p. 33.

¹⁵⁶² Antonio Palomero, « Delorme », *Germinal*, 30 / 11 / 1897.

¹⁵⁶³ Carrere, *Op. cit.*

bourgeois, de son élégance. L'aspect déguenillé, misérable complète ainsi le physique du bohème fin de siècle, se marginalisant volontairement par son accoutrement. Nous pouvons parler du penchant bohème à se déguiser, à se travestir en adoptant une tenue vestimentaire originale.

De même, les poèmes bohèmes nous permettent de dresser un portrait ou itinéraire moral qui vient appuyer celui défini à travers les différentes œuvres analysées jusqu'ici. Le bohème fait toujours preuve de lucidité quant à la situation dans laquelle il se trouve et l'une des questions les plus angoissantes est pour lui l'utilité de son rôle social et littéraire. L'attitude de Francisco Villaespesa (1877-1936), dans « Bohemia » de *Luchas*, trahit la vacuité et la passivité du bohème, sans fonction ni mission ou regard poétique précis : « "Y ¿tú ?", me preguntaron. Y yo inmóvil / permanecí en silencio, / contemplando las vírgenes desnudas / de los frescos del techo »¹⁵⁶⁴. Cette attitude contemplative s'oppose à l'activité de Rafael Cansinos-Asséns qualifié, dans son poème, de « poeta del trabajo » et à l'idéal de Salvador Rueda assimilé au poète de génie (« el artista luminoso »). Francisco Villaespesa veut mettre en évidence les différentes conditions du bohème, errant entre la passivité contemplative, non loin de la paresse, l'activité créatrice et le génie éclatant. Cependant, ce que nous retiendrons comme trait permanent de la bohème littéraire espagnole est sa foi en un idéal de Beauté et d'Art. Pérez Escrich rangeait le bohème dans la catégorie des rêveurs et le « frac » du poète Elías Gómez est bleu ; la fumée de la pipe est également bleue, formant un écran embellissant entre son regard et la réalité. Le bleu, important dans le symbolisme moderniste et bohème¹⁵⁶⁵, évoque la recherche de l'idéal à partir d'une situation misérable et place le bohème dans le monde du rêve, dans l'Azur. D'ailleurs, le bohème s'entoure de paradis artificiels (alcool, drogue) qui l'aident à croire en la beauté de la prostituée malade, en l'amour dans l'horreur et la misère.

L'idéal bohème pour Antonio Palomero et Xavier Bóveda est un idéal de fraternité¹⁵⁶⁶, de partage – on retrouve souvent le partage du pain de la douleur – et de générosité : « Poeta siempre, / vivió contento / y enamorado

¹⁵⁶⁴ Francisco Villaespesa, « Bohemia », *Luchas*.

¹⁵⁶⁵ Nous pensons, en premier lieu, aux œuvres et poèmes de Rubén Darío (1867-1916) : *Azul* (1888), mais aussi, à « Azur » de Stéphane Mallarmé. Pedro Luis de Gálvez signe un recueil de poèmes *Negro y azul*.

¹⁵⁶⁶ L'amitié, la camaraderie sous-tendent les relations bohèmes. Le partage du pain est une constante de la poésie bohème et, d'ailleurs, étymologiquement, compagnon n'est-ce pas celui avec qui on partage son pain ? : « El pan que a mí me dieron siempre lo he repartido » (Armando Buscarini, « Autorretrato », *Primavera sin sol*).

/ del Ideal... / ¡Guió sus pasos / en este mundo / su fe en la hermosa /
Fraternidad ! »¹⁵⁶⁷, « Partí con los bohemios mi pan empobrecido »¹⁵⁶⁸.

La générosité des sentiments, des gestes peut perdre le bohème pour Manuel Machado qui, dans une épitaphe à Alejandro Sawa, souligne la fatalité d'une existence vouée à l'échec : « Y su vida, / por la falta de querer / y sobra de regalar, / fue perdida »¹⁵⁶⁹. Le versant idéal est toujours contrebalancé d'un versant douloureux, triste, qui oriente le regard bohème vers le noir et la terre¹⁵⁷⁰. Les vers du poète bohème sont empreints du sentiment de dureté d'une vie marquée par l'amertume, la souffrance et la douleur, ainsi qu'en témoignent Francisco Villaespesa dans « Bohemia »¹⁵⁷¹, Antonio Palomero dans « Delorme »¹⁵⁷² et Alfonso Tobar dans « Cantares ». Ce dernier poème, où nous voyons le poète se plaindre de la faim¹⁵⁷³ et de son existence vouée à l'infortune qu'il ne peut dompter, est intéressant à rapprocher du sonnet de Francisco de la Escalera, « La alegría del bohemio », qui offre un contraste remarquable dans le traitement de l'impression de douleur par le bohème. Pour lui aussi, le bohème est prédestiné au malheur et à la pauvreté, mais loin de sombrer dans la déprime ou un état spleenétique, selon Escalera, le bohème s'en défend en se réfugiant dans l'insouciance grâce à laquelle il maîtrise paradoxalement sa douleur. Ainsi, Francisco de la Escalera choisit le sonnet, forme parfaite, pour trouver une solution à ce problème. Tobar verse son message dans un « cantar », forme poétique populaire. Le contraste est aussi formel. De même, Pedro Luis de Gálvez, « extravagante y satánico »¹⁵⁷⁴, choisit le sonnet pour évoquer son expérience de bohème où il démontre que la seule qualité maîtrisée par le bohème est son insouciance : « No curo del mañana ni el presente ».

¹⁵⁶⁷ Antonio Palomero, « Delorme », *Germinal*, 30/11/1897.

¹⁵⁶⁸ Xavier Bóveda, « Del vivir doliente », *Epistolario romántico y espiritual*.

¹⁵⁶⁹ Manuel Machado, « A Alejandro Sawa (epitafio) », *Dedicatorias*.

¹⁵⁷⁰ Le pessimisme, maladie fin de siècle, bat dans le cœur bohème : Sawa diagnostique ce sentiment qui tend à devenir un véritable mal bohème dans sa « dedicatoria » au roman *La mujer de todo el mundo* (1885).

¹⁵⁷¹ « Flotando en el ambiente, del tabaco / en la humareda envuelto, / el Dolor escanciaba en nuestras almas / el champagne de los lóbregos ensueños » (« Bohemia », *Luchas*).

¹⁵⁷² « [...] / y en la pobreza / quiso vivir » (« Delorme », *Germinal*, 30 / 11 / 1897).

¹⁵⁷³ « ¡Qué triste y qué negra / fue mi juventud ! / ¡A mí, en vez de cuna, me meció mi madre / en un ataúd ! // No sé si lloro o río... / desde que padezco hambre / me voy curando el hastío // A fuerza de tantos golpes / soy más duro que el granito » (« Cantares »). Notons que le « cantar » est une forme poétique populaire légère destinée à être mise en chanson.

¹⁵⁷⁴ Pío Baroja, « Espectro de bohemios », *Canciones del suburbio*, p.44.

Manuel Machado, dans son poème-épithaphe dédié à Alejandro Sawa déjà évoqué, souligne la malédiction du destin bohème irrévocablement orienté vers la douleur : « Jamás hombre más nacido / para el placer, fue al dolor / más derecho ». Ainsi, la poésie bohème est dominée par la douleur de vivre, le « vivir doliente » faisant écho à l'existence réelle du bohème, véritablement meurtri dans sa chair par la misère, car la douleur du bohème n'est pas seulement morale : elle est physique¹⁵⁷⁵. Accablé de douleurs, le bohème adopte souvent dans sa poésie une attitude triste, mélancolique, voire suicidaire : « Soy un hombre roído por cruel melancolía »¹⁵⁷⁶ ; « ¡Oh qué triste es la tristeza / de vivir, / que es correr tras de una sombra, y en la sombra / hallar el fin !¹⁵⁷⁷ ; « [...] muerta la fe, sin ilusión alguna, / y en la mano una bala, como Larra »¹⁵⁷⁸ ; « [...] y he suspirado por / el Placer de morir »¹⁵⁷⁹. D'ailleurs, ce flirt quasi quotidien ou rapprochement familier avec la Mort est à l'origine d'une conception originale qui dépasse la gravité de l'ombre planant dans l'esprit du bohème¹⁵⁸⁰ : la mort est associée à un polichinelle dansant et s'agitant, tel un épouvantail, autour du bohème pour Emilio Carrere dans « Carnaval » : « ¡[...] y anda la Muerte en torno nuestro / vestida de polichinela ! »¹⁵⁸¹. L'antidote à l'esprit morne et mélancolique, au spleen et à l'ennui, reste le refuge non seulement dans les paradis artificiels, mais aussi dans l'errance autant physique¹⁵⁸² que formelle, car l'errance dans le langage poétique se traduit par l'orthographe fantaisiste de

¹⁵⁷⁵ Xavier Bóveda a intitulé l'un de ses sonnets « Del vivir doliente » de *Epistolario romántico y espiritual*, dans lequel il s'épanche sur sa difficile vie de bohème, blessé, lacéré dans sa chair : « Yo he sentido mi carne comida en la miseria / en las horas eternas de las noches sin lecho / mientras que la laceria / se cebaba en mi pecho » (*Op. cit.*, p. 38).

¹⁵⁷⁶ Emilio Carrere, « El amor de la noche », *El Liberal*, 18 / 03 / 1908, *Op. cit.*, p. 59.

¹⁵⁷⁷ Pedro de Répide, « La canción de la sombra », *Las canciones de la sombra*, *Op. cit.*, p. 63. Cette attitude mélancolique participe sans conteste au pessimisme du bohème qui a le sentiment déconcertant de courir après une chimère, de n'être qu'une ombre – n'être que l'ombre ou le spectre (pour Baroja) de soi-même est aux origines de la considération caricaturale qui finit par s'imposer dans la littérature ou dans le traitement littéraire du bohème. Nous pensons notamment à la vision esperpentique valleinclanesque, la formule la plus aboutie de la déformation de ce personnage trituré, contorsionné, brouillé dans sa chair.

¹⁵⁷⁸ Pedro Luis de Gálvez, « Ecce-Homo », *Negro y azul*, p. 37.

¹⁵⁷⁹ Xavier Bóveda, « Del vivir doliente », *Epistolario romántico y espiritual*, p. 39.

¹⁵⁸⁰ « Sombras cruzan por mi alma. / Por mi mente cruzan sombras » (Pedro Barrantes, « Sombras », *Delirium tremens*).

¹⁵⁸¹ Emilio Carrere, « Carnaval », *Las mejores poesías*.

¹⁵⁸² « Trágico peregrino del Harapo y del Hambre / en todas las veredas he puesto mis sandalias » (Xavier Bóveda, « Del vivir doliente », *Op. cit.*). « Monarca de mis sueños, era mi camarín / algún banco escondido de mi público jardín » (Emilio Carrere, « La pipa »).

certains mots. Le poète aspire à l’instauration d’une anarchie poétique prolongeant son action de provocation¹⁵⁸³. Il « dynamite », en effet, le langage comme le démontrent plusieurs poèmes. Ainsi, dans « Del vivir doliente », Xavier Bóveda remplace le « v » de « vagabundo » par un « b »¹⁵⁸⁴, comme si son intention consistait non seulement à provoquer mais aussi à mettre en évidence le rapport étroit entre le langage bohème et le langage de la rue, très peu à cheval sur l’orthographe ou la syntaxe académique. On imagine le poète bohème vouloir jeter à bas le bien parler ou le bien écrire. Pedro Barrantes, dans le poème « Los emigrantes » de *Delirium tremens*, écrit, pour qualifier la bise nocturne, « somnolenta » au lieu de « somnoliento » ou « soñoliento » et le même Bóveda d’orthographier « banal » avec un « v » dans « Blanca-Rosa »¹⁵⁸⁵. Ou encore Antonio Palomero dans « Delorme » inverser le « h » de « halagos ». Nous sommes évidemment tentés de penser qu’il s’agit d’une « coquille » ou erreur typographique, mais la volonté annoncée de s’opposer à la règle sociale semble inéluctablement guider le poète vers une esthétique de la subversion verbale, de la provocation. D’ailleurs, c’est ce à quoi semble aspirer Pedro Luis de Gálvez dans le sonnet « Fe de erratas » de *Negro y azul* lorsqu’il déclare que la correction de son orthographe, à laquelle il porte une attention toute particulière, obéit à l’état de satiété de son estomac – la misère ou la faim oriente le choix stylistique du poète et il se rebelle contre cette situation de l’intérieur de son poème ; l’écriture du bohème devient ainsi l’écriture d’un combat, d’une lutte ou d’une résistance à la réalité sociale – : « Gusto de la correcta ortografía / y anteayer dije « atajo », por « hatajo » / [...] / Cuando lo ordena el dilatado ayuno, / poco es la muda hache : el consonante / y hasta el vocablo se come uno ». Si le langage poétique montre de façon formelle la dureté d’une vie contre laquelle il faut

¹⁵⁸³ Manuel Aznar Soler parle quant à lui du dynamitage du langage comme prolongement esthétique de l’engagement ou de l’esprit simplement anarchiste du bohème. Nous adhérons à l’explication de Soler, mais nous devons avouer qu’en parcourant la poésie bohème, nous retrouvons très peu de cas de dynamitage du langage ne nous permettant pas d’attester l’existence d’une véritable recherche ou volonté de révolutionner le langage poétique. Cependant, il nous paraît essentiel de parler du développement d’une esthétique de la provocation par la poésie bohème, d’un écart esthétique : « La acentuación del sentido violento, “dynamitero”, del lenguaje era producto de la atracción estética que estos rebeldes experimentaron por el terrorismo anarquista y cristalizó en su deseo de convertir la lengua en una sucesión de “bombas estéticas” (Aznar Soler, *Op. cit.*, p. 15).

¹⁵⁸⁴ « [...] y fui, más tarde, / artista bagabundo y mundano » (« Del vivir doliente », *Epistolario romántico y espiritual*).

¹⁵⁸⁵ « [...] meditando en lo vano de esta vida vanal » (« Blanca-Rosa », *Op. cit.*).

lutter ou se rebeller¹⁵⁸⁶, le bohème ne cesse d'utiliser ce thème de la difficulté de vivre qui est d'autant plus cuisante dans un pays où le poète se sent bafoué dans sa fonction et dans son message : « [...] que en esta tierra inhospita, que no ama a sus cantores, / arrastra, entre sarcasmos, su juventud sin flores, / su sed sin agua, y su primavera sin sol ». Touché dans son orgueil de poète par une société dominée par l'argent, le bohème revendique rageusement son droit de cité et sa condition de poète libre, idéaliste et rêveur : « con el alma latiendo por la gloria / y flotante a los vientos mi melena, / iré diciendo al mundo con voz fuerte / ¡con voz en la que vibre mi alma entera ! : / es verdad que yo sufro ; pero oídme : / ¿qué me importa sufrir si soy poeta ? »¹⁵⁸⁷. La souffrance du poète militant pour son statut exprime cette tension entre l'individu (créateur de beauté) et la valeur économique de son travail. Une revendication qui le pousse à devenir misanthrope, tel le poète Barrantes, le parfait bohème réfractaire, militant et désespéré, défini par Pío Baroja comme « poeta desharrapado, / que mira al mundo con rabia / y que se siente misántropo » (Pío Baroja, « Espectro de bohemios », *Canciones del suburbio*). Si le bohème revendique, parfois rageusement, son statut de poète libre, pour Pío Baroja, cette lutte pour la vie n'est, encore une fois, qu'une illusion, un mensonge, une fiction comme tout ce qu'entreprend le bohème. Le parcours des deux frères Sawa (Alejandro et Manuel) en est la parfaite illustration : « el uno un pseudo Daudet, / el otro un farsante mago »¹⁵⁸⁸.

Le bohème n'est qu'un spectre, un fantôme. Quoique négative, la métaphore nous semble appropriée pour un être intimement lié au monde nocturne, à la Nuit, acquérant du même coup une dimension d'irréalité. Emilio Carrere décrivait dans l'un de ses contes une scène étrange et inquiétante, où les figures même s'effaçaient car plongées dans l'obscurité du café, rendant de ce fait la perception de la réalité brouillée et déformée (Carrere utilise, effectivement, l'animalisation des personnages). D'ailleurs, il existe une osmose ou alchimie particulière entre la psychologie bohème et la nuit, révélatrice de la noirceur de son existence. Les vers d'Eliodoro

¹⁵⁸⁶ « La misma y tan combatida urgencia de llamar la atención o de ofender al filisteo vistiéndose de manera no ortodoxa constituye un armónico mas al lenguaje diferente, si no es ya un lenguaje en sí mismo » (Alonso Zamora Vicente, « Nuevas precisiones sobre *Lucas de bohemia* », *Bohemia y literatura (De Bécquer al modernismo)*, Pedro M. Piñero et Rogelio Reyes (editores), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1993, n° 146, p. 23). Le langage bohème transgresse les règles pour devenir volontairement marginal.

¹⁵⁸⁷ Armando Buscarini, « Orgullo », *Sombras*.

¹⁵⁸⁸ Pío Baroja, « Espectro de bohemios », *Canciones del suburbio*.

Puche dans son poème au titre significatif « Alma de la noche »¹⁵⁸⁹ rendent parfaitement compte de ce sentiment de fusion de l'esprit bohème avec la nuit : « ¡oh, noche ! en que me siento / espíritu, fragancia, / luz, armonía, aroma, sentimiento »¹⁵⁹⁰. Généralement associée à une cosmogonie négative, la Nuit revêt dans la littérature bohème non seulement cette part de néant (le bohème vient de l'ombre, vit dans l'ombre et meurt dans l'ombre ; il est une ombre parmi les ombres), mais aussi un charme et une magie particuliers. Nous connaissons l'obsession du bohème à se sentir vaincu, raté, vaurien, convaincu de son propre échec personnel et le jour, qui est le temps du travail productif et rentable, lui renvoie le reflet de son inutilité, de sa nullité, de sa futilité. Le jour est synonyme de non-vie pour le bohème car il est associé à la douleur de vivre qu'exprime encore Emilio Carrere dans son long poème « El amor de la noche »¹⁵⁹¹.

C'est dans la nuit, bienfaitrice et complaisante, que ce personnage hors-norme car en dehors de la société cache sa déception et sa frustration et qu'il se cache aussi de sa vie ratée :

¹⁵⁸⁹ Par ailleurs, il est remarquable de souligner que nombre d'œuvres ou de textes bohèmes comprennent un terme lié à la nuit, au monde nocturne : *Iluminaciones en la sombra* (1910) d'Alejandro Sawa, le chapitre « Poesía nocturna » de *El frac azul, Nieblas* (1886) de Manuel Paso y Cano (1864-1901), *Las canciones de la sombra* de Pedro de Répide, *El corazón de la noche* d'Eliodoro Puche, le sonnet « La noche » de José de Siles, le poème « Nocturno » de Ricardo J. Catarineu (beaucoup de poèmes modernistes ont pour titre « Nocturno »), le poème en prose de Rafael Cansinós-Asséns « Los psalmos de la noche », « La noche y yo » et « Sombras » de Pedro Barrantes, « La canción de la sombra » de Pedro de Répide ...

¹⁵⁹⁰ Eliodoro Puche, « Alma de la noche », *Corazón de la noche*.

¹⁵⁹¹ Emilio Carrere, « El amor de la noche », *El Liberal*, 18 / 03 / 1908. « Traductor de los *Poemas saturnianos* de Verlaine, el lirismo neorromántico de Carrère prolonga la huella de las Prosas profanas rubendarianas. Los testimonios documentales confirman la popularidad excepcional de este poeta, popularidad física y artística. » (Aznar Soler, *Op. cit.*, p. 39) ; « Carrère procedió, como Rubén instaba a los poetas, a « auscultar el corazón de la noche » madrileña, un paisaje compuesto por la luna, los cafés, las prostitutas, los hampones, el dolor, el vicio, la muerte, el ajeno y la literatura. « Nocturnos », « jardines » y « sonatinas » indican el modernismo de ese « cisne negro » que, influido por Poe y Baudelaire, « posa » como « bardo maldito » con complacencia. Luna, jardines, fuentes de agua, música de violines, lluvia, melancolía, tedio, configuran la sentimentalidad verleniana del poeta, voz de la « poetambre ». En este sentido, el poema « Cortejo » es la réplica bohemia a la « Marcha triunfal » de los *Cantos de vida y esperanza* rubendarianos, así como la prostituta Risa Loca, protagonista del más célebre poema carreriano, « La musa del arroyo », es el contrapunto « canalla » de las princesitas tristes y de las burguesitas virtuosas » (*Ibid.*, p. 40) ; « la poesía de Emilio Carrère constituye un testimonio histórico impagable de modernismo romántico » (*Ibid.*, p. 41).

Amamos los ojos ciegos de la noche, los oídos sordos de la noche, los labios mudos y el impenetrable corazón de la noche, hospitalario como las gradas de un templo, y en medio del día, entre las horas ruidosas ; en medio del combate del día, suspiramos por la tregua nocturna, en que cada cosa reposa inmóvil y se confunde con su sombra ; en medio del día, cuando la vida habla con sus mil bocas y mueve sus mil pies y lanza sus mil dardos, invocamos la copa de la noche, suspiramos por el sorbo de muerte que hay en ella.¹⁵⁹²

Le bohème hait la lumière, symbole de clairvoyance et de conscience car il veut rester dans l'inconscience :

Odíamos la luz y no queremos saber nada de lo que hay sobre nuestras cabezas ; en medio del día, estamos transparentes y fríos – como las urnas de los reverberos.¹⁵⁹³

Si dans la nuit, le bohème se cache et préfère l'associer à son inconscience, elle est aussi le moment privilégié du recueillement du poète qui s'introspecte, se confie et se révèle. C'est à l'intérieur du mystère de la nuit que les poètes José de Siles et Ricardo J. Catarineu dans leurs compositions poétiques respectivement intitulées « La noche » et « Nocturno » placent leurs confessions et leurs confidences¹⁵⁹⁴. En sécurité, protégé par l'obscurité, le bohème laisse s'épancher ses douleurs, ses joies et ses vices et finit par créer : « ¡Palpitantes estrofas de música / del espíritu, al mundo vinisteis / en las noches calladas, medrosas ! / [...] / ¡Oh, noche santa ! / En ti están mis mejores recuerdos, / mis zozobras y miedos de niño, / mis ruidosas orgías, mis puras / oraciones, mis fiebres de artista, / mi fe muerta, mis libros amados / y mis castos amores, y todo / lo que llevo soñado y vivido... »¹⁵⁹⁵ La nuit, séduisante, fascinante, enchanteresse (« encantadora » ne cesse d'écrire Cansinos-Asséns), embaumée de l'odeur de la pipe, est propice à la rêverie bohème. Ce pouvoir de séduction nocturne est souvent souligné par les poètes, tels Emilio Carrere, dans « La

¹⁵⁹² Rafael Cansinos-Asséns, « Los psalmos de la noche », *El candelabro de los siete brazos*.

¹⁵⁹³ *Ibidem*.

¹⁵⁹⁴ « También vigilo yo. Dentro del yermo / de mis placeres, breves y marchitos, / soy otro triste y deshauciado enfermo » (José de Siles, « La noche », *Diario de un poeta*) ; « ¡Confidencias de amigos leales, / reclamáis el misterio nocturno! » (Ricardo J. Catarineu, « Nocturno », *Estrofas*).

¹⁵⁹⁵ Catarineu, *Op. cit.*

pipa », qui prête à la lune des pouvoirs magiques ou Rafael Cansinos-Asséns, dans « Los psalmos de la noche », littéralement transporté par le charme de la Grande Nuit, comme sous l'effet d'une drogue : « Luna embrujada, luna que con su beneficio / me hacía enloquecer y olvidar el suplicio / de las horas vulgares y tristes, [...] / Hora de ensoñación en que la luna es una / hostia de plata mística ; [...] / El humo de la pipa y el influjo lunar, / han ayudado al alma viajera a volar / a islas maravillosas y a selvas maravillosas »¹⁵⁹⁶; « ¡Oh corazón ! que ya del día no esperas nada, abre tus venas al opio de la noche, terrible y misteriosa como una encantadora. [...] Llega a nosotros sigilosa, gigantesca como una distribuidora de delirios ; sus cabellos son negros como un bosque ; a través de ellos se distinguen vagamente las luces. Astutamente nos envuelve ; se apodera de nosotros como una encantadora »¹⁵⁹⁷. La nuit est le règne du bohème¹⁵⁹⁸ et le repaire des prostituées, des voleurs, des assassins, des mendiants et des miséreux en tout genre auxquels le bohème s'est toujours trouvé mêlé ainsi que le déclare avec passion Emilio Carrere dans « El amor de la noche » : « Amo esas bocas que brindan todos los vicios, / son rosas de este amargo jardín de los suplicios, / [...] / Amo a los miserables que unen en su dolor / A un gran hambre de pan una gran sed de amor »¹⁵⁹⁹. Refuge des joies, des plaisirs et des délires du bohème, la nuit lui renvoie une image de sa vie tournée vers la transgression, l'inconscience et l'errance. C'est, en effet, la nuit que la ville s'offre tout entière et sans obstacles au bohème avec ses rues et ses cafés : « en medio de la noche vagamos ahora sin temor »¹⁶⁰⁰, confesse Cansinos-Asséns et Catarineu de reconnaître que « el vagar por las calles de noche / para mí es agradable y fecundo »¹⁶⁰¹. La nuit, taciturne, secrète et solitaire, permet, donc, au bohème de transcender ses propres peurs, angoisses et frustrations lui ouvrant un espace de liberté, de jeu et de tentations. Elle reste indissolublement associée à la Bohème et le bohème ne cessera de s'identifier à elle, corps et âme, comme l'a si bien senti Emilio Carrere, l'un des artisans, pour nous, de l'art d'écrire bohème, dans son poème fondamental, « El amor de la noche » : « Yo soy un hombre triste, altivo y solitario / [...] / oculto mi miseria a los oros del día, / y envuelto en

¹⁵⁹⁶ Emilio Carrere, « La pipa », *Antología poética*.

¹⁵⁹⁷ Cansinos-Asséns, *Op. cit.*

¹⁵⁹⁸ « La noche es mi reino », écrit Ricardo J. Catarineu dans son poème « Nocturno ».

¹⁵⁹⁹ Emilio Carrere, « El amor de la noche », *El Liberal*, 18 / 03 / 1908. Ce poème de Carrere révèle avec force la fonction et la signification que revêt la nuit pour le bohème et il mériterait d'être cité en entier.

¹⁶⁰⁰ Cansinos-Asséns, « Los psalmos de la noche », *Op. cit.*

¹⁶⁰¹ Catarineu, « Nocturno », *Op. cit.*

el ropón de mi misantropía / vago por la inquietante noche de la ciudad, / porque la noche es dulce como la soledad. / [...]. / ¡Noche de la ciudad ! Negra desolación, / yo te he sentido, noche, toda en mi corazón / en las horas de tedio, de dolor y de anemia / del brazo de la pálida señorita Bohemia. »

Si la nuit est l'une des clés de l'écriture poétique bohème, la ville et ses composantes occupent de même une place importante dans la poésie bohème. Le café, la rue, le quartier, la capitale sont devenus les repères ou balises précises d'un itinéraire (urbain) nocturne que parcourent presque rituellement et inlassablement les bohèmes madrilènes fin de siècle, qu'ils soient à Madrid ou à Paris.

Le bohème et l'espace de la ville : une relation privilégiée

Il est une autre évidence : l'activité bohème n'est possible que dans un espace urbain. Les places, les rues et les cafés font partie intégrante de celui-ci à tel point que chacun de ses endroits constitue une institution à part entière avec leur code et leur fonction. Madrid devient le Paris bohème espagnol et recrée en son centre un quartier latin. *El frac azul* de 1864 décrit une bohème purement madrilène et on a pu établir une nomenclature des rues, places et cafés fréquentés, traversés par Elías Gómez. Mais, le centre d'activité bohème (celle décrite par Pérez Escrich dans son roman) se déplace de la rue de Atocha et celles adjacentes aux rues gravitant autour de l'université : les rues Ancha de San Bernardo, celle de la Madera, Manzana, Pez, Luna. La Puerta del Sol, avec les rues Carrera de San Jerónimo, Príncipe, Alcalá et Sevilla, les places Antón Martín et del Progreso sont également très fréquentées. Emilio Carrere évoque dans deux de ses poèmes – « Barrio latino matritense » et « Nocturno de la Puerta del Sol » – la fascination qu'exercent ces hauts-lieux bohèmes sur le jeune provincial : « Madrileño barrio latino, / tan pintoresco y tan genuino / en torno a la Universidad »¹⁶⁰² ; « Si es Madrid la sirena que hechiza y que envenena, / es la Puerta del Sol la voz de la sirena / que llega al más remoto rinconcito español. »¹⁶⁰³ Madrid est l'espace de tous les espoirs, mais aussi de toutes les tristesses et douleurs (« el dolor del fracaso », pour Carrere), comme le rappelle ce même poète dans « Jardín público » : « En todos los jardines hay

¹⁶⁰² Carrere, « Barrio latino matritense ».

¹⁶⁰³ Carrere, « Nocturno de la Puerta del Sol ».

un banco sombrío / donde un hombre sin nombre murió de hambre y de frío / una noche... en el centro de esta ciudad cristiana »¹⁶⁰⁴. Si l'amitié et la confrérie bohèmes se forgent dans les cafés et sur les places, les bancs du jardin public sont souvent, à part ceux de l'hôpital, la dernière demeure du bohème ignoré et vaincu, de la « poetambre ».

Les places sont au cœur de l'activité bohème. Lieux de rencontre et de réunion des êtres nocturnes des plus hétéroclites, la place del Progreso voit affluer, pour Emilio Carrere dans « Nocturno de la Plaza del Progreso », les êtres les plus disparates. La place est identifiée à une vieille « aguadora chulona » tenant un débit de café et d'eau-de-vie se souvenant de sa beauté et de ses conquêtes passées ou le vagabond éreinté, tas de guenilles déambulant au hasard, en quête du pain ou, enfin, le bohème attiré et inspiré par cette « faune triste et impure » qui compose la bohème ruffiane, picaresque et débraillée : « La plaza del Progreso, aguafuerte inquietante, / fauna triste e impura, / cataduras de Gorki, telón alucinante / para los tipos turbios de Lorrain. / Vivo jirón de la literatura, / Del narciso nocturno y embrujado, / Del marqués de Vinent, / El artista que ama la noche y el pecado »¹⁶⁰⁵. Vers les places convergent mais aussi partent rues et ruelles arpentées par les bohèmes, inquiétantes et secrètes selon Carrere, pour celles dont le point de départ est la place del Progreso : « Desde esta plazoleta, que es alegre de día, / menestrала y chulona, parten las callejuelas, / inquietantes arterias de otra ciudad sombría, / [...] »¹⁶⁰⁶.

Ainsi, il existe une correspondance évidente entre les mœurs de la vie bohème, sa psychologie et les lieux de son errance. Les rues ou voies de la bohème sont mystérieuses et obscures. Nous ajouterons avec Pedro Luis de Gálvez que la rue bohème madrilène est mal pavée, sale, étroite et tortueuse¹⁶⁰⁷. La rue mène vers le café, antre-refuge des bohèmes sans fortune (« refugio de los hombres sin fortuna »¹⁶⁰⁸), rassemblant une faune triste constituée des êtres les plus inquiétants, bigarrés et disparates de la capitale madrilène ou parisienne (nous devons garder à l'esprit que nous nous référons autant à l'expérience bohème madrilène qu'à l'activité bohème dans la capitale française ainsi qu'au traitement poétique des endroits de la bohème), telles les prostituées décrites par Eliodore Puche dans « Café de arrabal » : « Ruinas de mujeres, sombras dispartadas, / con los ojos

¹⁶⁰⁴ Carrere, « Jardín público ».

¹⁶⁰⁵ Carrere, « Nocturno de la Plaza del Progreso », *Ruta emocional de Madrid*.

¹⁶⁰⁶ *Ibid.*

¹⁶⁰⁷ « Calle mal empedrada, sucia, estrecha, torcida » (Pedro Luis de Gálvez, « Calle de Madrid », *Negro y azul*).

¹⁶⁰⁸ Alfonso Camín, « Carteles », *Antología poética*.

rasgados a manchas de pincel, / los peinados postizos, las caras maquilladas, / la blasfemia en los labios y en el alma la hiel, / [...] »¹⁶⁰⁹. Le café, nous l'avons déjà annoncé¹⁶¹⁰, cumule plusieurs fonctions dont la première est la réunion, la discussion, en un mot la « tertulia », accompagnée des verres d'alcool : « De una taberna en el rincón oscuro / una noche de invierno, / en torno de una mesa discutíamos / unos cuantos bohemios. / [...] / embriagados de ajenjo »¹⁶¹¹ ; « Hay un conversar loco de esas vidas inquietas, / noctámbulas, adelfas brotadas de suburbio »¹⁶¹². L'alcool, principe libérateur, de désinhibition sociale, accompagne le bohème dans ses nuits au café. L'eau-de-vie (« aguardiente »¹⁶¹³), l'absinthe (« ajenjo ») et le vin (« vino ») sont omniprésents. Le vin est aussi le fidèle compagnon. Pedro Luis de Gálvez, le même qui composait un sonnet sur un coin de table, se remémore ses années de bohème parisienne, marquées par la fréquentation des cabarets et salles de spectacle dont celle du Moulin rouge, et témoigne de l'alliance entre la fête et le vin : « El vino es el compadre que ríe y nos engaña / cariñoso... [...] »¹⁶¹⁴. Il sait rendre sa vie moins amère, soulage ses peines en noyant sa conscience et revigore sa soif de gloire. L'hymne au vin qu'écrivit Manuel Paso synthétise les différentes vertus prêtées à cette « végétale ambrosie » (Baudelaire) dont celle, élémentaire, de soulager la douleur du poète, de l'enivrer de fantaisies : « ¡Llena de vino el vaso ! y en loca contradanza / que bailen mientras tanto la pena y el placer ; / [...] / ¡Llena de vino el vaso ! Con falsas alegrías / quiero tejer la tela que vista mi dolor ; / [...] / ¡Llena de vino el vaso ! Deja que me maree, / y así será el fantasma que llora y ama y cree, / ¡borracho impenitente que aun busca un ideal ! ». José de Siles dans « El vino » reconnaît aussi ses effets bienfaiteurs, mais confesse le pouvoir de cette boisson à accélérer sa douleur : « ¡Venga un vaso ! Los pesares / ante el vino huyen atrás, / ¡Otro vaso ! La conciencia / el vino acostumbra a ahogar, / Mas yo, si al delirio toco, / me entristezco más y más ; / muchos ríen con el vino ; / con él ¡yo rompo a llorar ! »¹⁶¹⁵. Ainsi, le poète bohème, atteint du même *taedium vitae* baudelairien, s'enivre de vin et d'absinthe pour l'alléger, tel Mauricio Bacarisse, buveur de la fée verte : « Soy mísero y decadente / en mi alma el

¹⁶⁰⁹ Eliodoro Puche, « Café de arrabal », *Corazón de la noche*.

¹⁶¹⁰ Nous renvoyons à la première partie de notre travail.

¹⁶¹¹ Francisco Villaespesa, « Bohemia », *Luchas*.

¹⁶¹² Eliodoro Puche, « Café de arrabal », *Corazón de la noche*.

¹⁶¹³ « Con la emoción más honda / y un poco teatral, Noel pasaba el plato, / para pagar la ronda / de aguardiente barato » (Alfonso Camín, « Carteles », *Antología poética*).

¹⁶¹⁴ Pedro Luis de Gálvez, « Moulin Rouge », *Negro y azul*.

¹⁶¹⁵ José de Siles, « El vino », *Diario de un poeta*.

Hastío muerde. / Por eso adora mi mente / los sueños del licor verde »¹⁶¹⁶. L'absinthe, agissant comme une drogue (« morfina ») ou un poison (« verde veneno »), endort la conscience du bohème pour le rapprocher de la mort ainsi qu'en fait l'expérience Luis de Oteyza dans « Ajenjo » : « El néctar amargo, / de artistas bohemios, / da vida matando / a los seres que viven muriendo / Morfina del alma / es el verde ajeno ». Le spleen (« esplín ») hante les compositions du bohème madrilène fin de siècle, déçu et frustré dans son existence et l'alcool est toujours l'antidote le plus puissant. Contagion d'un mal typiquement baudelairien, dont les racines plongent dans une gloire se dérochant constamment ou dans une philosophie du pessimisme héritée de Schopenhauer, le spleen tisse sa toile dans de nombreuses compositions poétiques bohèmes. Les vers d'Emilio Carrere, figure-phare de cette attitude existentielle, résonnent de ce miserere fin de siècle symboliste et moderniste¹⁶¹⁷ : « ¡La Gloria es la amante tardía / que ama a los viejos y no es / laurel con lo que se atavía, / sino una rama de ciprés ! // La loca Fortuna no viene / a nuestra pobre vida inquieta, / ¡diosa golfa que nunca tiene / un capricho por un poeta ! »¹⁶¹⁸, « Agreste filósofo de las negaciones, / yo era soñador y crédulo y fuerte, / tú has roto el encanto de mis ilusiones / y me das la fría verdad de la muerte »¹⁶¹⁹. L'un des aspects remarquables de la poésie bohème quant au traitement de ce thème réside dans le fait que le poète rend le spleen fantomatique¹⁶²⁰ et

¹⁶¹⁶ Mauricio Bacarisse, « Bebedor de ajeno », *El esfuero*.

¹⁶¹⁷ Il est à souligner la forte imprégnation baudelairienne et verlainienne des vers de Carrere. Ce dernier brasse effectivement le lexique consacré au spleen dans les *Fleurs du mal* : « llora la lluvia » ; « un pays pluvieux », « Quand la pluie étalant ses immenses traînées » (« Spleen ») ; « un clamor de miserere » / « un vago son de campanas » : « le bourdon se lamente », « Des cloches tout à coup sautent avec furie » (« Spleen ») ; « ¡Tengo la araña del spleen / muy en lo hondo ! », « La araña gris del tedio hila en mi corazón » (« La hora negra ») ; « Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées / Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux » (« Spleen »). Le spleen renvoie souvent à la pluie (Baudelaire écrira encore : « Pluviôse, irrité contre la ville entière / De son urne à grands flots verse un froid ténébreux », « Spleen » ; « Je suis comme le roi d'un pays pluvieux », « Spleen »). La pluie fait partie de la sensibilité poétique bohème (l'image de la pluie battant contre la vitre d'un café ou d'un lupanar dans les poèmes de Carrere, l'illustre parfaitement : « Bate la lluvia en el vitral », « El dolor de la noche »).

¹⁶¹⁸ Emilio Carrere, « Spleen », *Antología poética*.

¹⁶¹⁹ Carrere, « Schopenhauer », *Las mejores poesías*.

¹⁶²⁰ Baudelaire associe le poète ou l'artiste atteint de ce mal à un fantôme frileux : « L'âme d'un vieux poète erre dans la gouttière / Avec la triste voix d'un fantôme frileux » (« Spleen »). Antonio Palomero assimile le spleen à un fantôme horrible et cruel. D'autre part, l'existence bohème est souvent synonyme d'une non-vie et ses adeptes, minés par leur inutilité, frustrations, ressemblent à des spectres (l'ombre de leurs personnes). Pío Baroja,

nocturne (et vice versa) : « Amas a un muerto que anda por la vida / como un muñeco lúgubre y mecánico... »¹⁶²¹, « Mírale... nos acecha... Es el eterno / fantasma horrible que al dolor convida / y se goza cruel en nuestro daño... »¹⁶²², « ¡La noche va conmigo ! ¡ Soy la noche ! »¹⁶²³

La gravité de la douleur spleenétique rend de surcroît les vers du bohème amers et rageurs. Suivant Verlaine et l'attitude symboliste, le jeune poète Armando Buscarini trouve dans la luxure des bordels l'antidote à sa tristesse malade : « Yo soy un triste joven de ardiente sed carnal, / [...], / Y busco en los burdeles, sediento de lujuria, / las mujeres que calmen mi afrodisíaca furia : / [...] / y en mis íntimas horas de dolor y de anemia / voy trazando mis versos que son rezo y blasfemia »¹⁶²⁴. Le vin, « végétale ambrosie », exécute ce que Baudelaire appelait dans le poème « L'âme du vin », sa « danse suprême » en éveillant en lui son désir érotique. Le vin est ainsi associé à un poison ou élixir d'amour qui se mêle au sang du bohème, selon les vers d'Alfonso Camín où le poète – « bardo » – trinque avec une danseuse de cabaret : « ¡Bebamos nuestra sangre trocada en vino ; / quiero con tus venenos que me adormezcas ! »¹⁶²⁵. Le vin éveille artificiellement l'inspiration du poète, victime heureuse de son ivresse, mais avouant de ce fait son échec en tant que créateur : « ¡Mis rimas son inmortales, / pues son hijas del alcohol ! »¹⁶²⁶. Nous pouvons nous rendre compte de l'impregnation des thèmes baudelairiens dans la poésie bohème. Puis, le café est perçu par les bohèmes, êtres souvent brimés et humiliés, comme le refuge à leurs joies ou à leurs tristesses : « busco en un cafetín albergue a mi bohemia »¹⁶²⁷. Lieu de l'oisiveté artistique¹⁶²⁸ par excellence (Paul Verlaine passait, surtout à partir de l'année 1889, le plus clair de son temps dans le

intitulant l'un de ses poèmes « Espectro de bohemios », est conscient du côté fictif, voire impalpable de la vie bohème et de ses activités : « Vive una vida ficticia / en casinos y teatros, / en reuniones y cafés, / en escenarios y en palcos » (« Espectro de bohemios », *Canciones del suburbio*). Avant d'être un fantôme par le mal spleenétique, le bohème l'est par le choix d'une existence vaine.

¹⁶²¹ Eliodoro Puche, « Espectro », *El corazón de la noche*.

¹⁶²² Antonio Palomero, « Enero », *Cancionero de Gil Parrado*. Janvier est également le mois qu'associe Baudelaire à cet état d'âme : « Pluviôse [du 21 janvier au 19 février], irrité contre la ville entière... ».

¹⁶²³ Manuel Paso, « Estrofas », *Nieblas*.

¹⁶²⁴ Armando Buscarini, « Yo soy un triste joven... », *Cancionero del arroyo*.

¹⁶²⁵ Alfonso Camín, « La bailarina », *Antología poética*.

¹⁶²⁶ Bacarisse, « Bebedor », *op. cit.*

¹⁶²⁷ Armando Buscarini, « El cafetín de los parias », *Yo y mis versos*.

¹⁶²⁸ Le café est souvent associé à un espace de jeu (dominos, cartes, etc) : « formábamos escándalos jugando al dominó » (Alfonso Camín, « Carteles », *Antología poética*).

café Voltaire ou d'Harcourt), le café est également un espace de création où l'on écrit, peint. Alfonso Camín, dans son long poème « Carteles », croque la figure du poète Pedro Luis de Gálvez en plein acte d'écriture : « Y Pedro Luis de Gálvez, picaresca de España, / comenzaba un soneto : « Presidiario en Ocaña... ». Cependant, il ne faut pas tomber dans le stéréotype du café comme seul endroit de travail du bohème (Verlaine ne composait pas dans les cafés)¹⁶²⁹. La poésie bohème est une poésie de la rue, du ruisseau, du caniveau, de la ravine et de la rapine, une poésie urbaine. Du café au restaurant, de la rue à la place, de la Puerta del Sol au Rastro, le bohème promène sa muse dans les moindres coins et recoins de la géographie urbaine madrilène. Poésie qui se fonde sur l'utilisation d'un langage délinquant, voyou, tel le poème d'Emilio Carrere, « El Rastro », qui constitue, selon lui, une eau-forte de l'amoncellement de la misère matérielle dans ce bazar ambulante, fruit du « chorceo » (vol)¹⁶³⁰. Le bohème porte un regard proche du sol, du pavé ce qui le mène à s'intéresser et à se ranger du côté des pauvres, des miséreux¹⁶³¹. Le bohème est le poète de la rue, de l'exclusion. Cette vie de paria qu'il connaît, il la célèbre, voire l'embellit dans ses vers. Mauricio Bacarisse (mort en 1931) adoptant un regard presque zolesque, consacre son poème « El Madrid de las rondas » à l'évocation du Madrid extramuros, le Madrid des faubourgs et des banlieues ouvrières, « paria y viudo », où sourdent la colère et la révolte : « Hay un Madrid que no tiene ni flores, ni fuentes, ni frondas. / Un Madrid paria y viudo. Sus acacias orondas / y sus olmos son muy pobre limosna para sus vías mondas. / ¡Oh, Madrid de las rondas ! // Madrid de los gasómetros redondos, cual grandes tambores. / Madrid de las esbeltas humeantes chimeneas. / Madrid de los obreros denegridos y trabajadores / y de las hembras feas. // [...] // Allí se tuestan bajo el sol las chozas del pobre

¹⁶²⁹ Un travail intéressant sur la fonction du café dans la vie bohème est celui de Jerrold Seigel dans *Paris-Bohème 1830-1930* où le café, en plus des fonctions évoquées, remplissait aussi celui de vitrine publicitaire littéraire, de café-commerce artistique : Emile Goudeau, arrivé à Paris à l'âge de dix-neuf ans, fonde en 1878 le café-théâtre littéraire, Les Hydropathes, puis, avec Rodolphe Salis, il fonde trois ans plus tard le Chat Noir, à Montmartre (rue Victor Massé). Sa renommée s'accroît, facilitée par la publication du journal homonyme qui l'accompagne, et le Chat Noir encourage les artistes bohèmes à côtoyer leurs clients bourgeois. En Espagne, le café Fornos, parmi tant d'autres, remplissait les mêmes fonctions.

¹⁶³⁰ « Aguafuerte desolado / de la vida triste y pobre. / ¡Mucho horror amontonado / por un poquito de cobre ! » (Emilio Carrere, « El Rastro », *Ruta emocional de Madrid*).

¹⁶³¹ Le protagoniste de *La Horda*, Isidro Maltrana, était le type du bohème, proche de la misère, prêt à militer pour eux et qui finit par accepter son rôle de père, exclu de la réussite et de la gloire littéraire à laquelle il aspirait.

suburbio. / Allí están virtualmente la huelga y el disturbio. / Hierve en el pecho de sus habitantes un odio intenso y turbio. / ¡Oh, rencor del suburbio ! »¹⁶³² Il ne fait aucun doute que le bohème fin de siècle devient le chantre des laissés-pour-compte, militant pour une idée de justice sociale :

Y es que los escritores bohemios españoles, desde su primera aparición en la vida y en la literatura, emergen en simbiosis con las masas de los « desheredados » de la ciudad moderna. La revolución literaria que significa este fenómeno la ha estudiado Pierre Macherey en su ensayo, « En torno a Víctor Hugo : figuras del hombre de abajo », centrándose en *Los miserables*.¹⁶³³

Ces bohèmes, exclus socialement, marginaux eux-mêmes, « reproduisent » ce vécu dans leurs écrits, leurs œuvres, développant ce que Juan Carlos Rodríguez a qualifié de « literatura del pobre »¹⁶³⁴. L'imbrication Art et Vie est, une fois de plus, palpable ; le bohème fait de sa misère un art, de son éthique une esthétique. D'ailleurs, c'est dans le ruisseau que le poète va chercher sa muse : prostituant sa plume pour vivre, il se sent proche de la beauté désespérée du caniveau à qui il consacre de nombreux vers. Ricardo J. Catarineu, dans le poème « La musa del arroyo », rend compte sous forme de dialogue de l'alliance de la prostituée et du poète, lequel, à travers et au-delà de celle-ci, devient la voix du peuple oublié et méprisé, des opprimés : « EL POETA Yo te quiero y te busco porque somos iguales, / Tú al placer te abandonas, como yo al ideal. / [...]. / Tú, a vengar los harapos, que degradan y oprimen ; / yo, a vengar la derrota del perdido ideal. / [...]. / Yo, a entonar de los mártires la canción inmortal. / En ti veo al pequeño, al humilde, al vencido, / al esclavo irredento, al botín del dolor »¹⁶³⁵. Ainsi, le poète bohème fin de siècle, mû par le spectacle de la misère dû au désastre de 1898¹⁶³⁶, se sent investi d'une haute mission

¹⁶³² Mauricio Bacarisse, « El Madrid de las rondas », *El esfuerzo*. Ce poème a la particularité de reprendre le vocabulaire du monde du travail industriel et devient l'éloge de l'effort humain et de la machine.

¹⁶³³ Víctor Fuentes (ed.), *Op. cit.*, p. 107.

¹⁶³⁴ Juan Carlos Rodríguez, *La literatura del pobre*, Granada, Comares, 1994. Du côté français, Jean Richepin apparaît comme le bohème des années 1870 célébrant les gueux (il a écrit *La chanson des gueux*).

¹⁶³⁵ Ricardo J. Catarineu, « La musa del arroyo », *Estrofas*.

¹⁶³⁶ Pedro Barrantes, depuis son fiacre, assiste au défilé immobile des laissés-pour-compte de la guerre d'indépendance des dernières colonies espagnoles : « Son pingajos humanos. Es el desecho, el lastre / social, los malogrados, los hijos del desastre / que, envueltos en

social. C'est celui qui, présentant la sourde rébellion des classes ouvrières¹⁶³⁷, encourage ces masses travailleuses à s'unir et à s'organiser politiquement pour défendre leurs droits : « Tú te debes, poeta, a la grey suplicante / del rebaño explotado por el oro brutal / y que aguarda que dejes en la frente arrogante / del tirano la huella de tu zarpa genial »¹⁶³⁸, « ¿A qué ese inútil mirar / hacia arriba, sin notar / la miseria que hay abajo ? / ¡Poetas, hay que cantar / la epopeya del trabajo ! »¹⁶³⁹. C'est pourquoi, celui qui lutte pour sa survie et contre la faim, est un saint innocent, est l'homme vrai : « El hombre para ser algo / necesita haber sufrido, / haber dormido en la calle, / a veces no haber comido. »¹⁶⁴⁰

L'écartèlement entre l'appel de l'azur poétique, d'un monde idéal ou mystique de l'azur et l'intérêt esthétique et politique pour la misère et l'injustice sociale ou mystique de la rue et du ruisseau, se reflète dans sa poésie, nourrie autant de thèmes typiquement modernistes que de ceux traduisant la conscience sociale, sensible à l'inégalité entre les classes et à la misère errante. D'ailleurs, le regard élevé du poète vers l'azur en devient ridicule et inapproprié pour le bohème qui, quotidiennement, se frotte à la pauvreté, à la crasse. Sa poésie se fait un devoir de témoigner de cette réalité. Le poète, qui veut insuffler à ses créations un message combatif et militant pour les miséreux, n'en reste pas moins un simple témoin. Pedro

harapos y llenos de miseria, / dejan caer, exánimes, rendida la materia, [...]. » (« Invernal », *Delirium tremens*)

« *Delirium tremens* [de Pedro Barrantes], libro publicado en 1890 que proporcionó a su autor una efímera popularidad, es un verdadero arsenal de la sentimentalidad bohemia anarquizante : el « luchador » vencido ; el dolor de la vida ; el satanismo, el hedonismo, la violencia, el crimen, la truculencia... « El soliloquio de las ramerías », por ejemplo, es un poema antológico del naturalismo germinalista, así como « La marcha de los vencidos », « Haschis » o « Embriaguez ». La imaginación « negra » de Barrantes, atemperada por sus convicciones católicas, le impulsa a una temática decadentista, « ejemplar » moralmente, que sitúa al poeta bohemio como voz de la anónima « poetambre » (*Op. cit.*, p. 38).

¹⁶³⁷ Manuel Paso, dans « La siega » de *Nieblas*, entrevoit la violence d'une révolte des moissonneurs (« segadores ») : « Algo le quema entonces / el pensamiento ; / y mientras resignado / sufre sus males, / una idea en sus ojos / brilla un momento, / mientras las hoces brillan / como puñales ». De son côté, Joaquín Dicenta, dans « El andamio » (*Democracia social*, 10/04/1895), se penche sur la frustration et la rancœur sociales accumulées par le maçon qui, tout en observant du haut de son échafaudage la vie bourgeoise, sent monter en lui la colère de l'injustice : « Tal vez, al contemplar desde la altura / de aquella tabla, angosta e insegura, / al burgués que descansa o se divierte, / siente brotar del fondo de su pecho / apetitos de muerte / y oleadas de furia y de despecho. »

¹⁶³⁸ Catarineu, *Op. cit.*

¹⁶³⁹ Félix Limendoux, « Lo que será », *La Democracia social*, 08 / 04 / 1895.

¹⁶⁴⁰ Enrique Paradas, « Canciones », *Agonías*.

Barrantes, dans « Invernal », puis « La Marcha de los vencidos » de son recueil de poèmes *Delirium tremens*, accompagne passivement du regard (« veo ») ou en restant dans la description distancée du spectacle de la misère, en vers alexandrins, le vaincu, le misérable, le gueux, dans sa longue et pénible marche vers l'hôpital ou la mort : « [...] De la vía en los flancos / veo inmóviles sobre los ateridos bancos, / hombres acurrucados, inermes, acogidos, / [...] »¹⁶⁴¹, « Allá van los maltrechos, allá van los vencidos ; / al hospital dirígensse los míseros caídos »¹⁶⁴². De même, Armando Buscarini présente la horde des orphelins comme une confrérie en peine, un cortège de misères à laquelle, cette fois-ci, le poète mêle la sienne (« veo », « quisiera compartir »)¹⁶⁴³ ou Mauricio Bacarisse, en protecteur d'une manifestation de la faim (« vi ») : « Un frío domingo antipático / vi un lijoso y doliente enjambre : / [...]. // Pobres obreros miserables, / mujeres, ex-hombres gorkianos, / niños de faces espantables, / todos asidos de las manos, / [...] »¹⁶⁴⁴.

¹⁶⁴¹ Pedro Barrantes, « Invernal », *Delirium tremens*.

¹⁶⁴² Barrantes, « La marcha de los vencidos », *Op. cit.*

¹⁶⁴³ « [...] veo en sus semblantes, de inmensa amargura, / [...] / Yo entonces quisiera compartir con esos / niños la desgracia de mi desamparo » (Armando Buscarini, « Cuando en un monótono cortejo... », *Poemas sin nombre*).

¹⁶⁴⁴ Mauricio Bacarisse, « Manifestación del hambre », *El esfuerzo*, 1916.

Le bohème, la femme et le désir

La prostituée, caractérisée par son teint blafard, hante les cafés : « Altar, altar para las Magdalenas, / con sus caras de rosas nazarenas, / que guiñaban el ojo en las esquinas »¹⁶⁴⁵. Le poète s'unit avec cette pâle femme dans la misère : « Hay poetas, gallofos e inquietantes mujeres ; / son escombros de vidas que reúne el acaso »¹⁶⁴⁶. Inséparable du poète, elle en est aussi la muse, la « musa del arroyo » selon Ricardo J. Catarineu. Elle est la seule, par son amour brumeux, à consoler les peines du bohème et en elle, le poète reconnaît son égale qu'il aspire à aimer : « Yo te quiero y te busco porque somos iguales, / Tú al placer te abandonas, como yo al ideal ».

Les deux sont semblables quant à la perte de la pureté pour l'une (la prostituée vend son corps, sa beauté), de l'enthousiasme pour l'autre (le poète vend sa plume, son âme¹⁶⁴⁷ : « Ya perdí el entusiasmo, como tú la pureza ». Leur union devient charnelle, exclusive et égoïste : « Ya les basta a mis ansias que me dé tu belleza, / tras de un día de brumas, una noche de amor ». La poésie et la prostitution, les rires et les larmes se confondent et se solidarisent dans la même rue de l'amertume pour Manuel Machado dans « Antífona » : « Crucemos nuestra calle de la amargura / levantadas las frentes, juntas las manos... / ¡Ven tú conmigo, reina de la hermosura ; / hetairas y poetas somos hermanos ! »¹⁶⁴⁸. La prostituée apparaît comme la beauté émergeant de la fange, « perla del fango » pour José de Siles dans *Diario de un poeta* : « -Porque tú eres hermosa, porque yo soy poeta, / te

¹⁶⁴⁵ Alfonso Camín, « Carteles », *Antología poética*.

¹⁶⁴⁶ Emilio Carrere, « Jardín público », *Las mejores poesías*.

¹⁶⁴⁷ Manuel Machado dans « Antífona » de *Alma. Poesías* revient sur cette égalité et fraternité entre le poète et la prostituée qui commercialisent leurs talents (ous deux obéissent aux lois du marché) : « Así los dos, tú amores, yo poesía, / damos por oro a un mundo que despreciamos... / ¡Tú, tu cuerpo de diosa; yo, el alma mía...! / Ven y reiremos juntos mientras lloramos ». La forme choisie est dialoguée (l'antiphonie est un chant dialogué avec la présence de deux chœurs), tout comme celle de Catarineu. Les poètes de la bohème désirent montrer cette relation étroite, cet échange constant entre poésie et prostitution.

¹⁶⁴⁸ Manuel Machado, « Antífona », *Alma. Poesías*.

recojo del fango para hacerte inmortal ! - »¹⁶⁴⁹. La prostituée se présente comme l'envers de la femme idéalisée par le bohème hanté par le stéréotype romantique de l'innocence, de la pureté et de la beauté. Avec la prostituée, la poésie bohème se rapproche du concept de la rue, du caniveau, de la picaresque. Pedro Barrantes, dans « El soliloquio de las ramera », porte un regard cru sur la prostituée, réceptacle des frustrations de la société : « Somos el retrete inmundo / donde va a deponer la sociedad »¹⁶⁵⁰. Femme abjecte (« escoria deleznable »), malade (« color de muertas »¹⁶⁵¹, « tisis »¹⁶⁵²), à la beauté nocturne et flétrie (« ya no vemos los rayos de la luz ; / un instante no más nuestra belleza / dura y comienza la expiatoria cruz »), froide (« estatua »), humiliée (« y aguantamos bramando de coraje, / las burlas, el insulto, el bofetón »), bestiale (« Somos bestias humanas »), la prostituée que fait parler Barrantes retrace son parcours de déchéance, qui va de l'illusion, du luxueux lupanar à la couche sordide d'un taudis (« mísero tabuco ») où elle s'offre en modèle de tableau de maître (« ¡el modelo del cuadro : una ramera ! »¹⁶⁵³), puis erre dans les rues (« [...] sin lecho y sin hogar / Vagamos por los públicos paseos ») en quête du pain pour finir ses jours à l'hôpital. Le parallèle entre son existence et celle du littérateur bohème s'impose : celui-ci arrive à la capitale, jeune et audacieux, gonflé d'illusion, puis se heurte à la réalité, sombre dans l'amertume, l'alcool, la mendicité pour retrouver la prostituée au milieu de la canaille, dans les maisons closes (« casas del placer ») et autres endroits où trône le plaisir (les cabarets), « triste refugio de la bohemia » (Alfonso Camín, « La bailarina ») : « y busco en los burdeles, sediento de lujuria, / las mujeres que calmen mi afrodisíaca furia »¹⁶⁵⁴. Le poème de Barrantes offre une vision crue et dégradée de la prostituée, antithèse de la femme idéale, prenant parfois le contre-pied exact de la vision symboliste de certains poètes bohèmes tel Emilio Carrere. Celui-ci, dans ses contes, développait une véritable poétique du corps canaille et prostitué de la femme fatale, voire satanique, mettant en relief le rapport étroit entre le désir érotique et le

¹⁶⁴⁹ Ricardo J. Catarineu, « La musa del arroyo », *Estrofas*. Les vers cités en italique précédemment proviennent de ce même poème.

¹⁶⁵⁰ Pedro Barrantes, « El soliloquio de las ramera », *Delirium tremens*.

¹⁶⁵¹ Armando Buscarini parlera, quant à lui, des femmes-martyrs au visage cadavérique (« cadavéricos semblantes », « Yo soy un triste joven... », *Cancionero del arroyo*).

¹⁶⁵² Pedro Luis de Gálvez rejoint Barrantes à ce propos lorsqu'il évoque la chair d'hôpital de la prostituée dans son poème de 1913, « Moulin Rouge », du recueil *Negro y azul* : « [...] Con palabra mimosa, / una niña me ofrece su carne de hospital ».

¹⁶⁵³ Marcos Zapata, « El sentimiento en el arte », *Poesías*.

¹⁶⁵⁴ Armando Buscarini, « Yo soy un triste joven... », *Cancionero del arroyo*.

désir artistique du bohème. Dans les poèmes, nous retrouvons un traitement voisin de la vision de la femme fatale, une vision qui met véritablement en scène le désir érotico-artistique du poète. Porteuse d'une ambivalence douteuse et troublante chez Carrere – une ambivalence qui fascinait Baudelaire¹⁶⁵⁵ –, la femme fatale décrite par Francisco Villaespesa dans un sonnet incarne également cette union de la luxure et de l'angélisme corporel : « ¡Oh encanto irresistible de la eterna Lujuria ! / Tienes cuerpo de Ángel y corazón de Furia, / y el aspid, en tus besos, su ponzoña destila... »¹⁶⁵⁶ Le corps de la femme fatale célébrée par le même poète dans son sonnet « Ensueño de opio » est pétri de désirs artificiels suggérés par les substances narcotiques (éther, opium, morphine) : « Ama los goces sádicos. Se inyecta de morfina ; / pincha a su gata blanca. El éter la fascina / y el opio le produce un ensueño oriental... // De súbito, su cuerpo de amor vibra y se inflama / al ver, entre los juncos, temblar como una llama / la lengua roja y móvil de algún tigre real ». ¹⁶⁵⁷ Cette célébration du corps et du désir artificiel se double d'un éloge de la beauté morbide, phtisique (la maladie a toujours habitée le corps de la femme bohème : Mimi des *Scènes de la vie de bohème* est d'une santé fragile ; la maladie est omniprésente dans la vie et les œuvres des bohèmes). Pedro Barrantes allie la fragilité et l'anémie à la sveltesse et l'élégance d'un corps vêtu de noir : « Azules tiene los ojos, / rasgados, grandes y tristes, / de mirada melancólica, / [...]. / Su semblante enflaquecido ; / los amarillentos tintes / de su cutis transparente, / [...]. / Aun la hace más vaporosa / el traje negro que viste, / [...]. » La beauté unie au vice et à la douleur devient l'image vivante de la mort : « Ella ignora que se muere, / y canta, y se embriaga, y se ríe, / y su vida de locura / entre el delirio prosigue. / [...] / Es un cadáver que habla, / es una muerta que vive, / un sol que expira en ocaso / con luz vacilante y triste, / una visión que se aleja, / algo que no se define... »¹⁶⁵⁸

Le bohème confesse son amour spirituel pour cette forme de beauté décharnée, morbide, défaillante, incarnation de sa propre misère d'artiste : « ¡es un amor del espíritu ! »¹⁶⁵⁹

¹⁶⁵⁵ Pour Charles Baudelaire, la femme est l'oxymore. Le vers « Ô fangeuse grandeur ! sublime ignominie ! » du poème XXIII des *Fleurs du mal* pense le corps de la femme comme l'alliance du haut et du bas, du noble et de l'ignoble.

¹⁶⁵⁶ Francisco Villaespesa, « Ave, fémica », *El alto de los bohemios*.

¹⁶⁵⁷ Villaespesa, « Ensueño de opio », *La copa del rey de Thule*.

¹⁶⁵⁸ Pedro Barrantes, « Impulso secreto », *Delirium tremens*.

¹⁶⁵⁹ *Ibidem*.

À travers cet amour spirituel pour la femme dépravée, nous comprenons aussi l'ambiguïté propre au bohème que nous soulignons alors au sujet de son amour des pauvres dont il se sent proche, tout en conservant un aristocratism moral et intellectuel. Nous retrouvons cette ambiguïté toute symboliste dans les poèmes bohèmes où le Christ côtoie le Diable. Conscient de son échec, le bohème erre entre colère et résignation, avant de sombrer dans l'oubli et la mort.

Le bohème, le satanisme, la figure christique et la Mort

Le Christ et le Diable sont deux figures qui hantent et obsèdent l'imaginaire poétique bohème. Chacune de ces deux figures correspond aux deux pôles d'une existence marquée par la douleur et la souffrance, versée dans la jouissance et le plaisir. Le Christ est le symbole de l'émergence d'une prise de conscience sociopolitique et a été utilisé en tant que tel par les écrivains fin de siècle ; le diable, héritage du romantisme, tient lieu d'une simple figure fantasmagorique liée aux noirceurs de l'être (désir sexuel). Ces deux figures, quoique contraires, participent du goût de la provocation et de la révolte bohèmes. À l'instar de la poésie baudelairienne hantée par l'alliance des contraires, « la double postulation » (la montée vers Dieu ou la descente vers Satan), créant sa propre doctrine religieuse, la poésie bohème reprend ces thèmes, dans une écriture blasphématoire.

Le satanisme affleurant dans certaines pièces poétiques ne peut s'expliquer, à la fin du XIX^e siècle, qu'en fonction d'un certain regain de l'occultisme (la théosophie de Madame Blavatsky) et de la démonologie, propres aux romantiques. Le satanisme bohème doit s'expliquer par leur esprit de révolte et leur goût de la provocation que par une adhésion franche aux courants occultistes, même si Emilio Carrere, éminente figure de la bohème littéraire madrilène, est très proche de Mario Roso de Luna, qu'il évoque à plusieurs reprises dans ses contes fantastiques. Avec Carrere, le bohème hérite du romantisme le goût du macabre¹⁶⁶⁰, de l'horreur. Le satanisme de la poésie bohème se révèle dans sa capacité à recréer l'horreur d'une scène de pendaison, de châtiment. Francisco Villaespesa dans « Spolarium » se plaît à souligner la lividité cadavérique du pendu, « charogne infâme », rentré dans un état de putréfaction : « Hay un árbol negro y gigantesco cubierto de abrojos / ensangrentados, / donde abren sus lívidos ojos / los ahorcados... // Los ahorcados tienen los rostros

¹⁶⁶⁰ Nous voudrions faire mention ici de la parution d'une anthologie de la poésie macabre espagnole et hispano-américaine parue aux éditions Valdemar en 2001 ainsi que des contes occultistes de Carrere, *Los muertos huelen mal* toujours chez Valdemar en 2009.

amoratados, / llenos de placas verdosas. // De sus amarillentos dientes / cuelgan, sanguinolentas, / sus hinchadas lenguas escamosas... »¹⁶⁶¹

Quant à Pedro Barrantes, son satanisme, dans *Delirium tremens*, naît du désir sexuel réprimé. Ce désir frustré prend la forme, dans le poème « La risa del Diablo », d'un Démon (exacerbation de la démence de l'amant) ricanant sarcastiquement du délire érotico-sentimental du poète pour une Vierge Marie représentée sur un tableau en train d'écraser la tête d'un dragon et transfigurée en la bien-aimée : « [...] / la visión tan hermosa me incitaba, / que, ebrio de amor, demente e insensato, / [...] / mis labios en un beso de delirio / se unieron a los suyos sonrosados. / [...] / sintiendo en mi cerebro algo volcánico, / alcé sin darme cuenta en mi despecho, / sacrilego y brutal la torpe mano... / [...] / mientras que, satisfecho y orgulloso, / bajo las sacras plantas asomando / su horripilante faz negra y burlona, / se reía el demonio con sarcasmo »¹⁶⁶². De plus, le poète, approfondissant l'horreur, a l'impression de coucher avec la mort dans « Caos » : « [...] / mientras sin ruido introducese / una osamenta en mi lecho, / osamenta horrible, [...] / El esqueleto es la muerte : / Mi amada el ángel siniestro »¹⁶⁶³.

Ambivalence de l'âme, le Christ côtoie le Diable. Nous l'avons déjà souligné : le bohème s'associe facilement à la figure christique. Christ de la révolution, de la colère ou, au contraire, Christ de la douleur, de la misère, celui-ci acquiert une dimension de symbolique sociale dans la littérature fin de siècle et dans un monde où « l'action n'est pas la sœur du rêve »¹⁶⁶⁴.

Le bohème, engagé socialement, conçoit le Christ comme le guide du peuple ouvrier ou la figure de l'anarchie et de la rébellion. Manuel Paso, depuis l'usine, invoque le Christ rédempteur des injustices et des cruautés sociales (« A Cristo (Desde la fábrica) », *Nieblas*). Le Christ est l'emblème de la révolution sociale et le bohème l'utilise aussi pour illustrer le sens de sa propre existence, entièrement vouée à la consécration de l'art dans la peine et la douleur. Pedro Barrantes, le même qui sent l'aile de l'ange sinistre frôler son front et est victime d'hallucinations effrayantes, voit, dans le poème « Los Cristos de siempre », la figure christique sur le chemin le

¹⁶⁶¹ Francisco Villaespesa, « Spoliarium », *La copa del rey de Thule*. Il est à souligner la recherche presque plastique dans le placement et le choix du mot poétique.

¹⁶⁶² Pedro Barrantes, « La risa del Diablo », *Delirium tremens*.

¹⁶⁶³ Barrantes, « Caos », *Op. cit.*

¹⁶⁶⁴ Charles Baudelaire, « Le Reniement de Saint-Pierre », *Les fleurs du mal*. José Martínez Ruiz a écrit un article paru d'abord dans *La Campaña* le 5 janvier 1898, puis le 15 novembre 1901 dans la revue *Don Quijote*, intitulé « El Cristo nuevo » : il s'agit d'un Christ anarchiste et révolutionnaire appelant le peuple soumis à se rebeller contre les tyrans, prônant les principes républicains de liberté, égalité et fraternité.

menant au calvaire, ployé sous le poids de la croix : « Lívida la mejilla, / se ve aquí, en lo profundo, / por espinosa senda / subir a Cristo, siempre / cargado con su Cruz. »¹⁶⁶⁵ C'est le Christ de la douleur, l'icône du parcours vital bohème. On a pu constater, notamment à travers les romans autobiographiques, que la vie du bohème est une épreuve (*El frac azul*), une traversée du désert (*La Horda*) ou une lente crucifixion (le suicide dans *Declaración de un vencido*). Emilio Carrere corrobore l'utilisation de la figure christique comme paradigme de l'existence bohème dans plusieurs sonnets rassemblés sous le titre « La rúa de la amargura ». Alors qu'avec Enrique Pérez Escrich, le bohème est un martyr, avec Carrere et, en général, avec les écrivains bohèmes fin de siècle dont Sawa, le bohème se compare et s'identifie complètement au Christ. Leur existence, malgré la théâtralisation et l'apparente insouciance, est conçue comme un parcours mystico-poétique menant vers l'Art et le Beau. Le vers d'Alfonso Vidal y Planas du sonnet « ¡Esa luz ! ¡Esa luz ! », écrit à Madrid en 1912, concentre cette identification bohème à la figure christique : « ¡¡Yo sufro casi tanto como Cristo en la cruz !! ».

La poésie bohème avec la thématique dégagée s'inscrit pleinement dans la poésie moderniste hispanique, ne s'en éloigne guère et ne peut prétendre à une autonomie franche, distinctive, affirmée. Cependant, la lecture ainsi que l'analyse de certains poèmes ont permis de mettre en exergue des constantes, obsessions et caractéristiques que nous pouvons nommer essentiellement « bohèmes » : celles liées à la douleur, à la peine, à l'échec, à la déchéance et à la révolution retiennent tout particulièrement notre attention.

La bohème apparaît pour nous comme une page ignorée, une face cachée de l'âge de la crise moderniste des lettres espagnoles. Quoique évoluant dans son essence, son état et son traitement ou sa réception depuis la parution du *Frac azul* jusqu'à *Luces de bohemia*, la bohème littéraire espagnole est parvenue à concilier un art de vivre avec un art d'écrire, hérités, certes, des modes du Quartier latin, de Paris et de sa littérature mais réussissant à s'acclimater dans le contexte des lettres espagnoles jusqu'à en devenir un thème romanesque, poétique et théâtral de prédilection, un fait de société et culturel avéré, contesté, discuté et, enfin, un esprit, une attitude, une écriture accomplies dans la douleur, l'échec, le ridicule et l'héroïsme. Elías Gómez, le premier bohème littéraire romanesque espagnol, auteur

¹⁶⁶⁵ Barrantes, « Los Cristos de siempre », *Delirium tremens*.

dramatique donnant à la bohème son sens de douleur, de lutte et de joie, déjà brimé en 1864 dans son état et son être, pose la première pierre de cet édifice de misère et de gloire et Max Estrella en 1920 en sort, saisi par la mort sur le seuil de la porte, poète aveugle, fou. Une parenthèse littéraire longue de quelque 70 années, réouverte depuis peu par Juan Manuel de Prada avec sa trilogie de l'échec, puis la réédition d'œuvres inédites d'écrivains bohèmes¹⁶⁶⁶ ainsi que la parution d'ouvrages critiques au moment de la célébration du centenaire du désastre de 1898 en Espagne.

Conclusion

La bohème n'a pas été l'objet, seulement, de l'attention d'écrivains qui se plaçaient « au-dessus ou en dehors de la mêlée » bohème, mais de ses adeptes même. En effet, le bohème se plaît à parler de sa bohème, la traitant à sa convenance, le plus souvent sur le mode de la pure confession autobiographique. On peut citer les mémoires de Federico García Sánchez, *Tierras, tiempos y vida*, celles de Isidoro Lapuya – dont le titre en dit long –, *La Bohemia española en París a fines del siglo pasado. Desfile anecdótico de políticos, escritores, artistas, prospectores de negocios, buscavidas y desventurados*, ou encore, *Memorias de un hampón* de Alfonso Vidal y Planas, *Idos y muertos* de Joaquín Dicenta (1909), *Iluminaciones en la sombra* de Alejandro Sawa (1909) et, enfin, *Diario íntimo* de Eugenio Noel (1962).

¹⁶⁶⁶ Les éditions Valdemar, Celeste et Renacimiento ont participé de façon décisive à la résurrection d'œuvres marginales de bohèmes, ainsi qu'à la constitution d'une équipe de spécialistes composée d'Allen W. Phillips, Anthony N. Zahareas, José Esteban, Víctor Fuentes, dissolue depuis la disparition de sa collection Biblioteca de la Bohemia. Il faudrait encore nommer les éditions Libertarias pour la réédition de quelques romans d'Alejandro Sawa, mais aussi Atlas, La Veleta pour la poésie de Pedro Luis de Gálvez. Akal, Arguval, CLAN et diverses fondations dont celle de Rafael Cansinos-Asséns (ARCA) pour la réédition de son roman *Bohemia*. À Madrid, le Círculo de Bellas Artes plaça, il y a quelques années, une plaque commémorative sur la façade de la maison située au numéro 7 de la rue Conde Duque, où Alejandro Sawa termina ses jours.

Si les écrits bohèmes ravivent l'esprit picaresque¹⁶⁶⁷, si la « golfemia » développe son propre langage (une langue qui dynamite, qui bouscule et qui trouvera dans le langage « esperpentique » de *Luces de Bohemia* sa géniale réalisation), ne peut-on donc pas raisonnablement parler d'une littérature bohème ? Certes, une littérature qui n'a peut-être pas fait école, car frustrée dans son intention. Alors que Cansinos-Asséns, dans son article, affirme l'existence de la littérature bohème, Manuel Aznar Soler, quant à lui, dans sa thèse de doctorat, refuse de considérer la bohème comme une littérature : « Cansinos-Asséns habla de la « literatura bohemía » como una « escuela » intemporal que se caracteriza por el tratamiento de una temática determinada. Por contra, mi actitud se define por la consideración de la bohemia como un fenómeno socio-literario que evoluciona a la par que el contexto histórico, razón por la cual existe una literatura romántica, realista, naturalista o modernista que trata dicha temática. No existe, a mi modo de ver, « una » literatura bohemía, [...] »¹⁶⁶⁸. Nous comprenons les réticences d'Aznar Soler. Cependant, il nous a paru essentiel de construire notre étude sur l'idée de l'existence d'une littérature bohème, car, ainsi que le rappelle Antoine Compagnon dans *Le Démon de la théorie*, il convient de distinguer plusieurs définitions pour la littérature. Nous considérons la littérature bohème dans sa fonction de « consensus social », destinée à combler un vide laissé par la religion ou provoqué par le progrès de la science¹⁶⁶⁹, dans sa fonction subversive également, contre l'ordre établi, le canon, fonction largement répandue au cours du XIX^e siècle à travers la figure de l'artiste maudit. La littérature bohème se présente à nous comme une littérature de la dissension, de la rupture, de la crise et du nouveau.

¹⁶⁶⁷ Cansinos-Asséns opère effectivement une analogie entre littérature bohème et littérature picaresque : « En el orbe de la representación literaria, la bohemia y la picaresca tienen expresiones de una analogía turbadora. Indudablemente, gran parte de lo que hoy se designa por nuestros modernos literatos con el nombre de bohemia es sencillamente la vida picaresca observada y descrita por nuestros clásicos », « La bohemia en la literatura », *Op. cit.*, p. 651.

¹⁶⁶⁸ Aznar Soler, *Op. cit.*, p. 29.

¹⁶⁶⁹ « [...] après la décadence de la religion et avant l'apothéose de la science, dans l'interrègne, il revenait à la littérature, fût-ce provisoirement, et grâce à l'étude littéraire, de procurer une morale sociale » (Antoine Compagnon, *Op. cit.*, p. 38).

Conclusion

La bohème littéraire espagnole fin de siècle se situe entre ces générations de bohèmes français des années 1830 (Jeunes-France, Bousingots, Petit Cénacle) connus pour leur excentricité et cette nouvelle vague de bohèmes des deux dernières décennies du XIX^e siècle réputée pour son esprit de révolte, son anticonformisme et sa paresse (le bohème insurgé, menaçant et désespéré à la Jules Vallès ; le bohème littéraire décadent, alcoolique, à la Verlaine). La bohème littéraire espagnole appartient à ce concept d'art de vivre où « marginaux et excentriques [...] possèdent tous un talent qui ne demande qu'à s'affirmer. Phase existentielle forte, la bohème est à la fois transitoire et engagée »¹⁶⁷⁰, caractéristique de l'époque d'Henry Murger (1840-1850) dont se réclame en Espagne Enrique Pérez Escrich dans les années 1860. À l'instar du Balzac des *Illusions perdues. Un grand homme de province à Paris* (1839) où le personnage Lucien de Rubempré, jeune poète de province décidé à conquérir la gloire « à coup d'encrier » dans la capitale et qui, leurré par la naissance du journalisme, source miraculeuse de réputations acquises rapidement et défaites tout aussi brutalement, finit par retourner dans sa ville natale, autant Pérez Escrich que Murger et, à leur suite, mais avec moins de conviction car condamnés à être des « vaincus » (« vencidos »), les bohèmes modernistes, conçoivent la vie de bohème comme passage obligé vers un état plus mûr de création, une vie dont ils conseillent de s'échapper à tout prix à moins de sombrer définitivement dans l'échec et la misère les plus noirs, d'échouer à la morgue ou à l'hôpital. La bohème littéraire fin de siècle a plutôt fait de cet avertissement ou de cette malédiction un art de vivre qui épouse leurs idéaux de conquête d'une autonomie de l'artiste face à la société, interprétés aussi comme vanités d'artistes déchus et ratés. Si la bohème est avant tout une façon de vivre et une façon d'être, voire de penser, elle déborde aussi sur la littérature par le jeu particulier qu'entretient le bohème avec celle-ci (Sawa aime adopter des « poses » ou (im)postures artistiques qui impressionnèrent le jeune Pío Baroja et se prête facilement, par sa personnalité et ses actes, à la création

¹⁶⁷⁰ Marc Partouche, *La Lignée oubliée – bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours*, Éditions Al Dante, 2004, p. 48.

d'un mythe ou d'une légende Sawa). Le bohème devient vite un sujet de fiction car, même s'il répugne, son altérité fascine, son étrangeté « inquiète ». Pourtant, par le foisonnement des poèmes et des images dégradantes ou lyriques, par cette prédilection pour l'écriture intimiste et par l'atmosphère « esperpentique » suscitée par certains contes de Carrere, nous serions tentés de croire en l'existence d'une véritable littérature bohème, frustrée dans son intention car éclipsée, dans l'histoire littéraire, par d'autres phénomènes ou mouvements ou tendances plus puissantes. Au-delà de ces considérations concernant l'échec ou la réussite d'une littérature au profit ou au détriment d'une autre, loin de vouloir nous positionner en redresseur de torts historiques et de prétendre réparer ainsi une quelconque injustice, nous pouvons estimer, de notre point de vue, que la bohème a le droit d'être citée davantage, expliquée, évaluée. La bohème, pétrie de contradictions, règne du paradoxe, n'a jamais été prise au sérieux et c'est là son drame ; il en est de même pour ses écrits. On ne peut nier l'intérêt majeur de certaines œuvres recouvrant une valeur testimoniale et esthétique indéniable. La littérature bohème se développe par cette quête du témoignage, par ce désir de lutter contre l'oubli : une lutte pas forcément héroïque, ironique aussi, car le bohème ne se prenait pas non plus au sérieux. Nous nous sommes ainsi intéressés à ces figures d'une lignée littéraire oubliée (qui se rangeaient eux-mêmes facilement parmi les « vaincus ») permettant, aussi, de mieux expliquer ou de jeter un éclairage nouveau sur cette période fin de siècle trouble et foisonnante. Leurs œuvres, souterraines, parfois insurrectionnelles, qualifiées de mineures, car tout simplement ignorées, participent assurément au grand mouvement de la littérature moderniste et, dans tous les cas, parviennent à répandre un regard plus averti sur les œuvres dites majeures. Plus qu'une attitude littéraire, la bohème devient la clé d'interprétation de certains textes de la littérature hispanique. Lire la bohème c'est jeter un nouvel éclairage sur le modernisme borné le plus souvent à une esthétique de princesses pâles et tristes, d'elfes, d'étangs habités par des cygnes, de palais ambrés, de jardins solitaires où coule une fontaine. Vivre la bohème et en faire un art d'écrire c'est rapprocher la poésie, par exemple, du ruisseau, c'est « viriliser » le credo moderniste ainsi que le désirait le bohème au parcours rocambolesque Pedro Luis de Gálvez (1882-1940)¹⁶⁷¹, dont l'œuvre poétique reste à défricher. Roi du « sablazo », il cultive une poésie exigeante, en contradiction avec son mode de vie fantasque et aventurier, le sonnet, où souffle un esprit satirique et brutal, un

¹⁶⁷¹ « Mi Musa es joven, poderosa y sana, / y es mi verso viril y verdadero », « De una vez », *El mal vino. Negro y azul*, Granada, Editorial Comares, 1996, p. 88.

« romanticismo huraño » pour reprendre l'expression de l'un de ses sonnets. Elle se prête aussi aisément à une compréhension du statut de l'artiste moderne en butte au mercantilisme artistique et à la cotisation éditoriale de sa plume.

Au-delà de la bohème fin de siècle, synonyme d'échec, dont la mort annoncée par Valle-Inclán et Baroja semblait enterrer le concept, nous pouvons encore la considérer comme une forme de pensée et d'écriture libertaire ou originale, contemporaine, qui s'imprime non seulement dans les Lettres espagnoles, mais aussi latino-américaines à travers, par exemple, la figure et l'écriture du poète et écrivain César Vallejo (1892-1938) dont le parcours vital entre Lima et Paris et l'œuvre poétique traduisent le combat d'un poète pour sauvegarder sa liberté de création, à la fois emprisonné pour raisons politiques, expulsé de Paris pour les mêmes raisons, acceptant difficilement voire refusant les subventions que lui accorde l'état espagnol une fois à Madrid. Parti de son village natal de la cordillère péruvienne, Santiago de Chuno, il meurt dans le plus total dénuement à Paris. Aussi est-il légitime de savoir si ce concept n'est pas venu se déplacer sur le nouveau continent, inférant l'affirmation du bohème fin de siècle Isidoro López Lapuya selon lequel non seulement la bohème n'est possible qu'à Paris et à Madrid, mais encore qu'il n'existe pas de bohème latino-américaine.

Par ailleurs, si le phénomène de la bohème littéraire connaît un renouveau avec l'émergence d'un regain d'intérêt bibliographique voire la création d'une littérature d'hommage ou de biographies romancées (nous pensons à la trilogie de l'échec de Juan Manuel de Prada et à Luis Antonio de Villena), sociologiquement, et comme par un tour de force ironique ou une pirouette clownesque de l'histoire, nous l'avons même vu associer au concept de bourgeoisie donnant lieu, dans les années 2000 – autre période fin de siècle –, à la formule « bobo » pour « bourgeois-bohème », réunion des extrêmes, dépassement du vieil antagonisme terminologique, avatar d'une guerre conceptuelle. Quoique de courte durée, d'une transcendance plus que douteuse et produit d'un effet de mode parisien certain, il sera intéressant de remarquer que cette nouvelle formule sociologique reprenait les notions chères à l'antique bohème : camaraderie, annulation des différences sociales au profit d'un état d'esprit, réunions dans les cafés. Nouvelle conception qui s'exportera, obéissant au cycle éternel de l'histoire, en Espagne (la mode erre de Paris vers Madrid), ainsi que nous le démontrait la parution d'articles dans *El Mundo* ou *El País* des années 2001 décrivant l'atmosphère d'un bar, devenu lieu de rencontre de la nouvelle bohème, de cafés madrilènes qui se découvrent une nouvelle âme de bohème « branchée », aisée, composée de cadres supérieurs de l'industrie

informatique. La bohème est, de nos jours, liée à bourgeoisie : être bohème c'est être dandy – la distinction s'est évaporée – car la bohème n'est plus le mépris de l'argent mais une manière de le dépenser négligemment, « gaïement », préférerait Lélios, le héros de *La dernière Aldini* de George Sand, en affichant un dédain pour lui, tout en le manipulant avec aisance voire professionnalisme.

Héritier de l'image romantique et excentrique du bohème français de la monarchie de Juillet 1830 et celle révoltée et réfractaire de la Commune de 1871 et des années 1880, influencé par l'esprit bohème symboliste qui soufflait sur le Quartier latin hanté par le Pauvre Lélios (les années 1890), par les virées tapageuses dans les cafés et cabarets de Montmartre, le bohème littéraire espagnol, « ayant l'amour de l'art et l'horreur du bourgeois »¹⁶⁷², n'est, par conséquent, pas un type d'artiste purement hispanique, né essentiellement de la crise politique espagnole. Forcément dérouteré par le climat désastreux de la perte des colonies, bousculé par les nouvelles tendances culturelles et animé des rêves de gloire et de renommée, le bohème espagnol est un produit hétéroclite, fait d'errances physiques et mentales, en quête de l'autonomie de l'artiste et de l'individu.

La bohème au regard de la place qu'elle a occupée dans l'histoire littéraire et du rôle qu'elle a joué en littérature, reste, fondamentalement, synonyme de Liberté. Le bohème reste un artiste idéal et idéaliste qui a su créer son ordre, sa règle, qui aura su affirmer, avant tout, sa liberté : « [...] bohemio y figura... hasta la sepultura ».¹⁶⁷³ Elle est, pour reprendre les mots de Camus à propos de l'art, « un risque perpétuel, une aventure exténuante » et, pour nous, une aventure inachevée.

¹⁶⁷² Théophile Gautier, *La Presse*, 26 novembre 1849.

¹⁶⁷³ Luis Bonafoux, « Con motivo del santo », *Literatura*, Madrid, 1887.

Bibliographie

- AARON, Daniel, « The Rebels », *Writers on the Left*, Nueva York, 1965.
- « From Bohemia to Revolution », *Ibid.*, p. 109-137.
- ABELLÁN, José Luis, *Historia crítica del pensamiento español – La crisis contemporánea (1875-1936)*, Madrid, Espasa Calpe, 1988.
- ALAS, Leopoldo (« Clarín »), *Nueva Campaña (1885-1886)*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1887.
- *Ensayos y Revistas (188-1892)*, Madrid, Manuel Fernández y Lasanta editor, 1892.
- *Obra olvidada*, selecc. e intr. Antonio Ramos-Gascón, Madrid, Ediciones Júcar, 1973.
- *Palique* (1893), ed. José María Martínez Cachero, Barcelona, Labor, 1973.
- *La Regenta* (1884), edic., introd. y notas de Gonzalo Sobejano, Madrid, Castalia, 1896, 2 vols.
- *Mezclilla* (1889), prólogo de Antonio Vilanova, Barcelona, Lumen, 1897.
- ALFONSO, José, « Emilio Carrere », *Siluetas literarias*, Valencia, Prometeo, 1967, p. 39-43.
- ALFONSO, Luis, « Crónica madrileña. Libros libres », *Hoja Literaria de los Lunes de La Época*, Madrid, 20-X-1884.
- Otro « escándalo », en *Hoja Literaria de los Lunes de La Época*, Madrid, 26-I-1885.
- ALFONSO GARCÍA, María del Carmen, *Antonio Hoyos y Vinent, una figura del decadentismo hispánico*, Universidad de Oviedo, 1998.
- ALMAGRO SANMARTÍN, Melchor de, *Biografía del 900*, Madrid, 1943.
- ALONSO, Cecilio, « La evolución del naturalismo en la novela y el teatro », in Francisco Rico, *Historia y Crítica de la Literatura Española*, 6/1. « Modernismo y 98 », Primer Suplemento, Barcelona, Crítica, 1994, p. 169-198.
- ALONSO, José, *El Madrid del cuplé. (Recuerdos pintorescos)*, Madrid, 1973.
- ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, Dicitino, « La tragedia de Alejandro Sawa », *Cartas del Archivo de Rubén Darío*, Madrid, Taurus, 1963.
- AMO, Javier del, « La muerte de un bohemio », *Informaciones*, 02 / 06 / 1973.
- « Alejandro Sawa, puritano de la noche y de la pobreza », *Ya*, 11 / 03 / 1974.
« Andrenio » (Eduardo Gómez de Baquero), « Los bárbaros. (Joaquín Dicenta) », *El Imparcial*, 5 de agosto de 1912.
- *Pen Club. I. Los poetas*, Madrid, 1929.
- *Poesía y bohemia*, Madrid, Pen Club, 1929.

- « La muerte del bohemio », *Guiñol*, Madrid, 1929.
- AMORÓS, Andrés, *Vida y literatura en « Troteras y danzaderas »*, Madrid, Editorial Castalia, 1973.
- *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, Editorial Gredos, 1972.
- Andalucía y la bohemia literaria*, Prólogo de Lily Litvak, Edición de Manuel Galeote, Editorial Arguval, Málaga, 2001.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Editorial Ariel, 1992.
- *Antología de la poesía macabra española e hispanoamericana*, edición de Joaquín Palacios Albiñana, Madrid, Editorial Valdemar, 2001, El Club Diógenes.
- ANONYME, « Liste Alfabétique de personnes qui ont honoré de leur présence les *Soirées de La Plume* du 15 octobre 1889 au 5 mars 1892 », *La Plume*, 15 juin / 1892, année IV, n° 76.
- « Echos divers et communications », *Mercure de France*, tome VI, novembre 1892, n° 37.
- « Le Banquet de la Jeunesse. En l'honneur de Victor Hugo. Chez Lemardelay, le 17 juin 1893 », *La Plume*, 15 juillet / 1893, année V, n° 102.
- « Journaux et Revues », *Mercure de France*, octobre 1893, tome IX, n° 46.
- « Cuestión teatral », *La Época*, 24 / 01 / 1899, année LI, n° 17468, p. 3.
- « Alejandro Sawa », *ABC*, 03 / 03 / 1909, p. 11.
- « Alejandro Sawa », *El Correo*, 03 / 03 / 1909, s. p.
- « Alejandro Sawa », *La Época*, 03 / 03 / 1909, LXI, n° 20960, s. p.
- « Alejandro Sawa », *La España Nueva*, 03 / 03 / 1909, année IV, n° 1025, p. 3.
- « Alejandro Sawa », *La Ilustración Española y Americana*, 15 / 03 / 1909, année LIII, n° X, p. 155.
- « Libros nuevos : *Noche* », Los Lunes de *El Imparcial*, 18 de febrero de 1889.
- ARBO, Juan Sebastián, *Pío Baroja y su tiempo*, 2 ed., Barcelona, 1969.
- ARESSY, Lucien, *La dernière bohème, Verlaine et son milieu*, Paris, 1956.
- ARÉVALO, Joaquín de, *Misterios del lupanar. Novela mísero-social*, Madrid, Imprenta Helénica [s.a. : ¿1914 ?].
- ARNOLD, Mario, *Sor misericordia* (en colaboración con Armando Buscarini), drama en tres actos, Madrid, 1923.
- *La canción del peregrino* (poema en verso), San Juan de Puerto Rico, 1925.
- *Lluvia de besos*, Caracas, 1949.
- ARREGUI ZAMORANO, María Teresa, *Estructuras y técnicas narrativas en el cuento literario de la generación del 98 : Unamuno, Azorín y Baroja*, Ediciones Universidad de Navarra, EUNSA, 1998.
- ARROYO, Gonzalo P., « Un poeta muerto », *El País*, 25 / 08 / 1901, s.n., p. 3.
- ASENSI, Manuel, *Literatura y Filosofía*, Madrid, Editorial Síntesis, 1995.
- AZNAR SOLER, Manuel, Resumen de la Tesis doctoral, *La Bohemia literaria española durante el modernismo*, Universitat de Barcelona, Centre de Publicacions, 1981

- « Modernismo y Bohemia », in PIÑERO, Pedro M. et REYES, Rogelio (eds), *Bohemia y literatura (de Bécquer al Modernismo)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1993, n° 146.
 - « Bohemia y burguesía en la literatura finisecular », *Modernismo y 98*, Barcelona, 1980.
- BACARISSE, Mauricio, *El esfuerzo*, Madrid, Tipografía José Yagües, 1917.
- BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves*,
- BAJU, Anatole, *L'Anarchie littéraire*, Paris, 1892.
- BALDICK, Robert, « The First Bohemian », *The Life of Henry Murger*, Hamilton, 1961.
- BALZAC, Honoré de, *Un prince de la bohème*.
- BARGA, Corpus, « Del hombre raro de Getafe (Silverio Lanza) », *Papeles de Son Armadans*, IX, n° 100, julio de 1964, p. 9-39.
- BARK, Ernesto, *La santa bohemia*, Madrid, Biblioteca Germinal, 1913.
- *La santa bohemia y otros artículos*, Madrid, Celeste Ediciones, Biblioteca de la Bohemia, 1999.
 - « Correspondance latine. Chronique hebdomadaire », Lettre de Alejandro Sawa. Span.-Franz. Feuilletons, von E. Bark. Direction : 26, rue Lebrun, Paris, 1890.
 - « El proletariado periodístico », *Germinal*, 01 / 11 / 1897, année I, n° 22, p. 10.
 - *Filosofía del placer. I. La moral social. II. Placeres altruistas. III. La Nueva fe*, Madrid, Biblioteca Germinal, 1907, 270 pages.
 - *Modernismo. I. Regeneración. II. Espíritu moderno. III. Política educativa. IV. A los padres y maestros. V. La joven España. VI. Glorias modernas*, Madrid, Biblioteca Germinal, 1901, 99 pages.
 - *España y el extranjero. Estudios, comparaciones y franquezas literarias y políticas de un cosmopolita*, Madrid, Imprenta de la Publicidad, 1888, 110 pages.
 - *Biografías contemporáneas. Nicolás Salmerón. Bosquejo histórico*, Madrid, 1903, 31 pages.
 - *Estadística social. Resumen I. El problema de la miseria, II. La España social, III. Los Reyes de oro*, Barcelona, s/a, 313 pages.
 - *Política social. Soluciones positivas de la sociología contemporánea*, Madrid, 1900.
 - *Los vencidos. Novela política contemporánea*, Alicante 1891, 203 pages.
 - *La santa bohemia. Recuerdos bohemios*, Madrid, Biblioteca Germinal, La Editorial Coop., H. de Autores, 1913.
- Dans *La santa bohemia* de 1913, sont citées les œuvres suivantes :
- *Política social, sistema filosófico-social*, en seis tomos.
 - *Rivalidades mundiales : La Internacional Negra, Roja y del Oro ; Naciones cosmopolitas ; Pueblos precursores.*
 - *El socialismo positivo : Psicología socialista ; La cuestión social en España ; El Ministerio de Trabajo.*
 - *La paz social ; La Alemania socialista ; La república social en Francia ; La huelga general.*
 - *El progreso y el arte : Ideas-Fuerzas ; Modernismo literario ; El Arte social.*
 - *Los reyes del oro : El problema de la miseria ; La España social ; El Capitalismo triunfante.*

- *Biografías contemporáneas*: Alejandro Lerroux; Blasco Ibáñez; Nicolás Salmerón; Agustín Luque (con los retratos).
- *El alma española*: *Psicología de Naciones*; *La Educación Nacional*; *La regeneración por la Escuela y la Mujer*; *Modernismo o Clericalismo*; *Greater Spain*.
- *Alborada. La invisible. Aurora boreal. Novelas político-sociales contemporáneas*.
- *La sed de amar. (Recuerdos bohemios)*: *El alma española*; *Sinceridades críticas*; *Lerroux manda*; *Siluetas al natural*; *La Sicalipsis*; *El Derecho al amor*; *La sed de amar*; *Nebulosas*.
- *Al murmullo de la selva (Recuerdos bohemios: Un hermoso despertar; Decadentes; A los obreros; La Santa bohemia; La revolución educativa; El Mundo Porvenir; La venganza del filósofo; El Teatro popular; El Bel Morir*.
- *El internacionalismo*, Madrid, 1900.
- « El naturalismo español », *Germinal*, I, 10 de septiembre de 1897, n° 19, Madrid, p. 5-6.
- « La crítica decadente », *Germinal*, Madrid, 15-X-1897, p. 3.
- « Un bohemio socialista. (Mi epílogo a Delorme) », *Germinal*, n° 33, 17 de diciembre de 1897.
- BAROJA, Pío, « Bohemia madrileña », *La Esfera*, 2 de enero de 1915, n° 53.
- *Canciones del suburbio*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1944.
- « La república del Cunani y sus hombres », *Obras completas*, tomo V, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949.
- *Juventud, egolatría*, Prólogo de Julio Caro Baroja, Madrid, Taurus, 1977; autre édition: Madrid, Editorial Caro Reggio, 1985.
- *Desde la última vuelta del camino (memorias)*, *Obras Completas*, Tomo VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949.
- *El árbol de la ciencia*, Madrid, Cátedra, 1987.
- *Los últimos románticos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957.
- *¡Adiós a la bohemia!*, *Arlequín, mancebo de botica, El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, Biblioteca Nueva, Fundación Argentaria, 1998.
- BAROJA, Ricardo, « Valle-Inclán en el café », *La Pluma*, 1923, IV-32, Madrid.
- *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*, Madrid, Cátedra, 1989.
- BARRANTES, Pedro, *Delirium tremens* (poesías), Madrid, 1890; 2° edición, Madrid, Pueyo, Imprenta Helénica, 1910.
- *Tierra y cielo*, Madrid, 1896; autre édition: Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1987.
- *El padre Sanz*, Madrid, 1896.
- *Polavieja*, Madrid s/f
- *Comentarios y artículos en Los dominicales del Libre pensamiento, Pluma y Lápiz y Madrid Cómicó*.
- BARREIRO, Javier, *Cruces de bohemia*, Zaragoza, Unaluna, 2001.
- BARRERA LÓPEZ, José María, *El ultraísmo en Sevilla. Historia y textos*, Sevilla, 1987.
- BARRIÈRE, Henry, *La vie de bohème*, Tomo XXIV, La Bibliothèque Dramatique, 1849.
- BARTRÉS, J. Raimundo, *La « nodriza » de la generación del 98*, Barcelona, 1972.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*.

- *Le spleen de Paris.*
- *Mon cœur mis à nu.*
- BAYO, Ciro, *Orfeo en los infiernos*, Madrid, 1912.
- BECKER, Colette, « L'audience d'Émile Zola », in *Cahiers Naturalistes*, 1974, n ° 47, p. 40-69.
- BELLO, Luis, « Los malogrados : Alejandro Sawa », *El Mundo*, 3 de marzo de 1909.
- BENAVENTE, Jacinto, *Recuerdos y olvidos. Memorias, Obras Completas*, vol. XI, Madrid, 1958.
- BENICHOU, Paul, *Le Sacre de l'écrivain*, Paris, 1985.
- BENJAMIN, Walter, « Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo », *Iluminaciones*, Madrid, 1972.
- BESER, Sergio, Leopoldo Alas, *Teoría y crítica de la novela española*, Barcelona, Laia, 1972.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, *Juventud del 98*, Madrid, 1978.
- BLASCO, Eusebio, *Madrid por dentro y por fuera*, Madrid, 1973.
- BLASCO, R., « Comedia. Los reyes en el destierro », *La Correspondencia de España*, 22 de enero de 1899.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *La Horda, Obras Completas*, Tome I, Madrid, Aguilar.
- BLEIBERG, Germán, « Algunas revistas literarias hacia 1898 », *Arbor*, 1948, II, p. 465-480.
- BLY, Peter, « Alejandro Sawa. Iluminaciones en la sombra », *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1980-1981, vol. 5, n ° 1, p. 121-122.
- BONAFoux, Luis, « Sawa, su perro y su pipa », *Heraldo de Madrid*, 08 / 03 / 1909. Article paru d'abord dans *El Español*, où apparaît aussi la réponse de Sawa.
 - « París al día : Alejandro Sawa », *Heraldo de Madrid*, 08 / 03 / 1909, n° 6674, année XX, pages 1 et 4.
 - « De mi vida y milagros », *Los Contemporáneos*, 25 / 06 / 1909, n° 26, année I, s. p.
 - *Bilis*, París, 1907.
 - *Huellas literarias*.
 - *Españoles en París*, París, Librería Ollendorf, 1912.
- BONET, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España*, Madrid, 1995.
- BONET, Laureano, « Introducción : Galdós, crítico literario », in *Benito Pérez Galdós, Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península, 1972, p. 7-112.
 - « El Naturalismo en España : unas páginas juveniles de Rafael Altamira », en *Ínsula* (1989), n ° 514, p. 14-15.
- BOTREL, Jean François, *Preludios de « Clarín »*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1972.

- « La novela por entregas : unidad de creación y consumo », en S. Salaün et J. F. Botrel (eds.), *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia, 1974, p. 111-115.
 - « España, 1880-1890 : el naturalismo en situación », in Yvan Lissorgues (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 183-195.
- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- BOURGET, Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, Tome I, Paris, Librairie Plon, 1912.
- BOUSOÑO, Carlos, *Épocas literarias y evolución. Edad media, romanticismo, época contemporánea*, Madrid, Gredos, 1981.
- BÓVEDA, Xavier, *Epistolario romántico y espiritual. Rosario lírico y otros poemas*, Orense, Imprenta de la Región, 1917.
- *Letanías cívicas*.
- BREUTHAL, Julius, *History of the International, 1864-1914*, Vol. 1, Nueva York, 1967.
- BROTHERSON, Gordon, *Manuel Machado*, Madrid, 1976.
- BUENO, Manuel, « Días de bohemia », *La Pluma*, 1923, VI-32, Madrid.
- BURGOS, Carmen de, *El veneno en el arte*, Los Contemporáneos, 57, Madrid, 1910.
- *Vida y milagros del pícaro Andresillo Pérez*, La Novela de Hoy, 450, Madrid, 1930.
- BUSCARINI, Armando, *El aluvión. Cuentos de golfos*, Madrid, 1924, 23 pages.
- *Baladas*, Madrid, 1926, 22 pages.
 - *Cancionero del arroyo*, Madrid, 1920, 32 pages ; autre édition : Logroño, Biblioteca Riojana, 1996.
 - *La cortesana del Regina* (novela corta), Madrid, 1927, 16 pages.
 - *Dolorosa errante*, Madrid, 1921, 10 pages.
 - *Los dos alfareros*, ensayo dramático en un acto, dividido en dos cuadros y en verso, Madrid, 1927, 36 pages.
 - *Ensueños*, Madrid, 1919, 18 pages.
 - *Los lauros* (poema), Madrid, 1926, 30 pages.
 - *Maruja, la de Curto* (novela), Madrid, 1924, 30 pages.
 - *Mis memorias*, con dos cartas de Alfonso Vidal y Planas y un prólogo de Fernando Cermeño. Madrid, 1924.
 - *Poemas sin nombre*, Madrid, 1921, 11 pages.
 - *Primavera sin sol*, prólogo de A. Hernández Catá, Madrid, G. Hernández y Galo Sáez, 1924, 109 pages.
 - *La reina del bosque* (cuento maravilloso), s/a, 1925, 28 pages.
 - *El rey de los milagros* (poemas), Madrid, 1924, 31 pages.
 - *El rufián* (drama popular en tres actos), Madrid, 1928, 124 pages.
 - *San Antonio de la Florida* (novela), carta de Eduardo Marquina, con dedicatoria autógrafa, Madrid, s/a, 3 pages.
 - *Sombras*, Madrid, 1920, 4 pages ; autre édition en 1923.
 - *Yo y mis versos*, Madrid, 1913, 29 pages ; autre édition en 1923.

- *Sor Misericordia*, drama en tres actos y en prosa. En colaboración con Mario Arnold, Madrid, 1923.
- *Mis memorias*, edición de Juan Manuel de Prada, Logroño, 1996.

Selon José Esteban et Anthony N. Zahareas dans *Los proletarios del arte*, dans l'édition de 1924 de *Mis memorias*, outre celles existantes à la Biblioteca Nacional, sont citées d'autres œuvres, probablement introuvables car, selon Rafael Cansinos-Asséns dans *La novela de un literato*, le jeune poète finançait personnellement la publication de ses textes en prose ou en vers qu'il revendait ensuite à différents endroits de la Puerta del Sol et de la calle de Alcalá. Voici la liste de ces autres œuvres :

- *Cantares*.
- *Romanticismo*.
- *Rosas negras*.
- *Las rosas eternas*.
- *Por el amor de Dios*.
- *El riesgo*.
- *El arte de pasar hambre*.
- *Cruzada romántica*.
- *Las luces de la Virgen del Puerto*.

- CABAÑAS VENTURA, Felipe, *Bohemias. Escenas de la vida matritense*, Barcelona, s/f.
- CALDERÓN, Alfredo, *De mis campañas*, Barcelona, Henrich y Compañía, 1899.
- CAMBA, Julio, « Alejandro Sawa », *Playas, ciudades y montañas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1963, 3. ed., p. 91-93.
- CAMÍN, Alfonso, *Antología poética*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1931.
- « Emilio Carrere », *Entrevistas literarias*, Gijón, Llibros del Pexe, 1998, p. 79-86.
- CAMUS, Albert, « Discours de Suède », Gallimard, Collection Folio, 1997.
- CANDAMO, Bernardo G., « Influencias literarias. Rubén Darío. *El canto errante* », *El Mundo*, 30 de octubre de 1907.
- CANO, José Luis, « Alejandro Sawa, mito y realidad », *Ínsula* (1961), vol. 32, n° 365, p. 8-9.
- *Mito y realidad – Historia y poesía*, Madrid, 1992, p. 87-93.
- CANO BALLESTA, Juan, *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1900-1933)*, Madrid, 1981.
- CANSINOS-ASSÉNS, Rafael, « La bohemia en la literatura », *Los temas literarios y su interpretación, Obra Crítica*, Vol.2, Biblioteca de Autores Sevillanos, Diputación de Sevilla, Área de Cultura y Ecología, introd. de Alberto González Troyano, 1998.
- *La Nueva literatura. La evolución de la novela, Obra crítica*, Vol.2 (1917 / 1927), Biblioteca de Autores Sevillanos, Diputación de Sevilla, Área de cultura y ecología, introd. de Alberto González Serrano, 1998.
 - *La novela de un literato*, Volumes I, II et III, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
 - « Alejandro Sawa, el gran bohemio », *Índice*, XV, n° 149, mayo de 1961, p. 22-23.
 - *Salomé en la literatura*, Madrid, Editorial-América, 1919.
 - « Vidal y Planas », *La Correspondencia de España*, 18 y 19 de mayo de 1918.

- Prologue à *Memorias de un hampón*.
- *La nueva literatura. Evolución de la poesía* (1912-1927), 4 vols., Madrid, Sanz Calleja Páez, 1916-1927.
- *Poetas y prosistas del Novecientos (España y América)*, Madrid, 1919.
- *El candelabro de los siete brazos*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- *Bohemia* (novela póstuma), Madrid, fundación ARCA, 2002.
- « Emilio Carrere », *La nueva literatura*, T. I, Madrid, Sanz Calleja, s.a., p. 201-213.
- « De Carrere a Vidal y Planas », *Los temas literarios y su interpretación*, Madrid, V. H. Sanz Calleja, s.a., p. 103-105.

CARDONA, Rodolfo et ZAHAREAS, Anthony N., *Visión del esperpento : Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid, Editorial Castalia, 1987.

CARO, E., « El fin de la bohemia. Influencias literarias de la Comuna », *Nuestras costumbres literarias*, Madrid, s/f (Aparecido antes en la revista *La España Moderna*, junio-julio de 1893, n° 54-55).

CARO BAROJA, Julio, *Ensayos sobre literatura de cordel*, Madrid, Revista de Occidente, 1969.

- « Recuerdos valleinclanescos-barojianos », *Revista de Occidente*, 1966, IV, p. 309.

CARR, Raymond, *Spain 1808-1839*, Oxford, 1966.

CARRERE, Emilio, *Antología*, Madrid, Editorial Castalia, Clásicos Madrileños, 1999.

- *La calavera de Atahualpa y otros relatos* (1918-1919), Madrid, Editorial Valdemar, El Club Diógenes, 2004.
- « La conversión de Florestán », *La casa de la cruz y otras historias góticas*, Madrid, Editorial Valdemar, 2001, El Club Diógenes.

(Très tôt, apparaissent les œuvres complètes du vivant de l'auteur, chez Mundo Latino en 1919, puis chez Renacimiento, en 1925) :

- I. *El caballero de la Muerte*.
- II. *La cofradía de la pirueta*.
- III. *Los ojos de los fantasmas*.
- IV. *El dolor de la literatura*.
- V. *Dietario sentimental*.
- VI. *El divino amor humano*.
- VII. *Elvira la espiritual*.
- VIII. *La torre de los siete jorobados*.
- IX. *Nocturnos de otoño*.
- X. *Las ventanas del misterio*.
- XI. *El reloj del amor y de la muerte*.
- XII. *Retablillo grotesco y sentimental*.
- XIII. *La canción de la farándula*.

José Montero Padilla cite dans sa bibliographie une série d'œuvres éditées par Renacimiento ou parues dans la presse, parfois les mêmes mais avec un titre différent :

- *Románticas* (versos), Madrid, Imprenta de la Prensa de Madrid, 1902.

- *La Corte de los poetas. Florilegio de rimas modernas*, Antología, Madrid, [¿1905 ? ¿1906 ?]
- *El Caballero de la Muerte* (versos), Madrid, 1909.
- *El encanto de la bohemia* (novelas), Madrid, González y Giménez editores, 1911.
- *La madre Casualidad*, Madrid, s.a.
- *La canción de la farándula* (comedia), Madrid, 1912.
- *La cofradía de la pirueta* (novela), Madrid, El Libro Popular, 22 de agosto de 1912.
- *El arte de fumar en pipa* (novela, Madrid, El Libro Popular, 9 de diciembre de 1913.
- *La tristeza del burdel* (novela), Madrid, Imprenta de Juan Pueyo, 1913.
- *Los ojos de la diablesa* (leyenda), Madrid, Imprenta de Juan Pueyo, 1913. Se publicó más tarde con el título de *El misterio de la casa de los gatos*, Madrid, La Novela Corta, 17 de julio de 1920 ; y, después, con el de *El espadín del caballero guardia*, Madrid, Biblioteca « Patria », 1922.
- *Del amor, del dolor y del misterio* (prosas varias), Madrid, 1915.
- *Bienaventurados los mansos...* (novela), Madrid, La Novela Corta, 29 de abril de 1916.
- *La leyenda de San Plácido* (tradicón madrileña), Madrid, La Novela Corta, 26 de agosto de 1916. Publicada después con otros títulos, como *El reloj del amor y de la muerte*. Leyenda madrileña laureada con el Premio Narciso Cores, Madrid, El Libro Popular, 6 de mayo de 1923.
- *Almas, brujas y espectros grotescos*, Madrid, V. H. de Sanz Calleja, s.a.
- *Dietario sentimental* (versos), Madrid, Renacimiento, 1916 ; Madrid, Mundo Latino, 1919.
- *Elvira la espiritual* (novela), Madrid, 1916.
- *El divino amor humano* (novela), Madrid, La Novela Corta, 21 de abril de 1917.
- *La conquista de la Puerta del Sol* (novela), Madrid, La Novela Corta, 1 de septiembre de 1917.
- *El poema de don Uriarte* (novela), Madrid, La Novela Corta, 19 de enero de 1918.
- *El embrujamiento de Pablo Reinol* (novela), Madrid, La Novela Corta, 13 de julio de 1918.
- *Aventuras extraordinarias de Garcín de Tudela* (novela), Madrid, La Novela Corta, 25 de octubre de 1919. Aunque en esta edición aparece como « novela inédita », había sido impresa ya en 1911, en el volumen *El encanto de la bohemia*.
- *La copa de Verlaine* (versos), Madrid, 1919.
- *Un hombre terrible* (novela), Madrid, La Novela Corta, 24 de enero de 1920.
- *El sexto sentido* (novela), Madrid, La Novela Corta, 18 de junio de 1921.
- *Hacia la otra vida...* (novela), Madrid, La Novela Corta, 3 de diciembre de 1921.
- *El espectro de la rosa* (novela), Madrid, 1921.
- *Poemas saturninos*, traducción des poèmes de Verlaine, Madrid, 1921.
- *Un crimen inverosímil* (novela), Madrid, La Novela Corta, 25 de febrero de 1922. Ampliada, después, en *La torre de los siete jorobados*.
- *El 23 encarnado* (novela), Madrid, La Novela Corta, 24 de febrero de 1923.
- *Amor de golfa* (novela), Madrid, La Novela Corta, 7 de abril de 1923.
- *Los bajos fondos del amor* (novela), Madrid, La Novela Corta, 22 de septiembre de 1923.

- *La canción de las horas* (versos), *Obras completas*, t. I, Madrid, Renacimiento, s. a.
- *El otoño dorado* (versos), *Obras completas*, t. II, Madrid, Renacimiento, s.a.
- *Las sirenas de la lujuria* (novelas), *Obras completas*, t. III, Madrid, Renacimiento, s.a.
- *Panderetas de España* (versos), Madrid, Edit. Atlántida, s.a.
- *La manola del portillo* (zarzuela), en colaboración con Francisco García Pacheco. Estrenada en el Teatro Pavón, de Madrid, el 21 de enero de 1928. Con música del maestro Pablo Luna, Madrid, La Farsa, 4 de febrero de 1928.
- *Los jardines de la noche* (versos), Madrid, s.a.
- *Nocturnos de otoño* (versos), Madrid, V. H. de Sanz Calleja, s.a.
- *Rosas de meretricio* (novelas), Madrid, s.a.
- *Retablillo grotesco y sentimental*, miscelánea de relatos y artículos, Madrid, s. a.
- *El dolor de la literatura*, (relatos), Madrid, s.a.
- *Las ventanas del misterio*, (relatos), Madrid, s.a.
- *La voz de la conseja*, selección de las mejores novelas breves y cuentos de los más esclarecidos literatos, recopilación hecha por Emilio Carrere, Madrid, V. H. Sanz Calleja, s.a.
- *Mis mejores cuentos*, novelas breves seleccionadas por su autor, con un prólogo autógrafa del mismo, Madrid, s.a.
- *Antología poética. Las mejores poesías de Emilio Carrere*, Madrid, Renacimiento, s.a. [¿1930 ?].
- *Ruta emocional de Madrid* (versos), Madrid, Librería Bergua, 1935.
- *Canciones para ellas. Selección poética*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1944.
- *Madrid en los versos y en la prosa de Carrere*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, s.a. [¿1948 ?].
- *Antología poética*, prólogo de José María de Cossío, Buenos Aires, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1949.
- *Antología poética*, Madrid, Vassallo de Mumbert editores, 1971.
- *La torre de los siete jorobados*, prólogo de Jesús Palacios, Madrid, Valdemar, 1998.
- *Las mejores poesías*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1929.
- *La ciudad de los siete puñales*. La Novela del Sábado, 20, Madrid, 1939.

CATARINEU, Ricardo J., *Estrofas*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1900.

- *Los forzados*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1899.

- *Madrigales y elegías (versos de la casa, de la calle y del campo)*, Madrid, Renacimiento, 1913.

CAVIA, Mariano de, *Chácharas*, Madrid, 1923.

CEJADOR Y FRAUCA, Julio, *Historia de la Lengua y Literatura Castellana*, tome XII, Madrid, Tip. de la « Revista de Arch., Bibl. y Museos », 1920.

CELMA VALERO, María Pilar, *La pluma ante el espejo (Visión autocrítica del « Fin de siglo », 1888-1907)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.

- *Literatura y periodismo en las Revistas del Fin de Siglo. Estudio e índices (1888-1907)*, Madrid, Júcar, 1991.

- CIGES APARICIO, Manuel, *Circe y el poeta*, Madrid, 1926.
 - *Del periodismo y la política*, Alicante, 1986.
- CLARIMON, Carlos, « Nuestra bohemia », *Pueblo*, Madrid, 20 de noviembre de 1954.
- COBOS CASTRO, Esperanza, *La paradoja interna del naturalismo francés*, Córdoba, Imprenta Astur, 1982.
- COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Éditions du Seuil, 1998.
- CORBIN, Alain et PERROT, Michelle, « Gritos y susurros », *Historia de la vida privada. De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial*, Madrid, Taurus, tome IV, 1989.
- CORRAL, Carlos del, *Bohemias (poesías multicolores)*, Barcelona, Gassó Hermanos Editores, 1900.
- CORRAL, José del, « Emilio Carrere », *Cien madrileños ilustres*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, p. 80.
- CORREA RAMÓN, Amelina, *Alejandro Sawa y el naturalismo literario*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1993.
- COSSÍO, José María, *Antología poética*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, colección Austral, 1949.
- CZYBA, Lucette, *La femme dans les romans de Flaubert – Mythes et idéologies*, Presses Universitaires de Lyon, 1983.
- DARÍO, Rubén, *Autobiografía*, Ed. Universidad de Buenos Aires, 1968.
 - *Los raros*, Zaragoza, Libros del Innombrable, 1998.
 - « Salutación del optimista », *Cantos de vida y de esperanza, los cisnes y otros versos*, *Poesía*, Madrid, Alianza, 1991.
 - *Esencial*, Madrid, « Esenciales Taurus », 1991.
 - « Alejandro Sawa », *Iluminaciones en la sombra d' Alejandro Sawa*, Madrid, 1910, p. 7-15.
 - « Notas teatrales », *España contemporánea*, *Obras Completas*, II, Madrid, 1950, p. 57.
 - « Autobiografía », *Obras Completas*, I, Madrid, Afrodísio Aguado, 1950, p. 102-106.
 - « Adiós a Moréas », *Obras completas*, I, Madrid, 1950, p. 542-543.
 - « Novelas y novelistas », *Obras completas*, II, Madrid, Afrodísio Aguado, 1950.
 - « Éste era el rey de la bohemia », *Obras Completas*, Tome II.
 - « Prólogo », *El canto errante*, Madrid, 1907.
 - « Palabras liminares », *Prosas profanas*.
 - « Historia de un sobretodo », *Cuentos completos*, México, 1950, p. 165-171.
- DAUDET, Alphonse, « *Safo* : comedia en cuatro actos y en prosa », adaptée à la scène espagnole par Miguel Sawa et Dionisio Pérez, Madrid, S. Velasco, 1906.
- DAVIS, Lisa E., « Oscar Wilde in Spain », *Comparative Literature*, 1973, vol. XXV, n° 2.
 - *The reception of Max Nordau's Degeneration in Spain*.
- DE GÁLVEZ, Pedro Luis, *Alma andaluza*, 1905 (un simple folleto).

- *En la cárcel, diario de un preso político* (narraciones), prólogo del Ilmo. Sr. D. Juan de Vicente Portela y epílogo de María Marín (« Mario »), Cádiz, 1906.
- *La cochambrosa* (novela), Cádiz, 1906.
- *Existencias atormentadas. Los aventureros del arte* (novela), Madrid, 1907.
- *El ciego de la flauta* (novela), s/a.
- *Por los que lloran : apuntes de la guerra del Rif*, Madrid, 1910.
- *La chica del tapicero* (novela corta), *Los Contemporáneos*, 13 de mayo de 1910, n° 72, Ilustraciones de Pueyo, Año II, Madrid.
- *Las hembras de las vistillas* (novela corta), *Los Contemporáneos*, 9 de agosto de 1910, n° 86, Ilustraciones de Méndez Poringa, Madrid.
- *La santita de Sierra Nevada* (novela corta), *Los Contemporáneos*, 30 de diciembre de 1910, n° 105, Ilustraciones de Pueyo, Madrid.
- *La rosa blanca* (novela corta), *El Cuento Semanal*, 19 de mayo de 1911, n° 229, Madrid.
- *La casa verde*, 1913.
- *La tragedia de Don Íñigo* (narraciones), Tomo LXXVIII de Biblioteca Patria, Madrid, s/a (pero anterior a 1915). Contiene : *El oro del río* (Leyenda africana), *El tesoro de los humildes*, *El picaresco don Tomás e Ira*.
- *Figuras del congreso eucarístico*, Barcelona, 1923.
- *Buitres* (sonetos), 1923.
- *Los siete pecados capitales* (cuentos), s/a.
- *El sable. Arte y modo de sablear*, Barcelona, 1925
- *Poesías seleccionadas*, prólogo de Alfonso Vidal y Planas y con un poema de Ricardo Mujía, Barcelona, 1927.
- *Negro y azul*, Madrid, 1930.
- *Juan Jacobo Rousseau* (ensayo), Madrid, 1930.
- *Sonetos de guerra*, Valencia, Primera Serie, 1938.
- *Poesías completas*, Granada, Edición de Feo. Rivas, 1996.
- *Tres novelas breves de 1910* (*La chica del tapicero ; Las hembras de las Vistillas ; La Santita de Sierra Nevada*), Edición, introducción y notas de Jesús Gávez Yagüe, Biblioteca Popular Malagueña, Servicio de Publicaciones Diputación de Málaga, 1996.

Théâtre

Selon le catalogue des œuvres théâtrales du XX^e siècle (1985) de la Fondation Juan March :

- *Los caballos negros* (*La tragedia del juego*), Melodrama, en colaboración con Luis Antón del Olmet, Madrid, 1922.
- *La reina del barrio chino*, en colaboración con Rafael Salanova y Alberto A. Cienfuegos, Madrid, 1927.
- Selon le catalogue du Théâtre Lyrique espagnol (Madrid, Ministerio de Cultura, 1991) :
- *La corte del rey Assuero*, Episodio bíblico en un prólogo, dos actos, divididos en siete cuadros y un epílogo. En prosa y verso, en colaboración con Tomás Casals Marginet, Música del maestro Juan Viladomat, Barcelona, 1927.

- DEL MORAL, Carmen, *La sociedad española a fines de siglo y Baroja*, Madrid, Turner, 1974.
- DELABROY, Jean, *Charles Baudelaire – Les Fleurs du mal – Texte et contextes*, Magnard, 1990.
- DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine. I*, Madrid, Paidós, 1984.
- DELRUE, Elisabeth, *L'écriture romanesque de Pío Baroja : une unité, une cohérence, une élaboration*, thèse de doctorat, espagnol, université de Paris IV-La Sorbonne, 1992.
- DELVAU, Alfred, *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*, Dentu, 1862.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *Historia de la Poesía Lírica Española*, Barcelona, Labor, 1948 [2.a ed.], p. 379-380.
- *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1951.
- DÍAZ DEL MORAL, J., *Historia de las agitaciones campesinas andaluzas*, Madrid, 1929.
- DICENTA, Joaquín, « De mi bohemia », prólogo al libro *De un periodista*, de Ricardo Fuente, Madrid, Romero Impresor, 1897, p. 9-16.
- « Para Sawa », *El Liberal*, 22 / 01 / 1899, n° 7051, année XXI, p. 1.
- « Idos y muertos. Páginas autobiográficas », *Los Contemporáneos*, 10 / 09 / 1909 (ou 1907), I, n° 37, Madrid.
- *La cuestión social. Crónicas*, Madrid, 1901.
- *El hampón* (novela), Madrid, s/f.
- *Tinta Negra*, Madrid, 1892.
- *Juan José* (drama en tres actos y en prosa), F. Fiscowich, 1895 ; Madrid, Cátedra, 2000.
- *De Piedra a Piedra*, Calatayud, J.-M. López Alcoitia Ed, 1994.
- *Desde los rosales*, Madrid, R. Velasco, 1907.
- *Lorenza* (comedia en tres actos y en prosa), Madrid, R. Velasco, 1907.
- *El Lobo* (drama en tres actos y en prosa), Madrid, Renacimiento, 1914.
- *Sobrevivirse* (drama en tres actos y en prosa), Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1914 ; Barcelona, Bibl. « Teatro Mundial », 1914.
- *Amor de artistas* (comedia en tres actos y en prosa original), Barcelona, Bibl. « Teatro Mundial », 1915.
- *El señor Feudal* (drama en tres actos y en prosa), F. Costa, 1913 ; Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1913.
- *El Bufón* (tragedia en tres actos), F. Costa, 1913.
- *Aurora* (drama en tres actos y en prosa original), F. Costa, 1913.
- *Daniel* (drama en cuatro actos y en prosa), Madrid, Imp. Velasco, 1907.
- *La Conversión de Mañana* (comedia en tres actos y seis cuadros, en verso original), Barcelona, Bibl. « Teatro Mundial », 1915.
- *El crimen de ayer* (drama en tres actos), Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1915.
- *El hijo del odio*, Madrid, La Novela Corta, 1916.
- *El Suicidio de Werther* (drama en tres actos y en verso original), Barcelona, Bibl. « Teatro Mundial », 1916.
- *Obras dramáticas (Leonor de quitania ; Son mis amores reales... ; Pluma en el viento)*, Madrid Editorial Reus, 1933

- *Rebelión* (novelas : *¿Cuál de los dos ? ; La ciudad del plomo ; Página rota*), Paris, Garnier, 1923.
- *De la vida que pasa* (novelas cortas), Barcelona, Biblioteca Yris, 19??
- DICENTA, José Fernando, *La santa bohemia*, Madrid, Ediciones del Centro, 1976.
- DIDIER, Béatrice, *Le Journal intime*, P.U.F., Littératures modernes, 1976.
- DIEGO, Gerardo, « Poeta y cronista de la bohemia », *ABC*, 01 / 05 / 1947.
- DÍEZ CANEDO, Enrique, *Estudios de poesía española*, México, 1955, p. 95-102.
« El Caballero Audaz », « Emilio Carrere », *Lo que sé por mí*, cuarta serie, Madrid, V. H. de Sanz Calleja, s.a. [1917], p. 83-93.
- DIEZ TABOADA, Juan María, « Eduardo de Lustonó, curioso editor de Bécquer », *Revista de Literatura*, 1985, n° 94.
- DIPUTACIÓN DE MÁLAGA, *Blasón y genealogía de los Gálvez*, edición facsimil Málaga, 1972.
- DOLORES HERBON, Isabel Argentina, *Del naturalismo al decadentismo, pasando por la mujer fatal. Imagen femenina y literatura española en los inicios de la modernidad*, Tesis de doctorado, Universidad de Valencia, 2001.
- DUCREY, Guy, *Introduction aux Romans fin de siècle 1890-1900*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1999.
- DUFIEF, Jean-Pierre, *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914 – Autobiographies, mémoires, journaux intimes et correspondances*, Bréal, 2001.
- DUNN, Peter N., « Baroja y Valle-Inclán : la razón de un plagio », *Revista Hispánica Moderna*, année XXIII, n° 1-2, enero-abril 1967, p. 30-37.
- DURAN, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.
- *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- DURAND, Yves et MORENON, Jean, *L'Imaginaire de l'alcoolisme*, Paris, Éditions universitaires, 1972.
- EBERENZ, Rolf, *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista (E. Pardo Bazán, L. Alas « Clarín », V. Blasco Ibáñez)*, Madrid, Editorial Gredos, 1989.
- ESCALERA, Francisco de la, *Baraja de sonetos*, Madrid, Tipografía de Alfredo Alonso, 1898.
- ESPEL VALLEJÓ, Manuel A. et GARCÍA OCHÓA, María Luisa, « La juventud del 98 en las revistas de la época », article internet du site de l'université Complutense de Madrid, SEECI 2000, n° 3 – Junio 1998, p. 53-62,
<http://www.ucm.es/info/seeci/Numero%203/3espegelgarcia.htm>.
- ESPINA, Antonio, « Silueta de un bohemio », *ABC*, 16 de noviembre de 1961.
- *Las tertulias de Madrid*, Madrid, Alianza Tres, 1995.
- ESTEBAN, José, « El testimonio de de Alejandro Sawa », Reseña de la edición de *Iluminaciones en la sombra*, de Iris M. Zavala, *El País*, 08 / 03 / 1978, p. 27.

- « Ante la reedición de *La mujer de todo el mundo* », prólogo a *La mujer de todo el mundo*, Madrid, Moreno-Ávila Editores, 1988.
 - *Valle-Inclán visto por...*, Madrid, 1973.
 - « Esos locos, bohemios, melencolios, modernistas y jóvenes creadores de principios de siglo », *Diario 16*, Madrid, 31 de marzo de 1985, p. I-II.
- ESTEBAN, José et ZAHAREAS, Anthony N., *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia*, Madrid, Celeste Ediciones, Biblioteca de la Bohemia, 1998.
- *Contra el canon. Los bohemios de España (1880-1920)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004.
- ETREROS, Mercedes, « El naturalismo español en la década de 1881-1891 », in Mercedes Etreros, María Isabel Montesinos et Leonardo Romero, *Estudios sobre la novela española del siglo XIX*, Madrid, C.S.I.C., 1977, p. 49-131.
- FERNÁNDEZ, Carlos, *Paracuellos del Jarama. ¿Carrillo culpable ?*, Barcelona, 1983.
- FERNÁNDEZ, Pura, « Epistolario inédito de Alejandro Sawa a su esposa Jeanne Poirier » (1892-1898) (I), *Revista de Literatura*, 119, 1998, p. 243-262.
- « Erotismo vital ante la crisis de fin de siglo : la revista *Demi-Monde* », *Álbum. Letras. Artes* (1991-1992), n° 932, p. 74-80.
 - *Eduardo López Bago y el naturalismo radical. La novela y el mercado literario en el siglo XIX*, Amsterdam-Atlanta, GA, Éditions Rodopi, 1995.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, « Emilio Carrere », *ABC*, 01 / 05 / 1947.
- *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, Taurus, 1966.
 - *Historia política de la España contemporánea*, 3 vol., Madrid, 1956.
- FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, José María, *La novela corta galante : Felipe Trigo (1865-1916)*, Barcelona, PPU, 1989.
- FERNÁNDEZ MOLINA, Antonio, « Alejandro Sawa, escritor y personaje valleinclanesco », *Índice Literario de El Universal*, 1967.
- *Antología de la poesía modernista*, Madrid, 1943.
- FERRERAS, Juan Ignacio, *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1979.
- FERRERES, Rafael, *Los límites del modernismo y del 98*, Madrid, Taurus, 1964.
- *Verlaine y los modernistas españoles*, Madrid, Gredos, 1975.
- FIGUERO, Javier, *Memoria de una locura (Crónica testimonial de una tragedia española)*, Barcelona, 1986.
- FOX, Inman E., *La crisis intelectual del 98*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1976.
- *Ideología y política en las letras de fin de siglo*, Madrid, 1988.
- FRANCÉS, José, « Rafael Urbano o la bohemia idealista », *De la condición del escritor*, Madrid, 1930, p. 185-189.
- FREEMAN, Joseph, *An American Testament : A narrative of Rebels and Romantics*, Nueva York, 1936.
- FROLLO, Claudio (Ernesto López), « Alejandro Sawa », *Heraldo de Madrid*, 22 de enero de 1899.

- FUENTE, Ricardo, *De un periodista*, Madrid, Romero, 1897.
- FUENTES, Víctor (ed.), *Poesía bohemia española – Antología de temas y figuras*, Celeste Ediciones, 1999, Biblioteca de la Bohemia.
 – *Cuentos bohemios españoles*, anthologie préparée par Víctor Fuentes, Editorial Renacimiento, Biblioteca del Rescate, 2005.
 – « La mala vida en la literatura española de entresiglos », *Letras peninsulares*, 1996, 9, 1, p. 15-31.
- GADEX, Dorio de (Antonio Rey Molinié), *Tregua*, Madrid, 1908.
 – *Un cobarde*, Madrid, 1909.
 – *De los divinos, de los malditos*, Madrid, 1914.
- GÁLVEZ, Pedro Luis de, *Negro y azul*, Granada, Editorial Comares, 1996.
- GARCÍA LARA, Fernando, *El lugar de la novela erótica española*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1986.
- GARCÍA MARTI, Victoriano, *La vida de un español del siglo XIX al XX*, Madrid, 1941.
- GARCÍA NIETO, José, *Madrid en la poesía contemporánea*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Instituto de Estudios Madrileños, 1967.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Federico, *Champagne. Diario de un bohemio mundano*, Madrid, s/a.
- GARCÍA VELASCO, José, « Fantasmas de la bohemia », *Revista de Occidente*, 1986, nº 59.
- GENER, Pompeyo, *Literaturas malsanas. Estudios de patología literaria contemporánea*, Madrid, Fernando Fe, 1894.
- GHIRALDO, Alberto, *El archivo de Rubén Darío*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1943.
- GIL, Ildefonso Manuel, *Valle-Inclán, Azorín y Baroja*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1975.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique, *Esquisses (Siluetas de escritores y artistas)*, Madrid, 1892, p. 75.
 – « Una visita a Paul Verlaine », *Almas y cerebros*, Paris, 1925, p. 171 et suivantes.
 – « Día por día : notas parisienses », *La Vida Literaria*, 04 / 02 / 1899, nº 5, p. 90-91.
 – « El café literario », *Cómo se pasa la vida*, Paris, ¿1907 ?
 – *El Modernismo*, Madrid, 1914.
 – *Bohemia sentimental*, Barcelona, Ramón Sopena Editor, 1900.
 – *La vida parisiense*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993.
 – *Del amor, del dolor y del vicio*, Paris, La Campaña, 1898.
 – « La bohemia eterna », *El primer libro de las crónicas*.
 – *La vida parisiense*, « De la Bohemia », Biblioteca Ayacucho, 1993, Colección « La expresión americana ».
 – « La crónica parisiense », *El Liberal*, 03 / 02 / 1902.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar, *Biografía completa*, Madrid, 1959.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, « Emilio Carrere », *Retratos contemporáneos*, Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1944.
 – *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Madrid, Espasa-Calpe, 1959.

- *Retratos completos*, Madrid, 1961.
- GONZÁLEZ AURIOLES, Norberto, « Teatro de la Comedia : *Los Reyes en el destierro* », *El Correo*, 22 / 01 / 1899, année XX, n° 6837, p. 2.
- GONZÁLEZ BLANCO, Andrés, *Salvador Rueda. Rubén Darío*, Madrid, 1908.
 - *Historia de la novela en España desde el romanticismo a nuestros días*, Madrid, 1909.
 - « Movimiento literario », *Nuestro tiempo*, agosto de 1911, XI, n° 152, p. 190-192.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, « Estudio introductorio », in Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, Barcelona-Santiago de Compostela, Anthropos-Universidad de Santiago de Compostela, 1989, p. 7-103.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio, *Los bajos fondos : el antro, la bohemia y el café*, México, Sal y arena, 1990.
- GONZÁLEZ RUANO, César, « Emilio Carrere », en *Siluetas de escritores contemporáneos*, Madrid, Editora Nacional, 1949, p. 123-127.
 - « Adiós a Carrere », en *Trescientas prosas*, Madrid, Edit. Prensa Española, 1976, p. 134-136.
 - *Antología de poetas españoles contemporáneos*, Madrid, 1946.
 - *Mi medio siglo se confiesa a medias*, Madrid, 1979.
 - « Adiós a la bohemia », *Estafeta literaria*, Madrid, 30 de abril de 1944.
- GORKIN, Julián, *Días de bohemia*, Madrid, 1934.
- GRANÉS, Salvador, *La golfemia*, Madrid, 1900.
- GRANJEL, Luis Sánchez, « Maestros y amigos del 98 : Alejandro Sawa », *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 195, Madrid, marzo de 1966, p. 430-444.
 - « Valle-Inclán, fin de siglo », *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 199-200, Madrid, 1966, p. 22-33.
 - *Panorama de la generación del 98*, Madrid, Ediciones Guadarrama.
 - *La Generación literaria del 98*, Salamanca, Anaya, 1966.
 - « Revisiones. Pedro Luis de Gálvez », *El Sol*, Madrid, 31 de enero 1992, p. 12.
- GRAÑA, César, *Bohemian versus Borgeois (French Society and the French Man of Letters in the Nineteenth Century)*, Nueva York-Londres, Basic Books, 1964.
- GRAVE, Jean, *Quarante ans de propagande anarchiste*, Paris, 1973.
- GUILLEMOT, G., *La bohème*, Paris, 1868.
- GULLÓN, Antonio, « Iluminaciones en la sombra », *La Publicidad de Granada*, 21 de julio de 1910.
 - « Siluetas literarias. Alejandro Sawa », *La Publicidad de Granada*, 21 de julio de 1910.
- GULLÓN, Germán, *La novela moderna en España (1885-1902). Los albores de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1992.
- GULLÓN, Ricardo, *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Labor, 1980.
 - *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, 1971.
 - *El simbolismo*, Madrid, Taurus, 1979.

- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, « Las teorías naturalistas de Alejandro Sawa y López Bago », *Epos. Revista de Filología*, 1991, vol. VII, p. 371-391.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (Ed.), in Eduardo López Bago, *El Separatista*, Madrid, Castalia, 1997.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Tomo II, Madrid, Guadarrama, 1964.
- *Historia social de la literatura y el arte*, Tomo III, Madrid, Guadarrama, 1965.
- HELLER, Aunes, *Políticas de la modernidad. Ensayos de crítica cultural*, Barcelona, Península, 1989.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max, *Breve historia del Modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 165 et 509.
- HERNÁNDEZ LUQUERO, Nicasio, « Alejandro Sawa, muerto », *El País*, 7 de marzo de 1909.
- « Una disensión literaria. Alejandro Sawa y Rubén Darío », *Fotos*, XIII, n ° 773, Madrid, 22 de noviembre de 1951.
- « Un gran prosista olvidado : Alejandro Sawa », *Pueblo*, 11 de junio de 1953.
- « Evocación de Alejandro Sawa », *El Norte de Castilla*, Valladolid, 15 de febrero de 1967.
- « Recuerdo literario : Alejandro Sawa », *El Diario de Ávila*, 2 de marzo de 1967.
- « Un recuerdo a Cornuty », *Ceres*, 01 / 08 / 1967, année XXXII, n° 374, Valladolid.
- « Fernando López Martín », *El Norte de Castilla*, Valladolid, 7 de junio de 1970.
- « La muerte de Max Estrella », *El Norte de Castilla*, Valladolid, 21 de noviembre de 1971.
- « Alejandro Sawa, un olvidado », *ABC*, 22 de mayo de 1974.
- HOBSBAWM, E. J., *Revolutionaries*, Nueva York, 1973.
- HOLGUÍN CALLO, Oswaldo, *Tiempo de infancia y bohemia : Ricardo Palma (1833-1860)*, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994.
- HOWE, Irving, « The idea of Modern in Literature and the Arts », Nueva York, 1967. (Ver artículos de I. Howe ; Lionel Trilling ; Davil Jones y Richard Chase).
- HOYOS Y VINENT, Antonio de, *La hora española (ensayos)*, Compañía ibero-americana de Publicaciones, 1930
- *El pecado y la noche*, Madrid, Agata, 1998.
- *Sangre sobre el barro. Paisajes patológicos*, Cairel Ediciones, 1993.
- HUERTAS, Eduardo, *Madrid también era una fiesta, Leer*, febrero de 1991, n° 39, Madrid, p. 35-38.
- IGLESIAS HERMIDA, Prudencio, « Alejandro Sawa », *De mi museo*, Madrid, Imprenta Ibérica, 1909, p. 83-93.
- « Dedicatoria : A la memoria de Alejandro Sawa », *La España trágica*, Madrid, Imprenta de Juan Pueyo, 1913.
- « Rubén Darío », *La Palabra Libre*, III, n° 63, 10 de marzo de 1912.
- - *Horas célebres de la historia de España*, Madrid, 1910.
- *España. El arte, el vicio, la muerte*, Madrid, 1919.

- JAMESON, Frederic, « Post-modernism, as the Cultural Logic of Late Capitalism », *New Left Review*, n° 146, 1984.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *El modernismo. Notas de un curso* (1953), intro. De Ricardo Gullón, México, Aguilar, 1962.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, *Madrid, entre dos siglos : modernismo, bohemia y paisaje urbano*, édition d'Antonio Jiménez Millán, Madrid, Comunidad de Madrid, 1998.
- JOVER ZAMORA, José María, *El siglo XIX en España : Doce estudios*, Barcelona, 1974.
 - *Política, diplomacia y humanismo popular en la España del siglo XIX*, Madrid, 1976. KIERNAN, V G., *The Revolution of 1854 in Spanish History*, Oxford, 1966.
- LABRACHERIE, Pierre, *La Vie quotidienne de la Bohème littéraire au XIX^e siècle*, Paris, 1967.
- LABRADOR BEN, Julia María y ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto Sánchez, « La obra literaria de Emilio Carrere I. Estudio de sus poemarios *Románticas* y *El Caballero de la Muerte* », en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 19 (2001), p. 115-147.
 - « La obra periodística de Emilio Carrere. Colaboraciones en las revistas *Flirt* y *La Gracia* », en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 27 (2002), p. 207-256.
 - « La obra periodística de Emilio Carrere (II) : Emilio Carrere en la revista *Por Esos Mundos* » (en colaboración con Julia María Labrador Ben, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 41 (2001), p. 393-417.
 - « Génesis y autoría de La Torre de los siete jorobados de Emilio Carrere », en *Revista de Literatura*, tomo LXIV, n° 128 (julio-diciembre 2002), p. 475-503.
 - « La obra literaria de Emilio Carrere (II), Emilio Carrere y sus poemarios *Del Amor, del Dolor y del Misterio y Dietario sentimental* » I (en colaboración con Julia María Labrador Ben), en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 20 (2002), p. 121-156.
 - « La obra periodística de Emilio Carrere (IV) : sus colaboraciones en *Mundo Gráfico* (1914-1928) », en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 42 (2002), p. 309-338.
 - « Resumen de la obra poética de Emilio Carrere en sus antologías », en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 43 (2003), p. 469-495.
- « La obra literaria de Emilio Carrere (III) : Emilio Carrere y sus poemarios Los ojos de los fantasmas, Nocturnos de otoño, La canción de las horas y El otoño dorado », en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 21 (2003), p. 103-137.
 - « Nuevas pruebas documentales acerca de la autoría de *La torre de los siete jorobados de Emilio Carrère* », en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 44 (2004), p. 929-934.
 - « Madrid en la obra literaria de la escritora Ángeles Villarta », en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 44 (2004), p. 729-749.
 - « La obra literaria de Emilio Carrere (IV) : Emilio Carrere y sus tres últimos poemarios *Panderetas de España, Poesías* (La canción de la calle y otros poemas) y *Ruta emocional de Madrid* », en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 23 (2005), p. 125-150.
 - « Mihura, ilustrador gráfico », en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 45 (2005), p. 743-756.

- « Miguel Mihura 1961. Una visión desencantada de Madrid », en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 45 (2005), p. 833-837.
 - « Emilio Carrere y el nazi fascismo. Poética y narrativa : deudas, autoplagio y plagio », en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 31 (2006), p. 165-193.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro, *La generación del 98*, Madrid, 1959.
- LANG, Andrew, « The Poets of French Bohemia », *The Bibelot*, XIV, 1908-165.
- LAROUSSE, Pierre, *Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* (1866-1876).
- LASEMA (ou LASERNA), José de, « Los teatros. Comedia. *Los reyes en el destierro* », *Heraldo de Madrid* (ou *El Imparcial*), 22 de enero de 1899.
- LB., « Estreno en la Comedia, *Los reyes en el destierro* », *Heraldo de Madrid*, 22 de enero de 1899.
- LECHNER, Johannes, *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Leiden, Universitaire Pers, 1968.
- LEGUA, Francisco, *Horas bohemias. Cuentos parisienses y españoles, versos, cuadros y dibujos*, con un prólogo de los Hermanos Quintero, Valencia, F. Sempere y Compañía, Editores, 1907.
- *La alegría de Montmartre*, dibujos del autor, prólogo de Carlos Arniches, Madrid, Librería de los sucesores de hernando, Editores, 1910.
 - *La cupletista* (novela corta), en valenciano con ilustraciones el autor (œuvre annoncée à la fin de l'édition de *La alegría de Montmartre*).
- LEJEUNE, Philippe et VIOLLET, Catherine (sous la direction de), *Genèses du « Je » Manuscrits et autobiographie*, C.N.R.S. Éditions, 2000.
- LENOIR, Colette, *Le mythe de la bohème au XIX^e siècle*, (Louis Forestier, dir.), université de Paris IV, thèse pour le doctorat d'état, 1992.
- LERROUX, Alejandro, *Mis memorias*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1963.
- LIDA, Clara L., *Anarquismo y revolución en la España del XIX*, Madrid, 1972.
- « Literatura anarquista y anarquismo literario », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1970, XIX, n°2, p. 360-381.
- LIDSKY, Paul, *Los escritores contra la Commune*, México, 1971.
- LISSORGUES, Yvan, « El naturalismo radical : Eduardo López Bago (y Alejandro Sawa) », Yvan Lissorgues (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 237-253.
- *Clarín político*, prólogo de Gonzalo Sobejano, Barcelona, Lumen, 1989, 2 vols.
 - « Naturalismo y novela », *Ínsula*, 1989, n° 514, p. 1-2.
- LITVAK, Lily, « La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910) », *España 1900 : Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch editor, 1979.
 - *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*, Barcelona, Antoni Bosch editor, 1981.

- *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX. 1880-1913*, Madrid, Taurus, 1986.
 - *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español (1880-1913)*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988.
 - « La sociología criminal y los escritores españoles de fin de siglo », *Revue de Littérature Comparée*, enero-marzo de 1979, I, p. 12-32.
 - *A Dream of Arcadia : Anti-industrialism in Spanish Litterature*, Austin, 1974.
- LONGARES, Manuel, « El beso de Verlaine », *Diario 16*, 31 / 03 / 1985, Madrid, p. II.
- LÓPEZ BAGO, Eduardo, « Apéndice : análisis de la novela *Crimen legal* » de Alejandro Sawa, Madrid, Biblioteca del Renacimiento Literario, 1886, p. 251-280.
- « Apéndice. Análisis de la novela », Alejandro Sawa, *Crimen legal*, Madrid, Juan Muñoz y C^a, Impr. de M. Minuesa de los Ríos, s.a., p. 278-279.
 - *La buscona*, Madrid, Juan Muñoz y C^a editores, Impr. de M. Minuesa de los Ríos.
 - Álvarez Hermanos, impresores), (s.a.).
- LÓPEZ CASTELLÓN, Enrique, *Simbolismo y bohemia : la Francia de Baudelaire*, Madrid, Ediciones Akal, 1999.
- LÓPEZ LAPUYA, Isidoro, *La bohemia española en París a fines del siglo pasado – Desfile anecdótico de políticos, escritores, artistas, prospectores de negocios, buscavidas y desventurados*, Prologue de José Esteban, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2001, Biblioteca de Rescate (1^{ère} édition : Paris, Iberoamericana, 1927).
- LÓPEZ MORILLAS, Juan, *Hacia el 98. Literatura, sociedad, ideología*, Barcelona, Ariel, 1972.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, Luis, *El Naturalismo y España. Valera frente a Zola*, Madrid, Alhambra, 1977.
- LÓPEZ NÚÑEZ, Juan, *Románticos y bohemios*, Madrid, Editorial Ibero-Americana, 1929.
- *Triunfantes y olvidados*, Madrid, Imprenta Renacimiento, 1916.
- LÓPEZ PINILLOS, José (Pármeno), « Carrere, el mago », *En la pendiente. Los que suben y los que bajan*, Madrid, 1920, p. 175-182.
- « Javier Bóveda, el poeta », *En la pendiente. Los que suben y los que bajan*, Madrid, 1920, p. 75-85.
 - *De presidiario a generalísimo. Gente graciosa y gente rara*, Madrid, 1920.
 - *Gente graciosa y gente rara*, Madrid, 1920.
- LOZANO, Carlos, « Parodias del modernismo », *Cuadernos Americanos*, 1965, n° 4, p. 185-188.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, « El Naturalismo radical : Eduardo López Bago. Un texto desconocido de Alejandro Sawa », *Anales de Literatura*, Alicante, 1983, n° 2, p. 341-360.
- « Un aspecto del naturalismo español : de las novelas médico-sociales de Eduardo López Bago a Felipe Trigo », *Monte Arabí*, 1986, I, p. 29-40.
 - « El Naturalismo radical : Eduardo López Bago. Un texto desconocido de Alejandro Sawa », *Anales de literatura española*, 1983, vol. 2, p. 358-359.
- LUNAS, José Luis, *La influencia de París en la evolución literaria de Enrique Gómez Carrillo y otros escritores hipanoamericanos, 1890-1914*, Thèse, University of California, 1941.

- LUSTONO, Eduardo de, « El Pipendi », *Almanaque hispanoamericano*, 1874.
- LLANAS AGUILANIEDO, J. María, « Modernismo artístico », *El País*, 15 de mayo de 1899.
- *Alma contemporánea*, Huesca, 1899.
- MACABE, Joseph, *Spain in Revolt : 1814-1931*, Londres, 1932.
- MACEIN, Francisco, « Bohemios españoles : Alejandro Sawa », *La Revista Blanca*, 15 / 02 / 1899, année I, n° 14, p. 398-400.
- MACHADO, Antonio, *Los bohemios* (firmado como Cabellera), *Obras Completas*, Buenos Aires, 1973.
- MACHADO, Manuel, « A Alejandro Sawa (Epitafio) », *El mal poema*, Madrid, 1909.
- « Del Madrid lejano. Andaluces de origen griego. Sawa y la «peña» del Colonial », *El Español*, s. a., 29 mai 1943, n° 31, p. 16.
- *La guerra literaria 1898-1914 (Crítica y ensayos)*, Madrid, Imp. Hispano-Alemana, 1913.
- *Caprichos*, Madrid, Imprenta de Gutenberg-Castro, 1909.
- *Dedicatorias*, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1924.
- *Poesías (Obra lírica completa)*, Barcelona, Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, 1940.
- *Un año de teatro (Ensayos de crítica dramática)*, Madrid, s. a. p. 55-59.
- « Miguel Sawa en El Colonial », *El español*, 11 / 09 / 1943, n° 46, p. 7.
- MACHEREY, Pierre, *A quoi pense la littérature ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.
- MADRID, Francisco, *La vida altiva de Valle-Inclán*, Buenos Aires, 1943.
- MAEZTU, Ramiro, « El alma del noventa y ocho », *Nuevo Mundo*, XX, n° 100, 06 / 03 / 1913).
- « La obra del noventa y ocho », *Nuevo Mundo*, XX, n° 101, 13 / 03 / 1913.
- « Miss-Teriosa, Teatro de la Comedia. *Los reyes en el destierro* », *El Día*, 22 de enero de 1899.
- MAINER, José Carlos, « Alejandro Sawa o el modernismo romántico : *Iluminaciones en la sombra* (1910) », *La Edad de Plata (1902-1939) Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1987.
- *Literatura y pequeña burguesía en España. (Notas 1890-1950)*, Madrid, 1972.
- MARCUSE, Herbert, *Eros y civilización*, Barcelona, Seix Barral, 1969.
- MARISTANY, Luis, *El gabinete del doctor Lombroso. (Delincuencia a fin de siglo)*, Barcelona, 1973.
- « Lombroso y España : nuevas consideraciones », *Anales de Literatura española*, 1983, n° 2, p. 363.
- MÁRQUEZ REVIRIEGO, Víctor, « Sawa : recuperación de un extemporáneo », *Triunfo*, n° 2741, 4 de abril de 1977.
- MARTÍN GAITE, Carmen, « Alejandro Sawa, un ácrata finisecular », *Diario 16*, 21 de marzo de 1977.
- MARTINEZ ARNALDOS, Manuel, « El género novela corta en las revistas literarias. (Notas para una sociología de la novela corta, 1907-1936) », *Estudios literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, 1975.

- MARTÍNEZ RUIZ, Florencio, « Un olvidado bardo », *ABC*, 18 / 12 / 1981.
- MARTÍNEZ RUIZ, José (Azorín), *Bohemia, Obras Completas*, I, Madrid, Aguilar, 1952.
 - « Aleluyas del buen poeta », *Los Quinteros y otras páginas, Obras completas*, IV, Madrid, Aguilar, 1952, p. 706-710.
 - *Charivari* (1897), *Obras completas*, t. I, Madrid, 1947, p. 271-272 ; *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1975, vol. I.
 - « Crónica », *El País*, 30 de diciembre de 1896.
 - « Artículos », *Obras Completas*, Madrid, 1959.
 - *La generación del 98. Clásicos y modernos*, Madrid, 1913.
- MBARGA, Jean-Claude, *Alejandro Sawa : novelística y periodismo*, Madrid, Ed. Universidad Complutense, Colección Tesis Doctorales, nº 81/91, 1991, 2 vols.
- MESA, Rafael de, *Don Benito Pérez Galdós*, Madrid, 1920.
- MIQUELARENA, Jacinto, *El otro mundo*, Burgos, 1938.
- MOLINA, César Antonio, « El divino olvido », *Nueva Estafeta*, abril de 1980, nº 217, p. 85-88.
- MOLINARI, Ruiz, « Indiscreciones literarias », *El País*, 08 / 05 / 1899, nº 4320, année XIII, p. 3.
- MONTERO ALONSO, José, *Emilio Carrere*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Instituto de Estudios Madrileños, 1974.
- MONTERO ALONSO, José et MUÑOZ JACA, Pedro, *Vida, ingenio y asesinato de un comediógrafo especial*, Madrid, 1919.
- MORENO GODINO, Florencio, *Sonetos de broma*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1900.
- MORON, Pierre, *Le suicide*, Paris, P.U.F., 1993, Coll. « Que sais-je ? ».
- MUNFORD, Lewis, *The Culture of the Cities*, Nueva York, 1938.
- MURGER, Henry, *Scènes de la vie de bohème*, Gallimard, 1988, Collection Folio.
- NAVARRO MATEO, M. ^a José, « Declaración de un vencido, autobiografía por personaje interpuesto », *Escritura autobiográfica*, Madrid, 1993, p. 303-309.
- NAVAS, Federico, *El solitario de la virreya* (novela).
 - *La onza de oro* (novela).
 - *Letanías cívicas*, Madrid, 1917.
- NERVAL, Gérard de, *La bohème galante*, Paris, 1852.
- NOMBELA, Julio, *Impresiones y recuerdos*, Madrid, 1909.
- NORDAU, Max, *Degeneración*, traducción de Nicolás Salmerón, Madrid, 1902.
- NUÑEZ, Frank, *Adiós a la bohemia : memorias de un descarriado*, Santo Domingo, Cocolo Ed.
- OLEZA, Juan, *La novela del XIX. Del parto a la crisis de una ideología*, Valencia, Bello, 1976.
- ONÍS, Federico de, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934.

- O'RIORDAN, Patricia, « *Helios*, revista del modernismo, 1903-1904 », *Ábaco*, 1973, n° 4, Madrid, p. 57-150.
- ORTIZ, Fernando, « Manuel Paso : Crítica del colonialismo español en la obra de Manuel Paso », *Ínsula*, abril de 1981, n° 413, p. 4.
- ORTIZ DE PINEDO, J., *Viejos retratos de amigos*, Madrid, 1949.
- OTEYZA, Luis, *Brumas*, Madrid, Tipografía El liberal, 1905.
- PAGES, Alain, *Le Naturalisme*, Paris, P.U.F., 1989.
- PALACIO, Jean, *Pierrot fin de siècle ou Les métamorphoses d'un masque*, Paris, Librairie Segquier, 1990.
- PALACIO, Manuel del, *Letra menuda*, Madrid, 1877.
- PALOMERO, Antonio, *Cancionero de Gil Parrado*, Madrid, 1900.
- PALOMO, Juan, « Los estrenos. *Los reyes en el destierro* », *El Globo*, 22 de enero de 1899.
- PANIAGUA, Domingo, *Revistas culturales contemporáneas*, Madrid, 1969.
- PAOLINI, Gilbert, « Tipos psicopáticos en *Declaración de un vencido* », *Crítica Hispánica*, I, n° 21, 1979, p. 87-92.
 - « Alejandro Sawa, *Crimen legal* y la antropología criminal », *Crítica hispánica*, VI, n° 1 (1984), p. 47-59.
 - « *Noche*, novela de Alejandro Sawa en el ambiente científico de la década de 1880 », *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LX, 1984, Santander, p. 321-338.
 - « Ambición, pasión y muerte en una novela de A. Sawa : Análisis de patología femenil », *Actas del VIII Congreso Internacional de Hispanistas*, II, Madrid, Ediciones Istmo, 1986, p. 381-400.
- PARADAS, Enrique, *Agonías*, Madrid, Tipografía de Lucas Polo, 1891.
- PARDO BAZÁN, Emilia, *La cuestión palpitante*, ed. José Manuel González Herrán, Barcelona/Santiago de Compostela, Anthropos, Universidad de Santiago de Compostela, 1989.
 - « Zola y Tolstoy », *Nuevo Teatro Crítico*, mayo de 1891, n° 25, p. 35-73.
- PARIS, Luis, « Alejandro Sawa », *Gente Nueva. Crítica inductiva*, Madrid, Imprenta Popular, [s.a. : ¿1888 ?], p. 103-117.
- PASO Y CANO, Manuel, *Nieblas*, Madrid, 1886 ; autre édition : Madrid, Imprenta de R. Velasco, 1902.
- PATTISON, Walter T., *El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario*, Madrid, Gredos, 1969.
- PARTOUCHE, Marc, *La lignée oubliée – bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours*, Éditions Al Dante, 2004.
- PEÑA, H. R. de la, « Un gran señor de la literatura, de la palabra y del gesto : Alejandro Sawa », *La Esfera*, 19 / 04 / 1930, XVII, n° 850, p. 36-37.
- PEREDA, José María de, *Pedro Sánchez, Obras Completas*, Tomo XIII, Madrid, 1904.

- PÉREZ DE AYALA, Ramón, *Troteras y danzaderas*, Madrid, Biblioteca EDAF, 1966.
- PÉREZ DE LA DEHESA, Rafael, *El grupo « Germinal » : una clave del 98*, Madrid, Taurus, 1970.
- *La evolución de la filosofía en España. Federico Urales*, Madrid, 1968.
 - *Política y sociedad en el primer Unamuno*, Madrid, 1966.
 - *El pensamiento de Costa y su influencia en la generación del 98*, Madrid, 1966.
 - « Zola y la literatura finisecular », *Hispanic Review*, 1971, n° XXXIX, p. 49-60.
- PÉREZ ESCRICH, Enrique, *El frac azul (Memorias de un joven flaco)*, Madrid, 1862 ; Madrid, Miguel Guijarro Editor, 1864 ; Cuarta edición corregida por el autor, Madrid, Imprenta y Librería de Miguel Guijarro, Editor, 1875.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Novelas Contempo* PHILLIPS, Allen W., *Alejandro Sawa. Mito y realidad*, Madrid, Turner, 1976.
- *En torno a la bohemia madrileña, 1890-1925. Testimonios, personajes y obras*, Madrid, Celeste Ediciones, Biblioteca de la Bohemia, 1999.
- PERRIN, Guillermo, *Argumento y explicación de Bohemios. Zarzuela*, Música del maestro Vives, Madrid, 1907.
- PHILLIPS, Allen W., « Sobre la génesis de *Luces de bohemia* », *Ínsula*, julio-agosto de 1966, n° 236-237, p. 9.
- « Las cartas de Valle-Inclán a Rubén Darío », *El Nacional*, México, 26 de mayo de 1966.
 - « Sobre *Luces de Bohemia* y su realidad literaria Ramón del Valle-Inclán. An appraisal of his Life and Work », Nueva York, 1968, p. 601-614.
 - « Rubén Darío y Valle-Inclán : historia de una amistad literaria », *Revista Hispánica Moderna*, enero-abril de 1967, XXXIII, n° 1-2, p. 1-29.
 - « Algo más sobre la bohemia madrileña : testigos y testimonios », *Anales de Literatura Española*, Universidad de Alicante, Alicante, 1985, n° 4, p. 327-362.
 - « Apuntes para el estudio de la bohemia en algunas novelas modernas (1880-1930) », *Anales de Literatura Española*, Alicante, Universidad de Alicante, 1988, n° 6, p. 391-442.
 - « Treinta años de poesía y bohemia (1890-1920) », *Anales de literatura española*, 1986-1987, n° 5, p. 377-424.
- PIERROT, Jean, *L'imaginaire décadent 1880-1890*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977.
- PILARES, Manuel, « Jaime Ibarra : un bohemio en los ojos de quien no lo es », *Leer*, n° 39, febrero de 1991.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M., REYES CANO, Rogelio (eds), *Bohemia y literatura (de Bécquer al modernismo)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1993.
- ráneas*, Vol. IV *El amigo Manso. El doctor Centeno. Tormento*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, Biblioteca Castro, Editorial Hernando.
- POMPEY, Francisco, « Alejandro Sawa, El magnífico, en el Café de Platerías », *Recuerdos de un pintor que escribe. Semblanzas de grandes figuras*, Madrid, 1972, p. 86-90.
- PRADA, Juan Manuel de, *El silencio del patinador*, Madrid, 1995.

- *Armando Buscarini o el arte de pasar hambre*, Logroño, Café Bretón, 1996.
- PUCCINI, G., *La Bohème*, Ópera/Libreto, Madrid, 1896.
- PUCHE, Eliodoro, *Motivos líricos*, Madrid, 1917.
- *Libro de los elogios galantes y de los crepúsculos de otoño*, Madrid, 1917.
- *Corazón de la noche*, Madrid, Tipografía Yagües, 1918(?)
- PUÉRTOLAS, Soledad, « Sawa y Max Estrella, a uno y otro lado del espejo », *El País*, 27 de abril de 1977.
- RAIGADA, A., *El pecado de Claudina*, Madrid, 1912.
- RAMÍREZ ÁNGEL, Emiliano, *La cabalgata de las horas*, Madrid, 1925.
- RAMOS GASCÓN, Antonio, *Obras olvidadas de Clarín*, Madrid, 1973.
- RAYNAND, Ernest, *La Bohème sous le Second Empire*. Charles Cris et Nona, Paris, 1930.
- RÉPIDE, Pedro de, *Las canciones de la sombra*, Madrid, Tipografía El Trabajo, 1903.
- RIBBANS, Geoffrey, « Riqueza inagotable de las revistas literarias modernas », *Revista de Literatura*, 1958, n° 13, p. 30-47.
- RIVALAN-GUEGO, Christine, *Frissons, fictions-Romans et nouvelles en Espagne, 1984-1936*, Presses Universitaires de Rennes, 1998.
- RIVAS, Rosa, « Aniversario de un ilustre olvidado », *El País Semanal*, 14 de marzo de 1982.
- RNASOE, Arthur, *Bohemia in London*, Londres, 1907.
- ROBIN, Claire-Nicolle, « El romancero de la blusa, la bohemia entre el modernismo y el populismo », *El Bosque*, septiembre-diciembre de 1993, n° 6.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *La literatura del pobre*, Granada, Editorial Comares, 1994.
- *La norma literaria*, 2° ed., Granada, Diputación provincial de Granada, 1994.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos et SALVADOR, Álvaro, *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Akal, 1987.
- RODRÍGUEZ BERNARD, Antonio, « Alejandro Sawa : la disidencia maldita », *Quimera*, n° 82, 1988, p. 13-17.
- ROLDÁN, Antonio, *Por encima de todo. (Historia de los amores de una poeta y una ramera)*, Madrid, 1910.
- *Sobre el cieno*, Madrid, 1910.
- ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel, *Historia interna de la novela española del siglo XIX : La Novela realista*, Sevilla, Alfar, 1988.
- ROMERO TOBAR, Leonardo, « En los orígenes de la bohemia : Bécquer, Pedro Sánchez y la revolución de 1854 », paru dans l'ouvrage collectif *Bohemia y literatura (De Bécquer al modernismo)*, Eds Pedro M. Piñero et Rogelio Reyes, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, n° 146, 1993, p. 27-49.
- *La poesía de tema madrileñista durante el reinado de Alfonso XIII*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1997.

- *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid, Fundación Juan March-Ariel, 1976.
- RUBIA BARCIA, José, *Mascarón de proa : Aportaciones al estudio de la vida y de la obra de Don Ramón María del Valle-Inclán y Montenegro*, Madrid, 1983.
- RUDORFF, Raymond, « *The Belle Époque* ». *Paris in the Nineties*, Nueva York, 1973.
- RUIZ CONTRERAS, Luis, *Memorias de un desmemoriado*, Madrid, 1940.
 - *Memorias de un desventurado*, Madrid, 1961.
 - *Medio siglo de teatro infructuoso*, Madrid, 1930.
- RUNKLE, Gerald, *Anarchisme*, Old and New, 1972.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, *La Novela corta española. Promoción de « El Cuento Semanal » (1901-1920)*, estudio preliminar, selección y notas de..., Madrid, Aguilar, 1952.
 - *El espíritu y la letra. Cien años de literatura española : 1860-1960*, Madrid, Aguilar, 1966.
 - *Raros y olvidados*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1971.
 - *El espíritu y la letra*, Madrid, Aguilar, 1966.
 - Prólogo a *Obras selectas* de Eduardo Zamacois, Barcelona, 1959.
 - *La promoción de El Cuento semanal (1926-1925)*, Madrid, 1975, p. 34.
 - *Diccionario de la literatura, términos, conceptos, « ismos » literarios*, Madrid, Aguilar, 1954.
- SALAUN, Serge, *La poesía de la guerra de España*, Madrid, 1985.
- SALINAS, Pedro, « El problema del modernismo en España o un conflicto entre dos espíritus », *Literatura española*, Madrid, 1903.
- SAN GERMÁN OCAÑA, José, « Iconografía literaria : Alejandro Sawa », *Nuevo Mundo*, 18 de marzo de 1909, XVI, n° 793.
- SAN JOSÉ, Diego, *Gente de ayer. Retablillo literario de los comienzos de siglo*, Madrid, 1952.
- SÁNCHEZ RUIZ, Antonio, *Cosas de Hemlet Gómez*, Madrid, 1903.
- SAND, George, *La dernière Aldini*, 1827.
- SANJUÁN, Manuel C., « Alejandro Sawa, un escritor que urge recuperar », *Diario de Barcelona de la Cultura*, 23 de noviembre de 1978.
- SARTRE, Jean-Paul, *Baudelaire*, Librairie Gallimard, 1947.
- SASSONE, Felipe, *La canción del bohemio* (poesías), Madrid, s/a.
 - *La rueda de mi fortuna*, Madrid.
- SAWA, Alejandro, *El Pontificado y Pio IX (Apuntes históricos)*, Málaga, Imprenta del Centro Consultivo, 1878, 55 pages.
 - *La mujer de todo el mundo*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fe, 1885, 1° ed. ; 2° ed., prólogo de José Esteban, Madrid, Moreno-Ávila Editores, 1988.

- *Crimen legal* con el apéndice de Eduardo López Bago, « Análisis de la novela », Madrid, Biblioteca del Renacimiento Literario, 1886 ; 2° édition et notes de Jean-Claude Mbarga, Madrid, Libertarias/Prodhufi, 1999, 222 pages.
- *Declaración de un vencido – Criadero de curas*, Madrid, Administración de la Academia, Minuesa de los Ríos Impresor, 1887 ; Madrid, Novelas de *El Motín*, 1888 ; édition, introduction et notes de Francisco Gutiérrez Carbajo, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, 1999, 239 pages.
- *La sima de Igúzquiza*, Madrid, Novelas de *El Motín*, 1888.
- *Noche*, Madrid, Biblioteca del Renacimiento Literario, 1888, 294 pages.
- *Los reyes en el destierro – drama en tres actos y en prosa* (adaptación de la novela de Alfonso Daudet), Madrid, R. Velasco Imp., 1899.
- *Historia de una reina*, Madrid, *El Cuento Semanal*, 03 / 05 / 1907, illustrations de A. Lozano, 20 pages, Collection *El cuento semanal*, année 1, n° 18 ; 2° ed., Madrid, Prensa Moderna, 1920, 59 pages, Collection *El cuento azul*, n° 46.
- *Iluminaciones en la sombra*, Madrid, Biblioteca Renacimiento, 1910, 1° ed. ; 2° ed., édition de Iris M. Zavala, Madrid, Editorial Alhambra, 1977 ; 3° ed. 1986.
- *Calvario – Adaptación de : Jack de Alphonse Daudet*, Madrid, *El Cuento Semanal*, 22 / 07 / 1910, illustrations de Palao, Collection *El cuento semanal* année IV, n° 166, 20 pages.
- *La noche*, Madrid, *La Novela Corta*, 1918, 29 pages et édition dans la collection *La novela corta*, année 3, n° 135, agosto de 1918.
- *La noche, novela*, Madrid, Prensa Popular, 1918

Articles d'Alejandro SAWA

- « Impresiones de un lector », in Eduardo López Bago, *El Cura*, Madrid, Juan Muñoz y Cía., « Biblioteca del Renacimiento Literario » [s.a. 1885], p. 294-309.
- « A modo de prólogo », *El estudiante, novela de costumbres escolares* de José Fraguas, Madrid, Juan Muñoz Sánchez editor, Imprenta de Pedro Núñez, 1890, p. 8-14.
- « Carta liminar », L. Cornellá de las Veneras, *Sevilla pura*, 1905, p. 7-9.
- « Carta liminar », Federico Gil Asensio, *Como la vida (Versos)*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Marqués, 1906, p. 7-10.
- « Una carta », *A los hijos del pueblo, Versos socialistas* de Francisco Salazar y Tomás Camacho, Madrid, 1885, p. 90-95.
- « Una carta », *¡Verán Ustedes !* s. n., 1885, s. p.
- « Consummatum est », *El Progreso*, 23 / 07 / 1885, p. 2-3.
- « Bodas Fúnebres. (Cuento Macabro) », *El Progreso*, 30 / 07 / 1885, p. 2.
- « Chronique hebdomadaire », *Correspondance latine*, s. n., 01 / 08 / 1890, s. p.
- « Cartas a un ideal », *Don Quijote*, s. n., 1894, année IV, s. p.
- « Banderín de enganche », *Don Quijote*, 27 / 07 / 1894, n° 30, année III, p. 1.
- « Notas », *Don Quijote*, 30 / 06 / 1897, n° 30, année VI, s. p.
- « Fantasías », *Don Quijote*, 16 / 07 / 1897, n° 29, année VI, pages 1 et 4.
- « Notas », *Don Quijote*, 23 / 07 / 1897, n° 30, année VI, p. 4.
- « Lo de siempre », *Don Quijote*, 30 / 07 / 1897, n° 31, année VI, pages 1 et 4.
- « Notas », *Don Quijote*, 06 / 08 / 1897, n° 32, année VI, pages 1 et 4.

- « La fiesta de la juventud », *El Liberal*, 17 / 08 / 1897, s. n., année XIX, s. p.
- « ¿Por qué ? », *El Liberal*, 24 / 02 / 1898, n° 6719, année XX, p. 1.
- « Crónicas. Unguibus et rostro », *El Liberal*, 25 / 04 / 1898, s. n., année XX, s. p.
- « Crónica. La ola negra », *El Liberal*, 17 / 06 / 1898, s. n., année XX, s. p.
- « De vuelta a la vida », *El Nuevo País*, 06 / 10 / 1898, n° 49, année L, p. 1.
- « Un destino », *Madrid Cómico*, 23 / 06 / 1900, n° 38, année XX, p. 303.
- « Tipos », *Madrid Cómico*, 27 / 10 / 1900, n° 56, année XX, p. 448.
- « Un poeta muerto », *Heraldo de Madrid*, 14 / 10 / 1901, n° 3926, année XII, p. 1.
- « A la juventud », *Heraldo de Madrid*, 18 / 11 / 1901, s. n., année XII, p. 1.
- « Carta al director », *El Liberal*, 24 / 02 / 1902, s. n., année XXIV, s. p.
- « Reminiscencia del culto a Victor Hugo », *Heraldo de París*, 01 / 03 / 1902, n° 46, année III, s. p.
- « Hay que insistir », *El Liberal*, 06 / 03 / 1902, s. n., année XXIV, s. p.
- « ¡Aleluía ! », *Don Quijote*, 04 / 1902, n° 14bis, année XI, s. p.
- « Seres dobles », *Blanco y negro*, 09 / 08 / 1902, n° 588, année XII, p. 1-2.
- « Zola », *Don Quijote*, 03 / 10 / 1902, n° 39, année XI, p. 1.
- « El canto de Orfeo », *La Ilustración Española y Americana*, 08 / 10 / 1902, n° 37, année XXXVII, p. 207.
- « Dietario de un alma », *Helios*, 1903, n° X, année I, p. 284-290.
- « Dietario de un alma », *Helios*, 1903, n° XI, année I, p. 436-448.
- « Dietario de un alma », *Helios*, 1903, n° XII, année I, p. 570-576.
- « Fisionomía de los meses », *Nuevo Mundo*, 1903, n° 520, année X, s. p.
- « Fiestas de mayo », *El País*, 26 / 04 / 1903, n° 5744, année XVII, p. 1.
- « Crónica », *El Globo*, 12 / 05 / 1903, n° 10010, année XXIX, s. p.
- « De la vida. Notas y comentarios », *La Correspondencia de España*, 23 / 08 / 1903, n° 16634, année LIV, s. p.
- « Crónica », *ABC*, 25 / 08 / 1903, n° 45, année I, p. 2.
- « Hampa política », *Germinal*, 16 / 09 / 1903, n° 3, année I, s. p.
- « Hay que insistir », *Germinal*, 23 / 09 / 1903, n° 4, année I, s. p.
- « Gacetilla eterna », *ABC*, 13 / 10 / 1903, n° 59, année I, s. p.
- « Crónica literaria », *El Cojo ilustrado*, 15 / 10 / 1903, n° 284, année XII, p. 608.
- « Un héroe muerto », *ABC*, 23 / 10 / 1903, n° 62, année I, p. 1.
- « Charles Morice », *La Lectura*, 10 / 1903, s. n., année III, p. 331-333.
- « Rápidas », *El Globo*, 07 / 11 / 1903, n° 10187, année XXIX, s. p.
- « Rápidas », *El Globo*, 08 / 11 / 1903, n° 10188, année XXIX, s. p.
- « Rápidas », *El Globo*, 10 / 11 / 1903, n° 10190, année XXIX, s. p.
- « Los ocasos del amor », *Nuevo Mundo*, 28 / 11 / 1903, n° 516, année X, s. p.
- « Canalejas y la Academia », *Alma Española*, 20 / 12 / 1903, n° VII, année I, p. 8.
- « Los neo-conservadores (crónica) », *Alma Española*, 27 / 12 / 1903, n° VIII, année I, p. 3-4.
- « Indumentaria », *Nuevo Mundo*, 1904, n° 531, année XI, s. p.
- « Juventud triunfante : autobiografía », *Alma Española*, 03 / 01 / 1904, n° IX, année II, p. 10-11.
- « Días pasados », *ABC*, 05 / 01 / 1904, n° 83, année II, p. 2-3.
- « Días pasados », *ABC*, 12 / 01 / 1904, n° 85, année II, p. 2-3.
- « Días pasados », *ABC*, 23 / 01 / 1904, n° 88, année II, p. 6-7.
- « Días pasados », *ABC*, 27 / 01 / 1904, n° 89, année II, p. 4-5.
- « Nicomedes Nikoff », *España*, 27 / 01 / 1904, s. n., année I, s. p.

- « De moral », *Alma Española*, 31 / 01 / 1904, n° XIII, année II.
- « Días pasados », *ABC*, 03 / 02 / 1904, n° 91, année II, p. 1.
- « Días pasados », *ABC*, 10 / 02 / 1904, n° 93, année II, p. 4
- « Amílcar Cipriani », *España*, 11 / 02 / 1904, n° 22, année I, p. 2.
- « Crónica », *Alma Española*, 14 / 02 / 1904, n° XV, année II, p. 4.
- « Días pasados », *ABC*, 17 / 02 / 1904, n° 94, année II, p. 1.
- « Don José María de Pereda », *España*, 01 / 03 / 1904, s. n., année I, s. p.
- « Días pasados », *ABC*, 02 / 03 / 1904, n° 97, année II, p. 5.
- « Rápidas », *Alma Española*, 06 / 03 / 1904, n° XVII, année II, p. 9-10.
- « Medallones. Mauricio Maeterlinck », *ABC*, 09 / 03 / 1904, n° 99, année II, p. 6-7.
- « Ante el misterio », *Alma Española*, 13 / 03 / 1904, n° XVIII, année II, p. 13-14.
- « Días pasados », *ABC*, 17 / 03 / 1904, n° 100, année II, p. 8.
- s. t., *España*, 20 / 03 / 1904, s. n., année I, s. p.
- « Crónica », *La Lucha*, 03 / 04 / 1904, n° 9, année I, p. 2.
- s. t. *España*, 09 / 04 / 1904s. n., année I.
- « Necrología », *Alma Española*, 23 / 04 / 1904, n° XXII, année II, p. 8.
- « Historia vulgar », *La Lucha*, 23 / 04 / 1904, n° 12, année I, p. 2.
- « Los nuevos. G. Nuñez de Prado », *Nuevo Mundo*, 29 / 04 / 1904, n° 538, année XI, s. p.
- « Jornada histórica », *Alma Española*, 30 / 04 / 1904, n° XXIII, année II, p. 4.
- « Tristezas », *La Lucha*, 30 / 04 / 1904, n° 13, année I, p. 5.
- « Dietario de un alma », *Helios*, 05 / 1904, n° XIV, année II, p. 3-11.
- « Ante el misterio », *El Cojo ilustrado*, 01 / 05 / 1904, n° 297, année XIII, p. 290.
- « Los profesores de energía », *España*, 12 / 06 / 1904, s. n., année I, s. p.
- « Perfiles literarios », *Nuevo Mundo*, 16 / 06 / 1904, n° 545, année XI, s. p.
- « Mirando al porvenir », *El Gráfico*, 22 / 06 / 1904, n° 10, s. a., p. 5.
- « Aires de fuera », *El Gráfico*, 06 / 07 / 1904, n° 24, s. a., p. 4-5.
- « Crónica », *Nuevo Mundo*, 28 / 07 / 1904, n° 551, année XI, s. p.
- « Los charmettes », *España*, 06 / 08 / 1904, s. n., année I, s. p.
- s. t. *Nuevo Mundo*, 18 / 08 / 1904, n° 544, année XI, s. p.
- « Él que no nació jamás », *España*, 19 / 09 / 1904, s. n., année I, s. p.
- « De mi galería », *Nuevo Mundo*, 27 / 10 / 1904, n° 564, année XI, s. p.
- « Crónica », *España*, 07 / 03 / 1905, s. n., année II, s. p.
- « Los cortesanos de lo ínfimo », *Renacimiento Latino*, 04 / 1905, n° 1, année I, p. 62-63.
- « El hombre superior », *Nuevo Mundo*, 13 / 04 / 1905, n° 588, année XII, s. p.
- « La historia que miente », *Anarquía Literaria*, 07 / 1905.
- « El Desfile », *La Vida Galante*, 29 / 09 / 1905, n° 360, année VIII, s. p.
- « La música espectro », *El Imparcial*, 17 / 09 / 1906, s. n., année XL, s. p.
- « Para ejemplo », *El Liberal*, 22 / 09 / 1906, n° 9834, année XXVIII, p. 1-2.
- « Adam Gliska. Un recuerdo », *El Liberal*, 07 / 10 / 1906, n° 9848, année XXVIII, p. 1-2.
- « Iconografía roja », *El Liberal*, 16 / 03 / 1907, n° 10008, année XXIX, p. 1.
- « Crónica. El misterio de los siglos », *El Liberal*, 23 / 04 / 1907, n° 10045, année XXIX, p. 1.
- « Una nonagenaria », *Nuevo Mundo*, 25 / 04 / 1907, n° 694, année XIV, p. 1.
- « Crónica. Un viejo tema », *El Liberal*, 29 / 05 / 1907, n° 10081, année XXIX, p. 1-2.

- « El patriotismo español », *Nuevo Mercurio*, 07 / 1907, n° 7, s. a., p. 1013-17.
- « Crónica. Un lanzamiento », *El Liberal*, 03 / 07 / 1907, n° 10118, année XXIX, p. 1.
- « Las casas hablan », *Nuevo Mundo*, 01 / 08 / 1907, n° 708, année XIV, p. 3.
- « El cuarto poder », *Nuevo Mundo*, 22 / 08 / 1907, n° 711, année XIV, s. p.
- « En honor de un poeta », *El Imparcial*, 26 / 08 / 1907, n° 14525, année XLI, p. 3.
- « Líneas de aniversario », *El Imparcial*, 09 / 09 / 1907, n° 14539, année XLI, p. 3.
- « Sofía Casanova », *Nuevo Mundo*, 12 / 09 / 1907, n° 714, année XIV, p. 2.
- « Un artista extraño », *Nuevo Mundo*, 19 / 09 / 1907, n° 715, année XIV, s. p.
- « Crónica. Siempre así », *El Liberal*, 25 / 09 / 1907, n° 10199, année XXIX, p. 1.
- « El sagrado de las cartas », *Nuevo Mundo*, 10 / 10 / 1907, n° 718, année XIV, s. p.
- « Fermín Salvochea », *El Imparcial*, 11 / 11 / 1907, n° 14602, année XLI, s. p.
- « Hace once años », *El Imparcial*, 13 / 01 / 1908, n° 14664, année XLII, s. p.
- s. t., *Revista moderna de México*, 13 / 01 / 1908, n° 6, année IX, p. 366-7.
- « Los desertores del ideal », *El Imparcial*, 20 / 01 / 1908, s. n., année XLII, s. p.
- « Fariseísmo », *El Imparcial*, 27 / 01 / 1908, s. n., année XLII, s. p.
- « Mediocracia », *Nuevo Mundo*, 06 / 02 / 1908, n° 735, année XV, s. p.
- « Dos recuerdos del rayo y de la gloria », *El Imparcial*, 10 / 02 / 1908, s. n., année XLII, s. p.
- « Los super-hombres de la política », *El Imparcial*, 28 / 02 / 1908, n° 14710, année XLII, s. p.
- « Vaguedades », *El Imparcial*, 09 / 03 / 1908, s. n., année XLII, s. p.
- « Ante un libro », *El Imparcial*, 23 / 03 / 1908, n° 14734, année XLII, s. p.
- « Después del centenario », *El Imparcial*, 20 / 04 / 1908, s. n., année XLII, s. p.
- « Vanidades », *El Imparcial*, 29 / 06 / 1908, n° 14831, année XLII, p. 3.
- « Feminismo », *El Imparcial*, 13 / 07 / 1908, n° 14845, année XLII, p. 4.
- « Moral política », *El Imparcial*, 20 / 07 / 1908, n° 14852, année XLII, p. 3-4.
- « La mujer-enigma », *El Imparcial*, 10 / 08 / 1908, n° 14873, année XLII, p. 3.
- « Cuando el amor se ha ido », *El Imparcial*, 17 / 08 / 1908, s. n., année XLII, s. p.
- « Cuentos irónicos », *El Imparcial*, 14 / 09 / 1908, n° 14908, année XLII, p. 4.
- « Las ironías de la vida. Lucas Montenegro », *El Imparcial*, 28 / 09 / 1908, s. n., année XLII, p. 4.
- « Recuerdos », *El Imparcial*, 26 / 10 / 1908, n° 14950, année XLII, p. 4.
- « Tríptico », *El Imparcial*, 28 / 02 / 1909, n° 15074, année XLIII, p. 4.
- s. t. *Heraldo de Madrid*, 08 / 03 / 1909, s. n., année XIX, s. p.

SAWA, Enrique, *Albores. Cosas varias*, Madrid, 1894.

SAWA, Miguel, *Amor* (artículos), Madrid, 1897.

- *Ave fémica*, Madrid, 1904.

- *La muñeca* (novela), Madrid, El Cuento Semanal, 1907.

- *Historias de locos*, Madrid, 1910.

SEIGEL Jerrold, *Paris bohème 1830-1930*, Paris, Éditions Gallimard, 1991, NRF.

SENBRE, Ricardo, « Baroja y Valle-Inclán, en dos versiones de la muerte del poeta Alejandro Sawa », Zaragoza, *Despacho literario*, 1960, p. 10.

SHAW, Donald L., *La generación del 98*, Madrid, 1978.

SILES, José de, *Diario de un poeta*, Madrid, 2ª ed. Imprenta Antonio Marzo, 1905.

- SOBEJANO, Gonzalo, *Nietzsche en España*, Madrid, 1967.
- « Epater le bourgeois en la España literaria del 900 y *Luces de bohemia*, elegía y sátira », *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, 1976.
 - « El lenguaje de la novela naturalista », in Yvan Lissorgues (ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, p. 583-615.
- SOCA, Juan, *La tristeza de amar*, Madrid, 1917.
- SOJO, Eduardo, « Miguel Sawa », *Don Quijote*, 06 / 10 / 1893, année II, n° 41, p. 1.
- SORIANO-MOLLA, Dolores Thion, *Ernest Bark, un propagandiste de la modernité*, Thèse de doctorat, Espagnol, université de Paris IV-La Sorbonne, 1995.
- SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo, « Una antología de los textos teóricos de Zola », *Ínsula*, 1989, n.º 514, p. 7.
- TAPIA, Luis de, *Poemas, La Anarquía literaria*, Madrid, 1905.
- TENA, Alberto, « Sawa. *Iluminaciones en la sombra* », *Nosotros*, VII, octubre 1913, n.º 54.
- TOBAR, Alfonso, *Cantares*, Madrid, Imprenta de G. Juste, 1899.
- TORRE, Guillermo de, « Valle-Inclán o el rostro y la máscara », *La difícil universalidad española*, Madrid, Gredos, 1965, p. 138-140.
- « La generación de 1898 en las revistas del tiempo », *Nosotros*, 1941, n° 15, p. 3-58.
- TOUZIN, Marie-Madeleine, *L'écriture autobiographique – Groupement de textes*, Bertrand Lacoste, 1993.
- TRAPIELLO, Andrés, *Las armas y las letras : Literatura y guerra civil (1936-1939)*, Barcelona, 1994.
- TUDELA, Mariano, « Tobogán de olvidados. Alejandro Sawa », *Arriba*, 13 de mayo de 1962.
- « Rincones y figurones », *Leer*, febrero de 1991, n° 39, Madrid.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel, *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Madrid, 1970.
- UMBRAL, Francisco, Prólogo a *La santa bohemia* de José Fernando Dicenta, Madrid, 1976, p. 9-12.
- *Larra, anatomía de un dandy*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1976.
- UNAMUNO, Miguel de, « Sobre el marasmo actual de España », *En torno al casticismo*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.
- « El sepulcro de Don Quijote », *Vida de Don Quijote y Sancho Panza*, Madrid, Cátedra, 1992.
 - *Los melencidos, Obras Completas*, V, El tiempo, 1901, p. 668-690.
- URALES, Federico, *La evolución de la filosofía en España*, Barcelona, 1968.
- URRUTIA, Jorge, *El Novecentismo y la renovación vanguardista*, Madrid, Editorial Cincel, 1980.
- *Las luces del crepúsculo : el origen simbolista de la poesía española moderna*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

- VAL, Luis del, *Vida bohemia*, Barcelona, 1903.
- VALBUENA PRAT, Ángel, *La poesía española contemporánea*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930.
- *Historia de la literatura española*, Tomo III, Madrid, 1953.
- VALENTÍ, Eduard, *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, Barcelona, 1973.
- VALLE INCLÁN, Ramón del, *Luces de bohemia*, edición de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- *La Lámpara maravillosa / ejercicios espirituales*, [Joseph Mojaornavit], Madrid, Sociedad General Española de Librería, Imp. Helénica, 1916.
- « Madrid de noche », *El Universal*, México, 03 / 06 / 1892.
- *La pipa de kif*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1919.
- VALVERDE, José María, « Estudio crítico », *Artículos olvidados (1894-1904) de José Martínez Ruiz*, Madrid, Narcea Ediciones, 1972, Bitácora, Biblioteca del Estudiante.
- VARIOS AUTORES, *Diccionario de Madrid*, Madrid, Rubiños-1860, 1997.
- VARIOS AUTORES, *La crisis de fin de siglo : Ideología y Literatura. Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa*, Barcelona, 1975.
- VIDAL, Fabián, « Un libro póstumo. (Sobre *Iluminaciones en la sombra*) », *La Correspondencia de España*, 7 de julio de 1910.
- VIDAL Y PLANAS, Alfonso, *A hombros de la adversidad (Elevaciones espirituales, tumbos del corazón, visiones y anécdotas)*, Madrid, 1926. 248 págs. Otra edición en Barcelona, s/a. ¿1929 ?
- *Las alas del sátiro*, Madrid, ¿1913 ?, 219 pages.
- *La barbarie de los hombres*, Madrid, 1915.
- *La camisa fatal*, Ilustr. de Bartolozzi, Madrid, La Novela Semanal, 1923, 60 pages.
- *El loco de la masía. Farsa trágicómica, de símbolos, en tres actos*, Barcelona, 1930, 96 pages.
- *La nochebuena en el penal*, Barcelona, ¿1930 ?, 285 pages.
- *El perro que subió al cielo*, (novela), Madrid, 1933, 28 pages.
- *Los reptiles del Prado*, novela. ilustr. de Solís Ávila, Los Novelistas, n° 10, Madrid, 1928.
- *La santa desconocida*, La Novela de Hoy, n° 212, Ilustr. de Solís Ávila, Madrid, 1924.
- *Un torero, Curro Posada. (Manejo de impresiones sentimentales)*, Madrid, 1916, 57 pages.
- *Yo García y un viejo de Logroño*, Barcelona, s/f.
- *El señorito Ladislao*, en colaboración con Luis Antón del Olmet, Madrid, 1922, 37 pages.
- *Santa Isabel de Ceres* (novela), Madrid, 1919.
- *El pobre Abel de la Cruz* (narraciones), Madrid, 1923.
- *Bombas de odio*, Madrid, s/a, 184 pages.
- *La papelón* (novela), Barcelona, s/a, 189 pages.
- *Cirios en los rascacielos y otros poemas*, Tijuana, Litografía de Baja California, 1963.

Théâtre (œuvres enregistrées à la Biblioteca Nacional de Madrid) :

- *Santa Isabel de Ceres*, tragedia popular en cinco actos, Madrid, 1922.
- *Los gorriones del Prado*, drama en cinco actos, Madrid, 1923. Dans l'édition *La Novela teatral*, n° 376, année IX, Madrid, 1924.
- *Las niñas de Doña Santa. Paseo del corazón por la mala vida en un prólogo y tres actos*, dibujos de Agustín Segura, *La Farsa*, n° 331, Madrid, 1934, 63 pages.
- *Ni matarás*, drama en tres actos, subdividido el último en dos cuadros. En colaboración con Valero Martín, *La Novela teatral*, 1924, n° 432, année IX, Madrid.
- *El otro derecho*, drama en tres actos, en colaboración con J. Simón Valdivielso, *La Novela Teatral*, n° 392, année IX, Madrid, 1924.

Œuvres traduites

- *Santa Isabel de Ceres* (en anglais, tchécoslovaque et portugais)
- *Cielo y fango* (en allemand et tchécoslovaque).
- *La papelón* (en allemand et tchécoslovaque).

Œuvres portées à l'écran

- *Santa Isabel de Ceres*.
- *El manicomio del Doctor F.* (novela), Madrid, 1931, 222 pages.
- *Cielo y fango*, Barcelona, s/a.
- *Memorias de un hampón (Memorias)*, Madrid, 1918.
- *El rancho de la cárcel*, Madrid, 1914.
- *Tristezas de la cárcel*, Madrid, 1917.

Outre les œuvres citées dans *Memorias de un hampón*, apparaissent celles-ci aussi :

- Novelas cortas :
- En *La Novela de hoy*.

La casa de Pepita. – Cuatro días en el infierno. – Los locos de la calle. – La Tragedia de Cornelio. – Papeles de un loco. – Los Amantes de Cuenca. – La Gloria de Santa Irene. – Malpica, el acusador. – ¡Le pasa a cualquiera ! – « La Voz », el Acusador – La Voz, que ha salido ahora.

- En *La Novela de la Noche*.
- Noche de San Juan. – Castigo de Dios. – La Novicia cupletista. – La Conversación de don Juan.
- En *La Novela Semanal*.
- Brasa de Sol.
- En *La Novela Corta*.
- El Incendiario. – El alma de monigote.

- En *Los Contemporáneos*.
 - El Patio de la Primera.
- VILLAESPESA, Francisco, *Intimidades*, 1893.
- *La musa enferma*, 1898-1900.
 - *Luchas*, 1898.
 - *El alto de los bohemios*, 1899-1900.
 - « La copa del rey de Thule », 1898-1900, *Poesías completas*, T. I, Madrid, Aguilar, 1954.
 - *Poesías y artículos en « Germinal » y « Vida y Arte »*.
- VILLEGAS ESTRADA, Fernando, *Café romántico y otros poemas*, prólogo de César González Ruano, Madrid.
- VILLENNA, Luis Antonio de, *Corsarios de guante amarillo Sobre el dandysmo*, Barcelona, Tusquets Editores, 1983.
- *Biografía del fracaso*, Barcelona, Editorial Planeta, 1997.
 - *Diccionario del fin de siglo*, Madrid, Editorial Valdemar, 2001, El Club Diógenes.
 - « Visiones de bohemia, *Leer*, febrero de 1991, n° 39, Madrid.
 - *Máscaras y formas del fin de siglo*, Madrid, Ediciones del Dragón, 1988.
- VIÑAS, David, *Literatura argentina y política. I De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1995.
- WALDBERG, Patrick, *Eros in la Belle Epoque*, Nueva York, Grove Press, 1969.
- WEBER, Adua Fenin, *The Growth of Cities in the Nineteenth Century*, Nueva York, 1963.
- WOODCOCK, George, *Anarchism : A History of Libertarian ideas and Movement*, Nueva York, 1962.
- « X », Memorandum, « Alejandro Sawa (Sobre *Los reyes en el destierro*) », *La Época*, 23 de enero de 1899.
- ZAMACOIS, Eduardo, *Años de miseria y risa*, Barcelona, s/f.
- « Pedro Barrantes », *La Libertad*, 11 de octubre de 1933.
 - *Un hombre que se va. Memorias*, Barcelona, Ed. AHR., 1964 ; autre édition : Buenos Aires, Santiago Rueda Editor, 1969.
 - *Tipos de café. Siluetas contemporáneas*, Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1936.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, « Tras las huellas de Alejandro Sawa (notas a *Luces de bohemia*) », *Filología*, 1968-69, Buenos Aires, n° XIII, p. 383-395.
- *Asedio a Luces de Bohemia, primer esperpento de Ramón del Valle-Inclán*, Madrid, 1967.
 - *La realidad esperpéntica (Aproximación a Luces de bohemia)*, Madrid, 1969.
 - *Valle-Inclán novelista por entregas*, Madrid, 1973.
 - « Nuevas precisiones sobre *Luces de bohemia* », *Bohemia y literatura*, Sevilla, 1993, p. 11-26.
- ZAPATA, Marcos, *Poesías*, Madrid, Fernando Fe, 1902.
- ZAVALA, Iris M., *Fin de siglo : modernismo, 98 y bohemia*, Madrid, *Cuadernos para el Diálogo*, Colección Los Suplementos, n° 54, Madrid, 1974.
- Introduction et notes, *Iluminaciones en la sombra*, Madrid, 1977.

- *Ideología y Política en la novela española del siglo XIX*, Madrid, Anaya, 1971.
« ZEDA » (Fernández Villegas, Francisco), « Veladas teatrales. Teatro de la Comedia. *Los reyes en el destierro* », *La Época*, 22 / 01 / 1899, année LI, n° 17466, p. 2.

Index

Le nom des personnes réelles est en minuscules, le nom des personnages fictifs en majuscules.

- Alas, Leopoldo (Clarín), 231
- ALBERTO DEL MONTE-VALDÉS, 165, 166, 174, 176, 177, 181
- ALBERTO DÍAZ DE GUZMÁN, 160, 163, 164, 165, 168, 173, 181, 182
- ALEJANDRO MIQUIS, 95, 188, 189, 190, 191, 196, 199, 200, 201, 208, 209, 381, 415
- Almagro San Martín, Melchor de, 86, 87
- Altadill, Antonio, 102, 134, 344, 472
- Amiel, Henry Frédéric, 267, 277
- Amorós, Andrés, 163, 165, 166, 168, 170, 171, 185
- Anderson Imbert, Enrique, 408, 413, 414
- Arregui Zamorano, María Teresa, 203, 204, 205, 407, 414
- ATAÚLFO ROLDÁN, 105, 446, 447, 449, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 466
- Aznar Soler, Manuel, 11, 12, 26, 31, 54, 55, 56, 62, 75, 83, 85, 86, 123, 124, 152, 165, 196, 215, 217, 241, 245, 265, 279, 407, 422, 448, 449, 473, 480, 482, 503
- Azorín, José Martínez Ruiz, 16, 17, 38, 41, 66, 86, 95, 168, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 214, 232, 233, 296, 389, 395, 407, 466, 531
- Bachelard, Gaston, 439, 440
- Balzac, Honoré de, 28, 37, 59, 64, 142, 255, 258, 314, 349, 505
- Banville, Théodore de, 152, 244, 245
- Bark, Ernesto, 241
- Bark, Ernesto, 11, 18, 39, 41, 50, 70, 72, 73, 81, 160, 169, 175, 212, 215, 221, 223, 225, 235, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 276, 277, 291, 301, 302, 306, 307, 346, 381, 395, 406, 418, 453, 473, 511
- Baroja, Pio, 16, 18, 32, 33, 34, 38, 39, 56, 57, 63, 66, 70, 71, 74, 75, 76, 78, 80, 87, 89, 93, 94, 95, 123, 131, 144, 162, 185, 187, 194, 203, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 217, 218, 219, 232, 237, 238, 245, 263, 277, 296, 317, 318, 352, 389, 407, 410, 454, 466, 472, 478, 479, 481, 488, 505, 507, 512, 521
- Baroja, Ricardo, 70, 71
- Barrantes, Pedro, 38, 66, 70, 82, 403, 453, 472, 479, 480, 481, 482, 491, 492, 493, 496, 497, 500, 501
- Baudelaire, Charles, 44, 58, 105, 152, 194, 219, 223, 228, 234, 235, 238, 245, 248, 268, 270, 276, 341, 440, 462, 463, 482, 487, 488, 489, 497, 500
- Bayo, Ciro, 39, 70, 265
- Bécquer, Gustavo Adolfo, 29, 62, 228, 399, 440, 481, 522

Benavente, Jacinto, 70, 166, 389
Bernard, Claude, 282, 354
Blasco Ibáñez, Vicente, 16, 17, 95, 100,
107, 142, 143, 144, 145, 148, 149,
151, 152, 154, 155, 156, 157, 160,
162, 167, 178, 180, 181, 243
Blin, Georges, 279
Bonafoux, Luis, 39, 42, 70, 93, 282, 293,
298, 299, 302, 304, 387, 388, 394,
418, 475, 508
Borel, Petrus, 25
Bourget, Paul, 59, 234, 267, 392
Bóveda, Xavier, 39, 472, 477, 478, 479,
480
Buscarini, Armando, 39, 472, 477, 481,
489, 493, 496
Calderón, Alfredo, 138, 190, 244, 346,
348
Camba, Julio, 39, 87, 180, 252
Camín, Alfonso, 409, 475, 476, 486,
487, 489, 490, 495, 496
Camus, Albert, 258, 259, 508
Cansinos-Asséns, Rafael, 11, 30, 39, 45,
66, 70, 89, 98, 99, 100, 114, 118,
140, 164, 165, 182, 265, 313, 320,
339, 341, 349, 403, 411, 422, 447,
477, 483, 484, 503
Caramanchel, 34, 188
Caravage, 25
CARLOS ALVARADO RODRÍGUEZ,
44, 156, 185, 231, 353, 369, 371,
373, 380, 387, 393, 394, 404, 452
Carrere, Emilio, 11, 16, 32, 34, 39, 57,
63, 66, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 79, 81,
82, 83, 84, 86, 89, 105, 171, 172,
180, 189, 205, 261, 265, 295, 354,
396, 407, 408, 409, 410, 411, 412,
413, 414, 415, 416, 417, 418, 419,
420, 421, 422, 423, 424, 425, 426,
427, 428, 429, 430, 431, 432, 433,
435, 436, 438, 441, 443, 444, 445,
448, 449, 450, 451, 452, 453, 454,
455, 456, 457, 458, 459, 460, 462,
463, 464, 465, 466, 467, 468, 472,
476, 479, 481, 482, 483, 484, 485,
486, 488, 490, 495, 496, 497, 499,
501, 506
Castillo, Pelayo del, 472
Cejador, Julio, 143, 409
CÉSAR ANDIÓN, 214
Champfleury (Jules Fleury), 29, 58
Chotard, Loïc, 21, 29, 30, 81
Ciges Aparicio, Manuel, 39, 219
Comte, Auguste, 236
Cornuty, Enrique, 66, 70, 218
Cortázar, Julio, 408, 467
Courbet, Gustave, 58, 248
Dario, Rubén, 11, 13, 32, 34, 39, 46, 47,
48, 49, 50, 54, 63, 64, 65, 66, 70, 84,
86, 87, 88, 89, 93, 94, 210, 233, 234,
245, 268, 270, 296, 361, 364, 366,
367, 389, 473, 477
Daudet, Alphonse, 46, 48, 49, 248, 286,
291, 413, 481
Delorme, Rafael, 38, 56, 57, 69, 70, 73,
244, 246, 248, 249, 254, 255, 475,
476, 478, 480
Delrue, Elisabeth, 131, 162, 317, 318,
319, 352
Deschamps, Léon, 46
Dicenta, Joaquín, 13, 38, 50, 56, 57, 66,
70, 73, 80, 180, 244, 246, 248, 249,
254, 255, 265, 492, 502
Diderot, Denis, 25
Didier, Béatrice, 272, 274, 277, 279,
285, 326, 328, 342
DON LATINO DE HISPALIS, 59, 189,
215, 254, 415, 417
Dupont, Jean, 413
ELÍAS GÓMEZ, 14, 99, 100, 101, 102,
103, 104, 105, 106, 107, 110, 112,
118, 121, 140, 160, 175, 181, 190,
194, 198, 311, 312, 313, 316, 317,
323, 329, 331, 333, 337, 338, 340,

- 341, 343, 347, 373, 376, 379, 424,
452, 464, 477, 485, 501
- Escamilla, Pedro, 472
- Esteban, José, 11, 16, 38, 39, 50, 55, 56,
57, 63, 65, 66, 72, 73, 74, 76, 89, 90,
241, 263, 282, 298, 302, 389, 408,
423, 502, 529, 535
- EUDORO GAMODA, 42, 43, 94, 230,
235, 238, 353, 357, 358, 359, 360,
361, 362, 363, 364, 365, 366, 367,
368, 373, 383, 384, 385, 386, 387,
388, 392, 393, 398, 400, 401, 443
- FANDUL, 189, 415, 416, 420
- FELIPE CENTENO, 189, 191, 195, 196,
199, 201, 382, 415
- FERMÍN GARCÍA PIPOT, 213
- Flaubert, Gustave, 248, 462, 463
- FLORO MORO GODO, 102, 107, 110,
113, 114, 120, 121, 122, 126, 130,
133, 139, 150, 322, 323, 326, 343,
344, 348
- Fuente, Ricardo, 38, 70, 120, 255, 257,
258, 295, 304
- Fuentes, Víctor, 11, 225, 471, 472, 473,
475, 491, 502, 524
- Gádex, Dorio de, 39, 70, 82
- Gálvez, Pedro Luis de, 39, 66, 70, 73,
77, 265, 454, 457, 472, 476, 477,
478, 479, 480, 486, 487, 490, 496,
502, 522
- Gautier, Théophile, 25, 26, 29, 245, 463,
508
- Gómez Baquero, Eduardo (Andrenio),
73, 76
- Gómez Carrillo, Enrique, 13, 39, 40, 46,
50, 53, 61, 70, 88, 167, 245, 252,
260, 265, 268, 269, 270, 277, 284,
293, 302, 389, 438
- Gómez de la Serna, Ramón, 39, 76, 244,
466
- Gómez Porro, Francisco, 11
- González Serrano, Urbano, 42, 164, 387,
515
- Gullón, Ricardo, 31, 44, 61, 237, 368,
399, 400, 471, 527
- GUSTAVE COLLINE, 26, 109, 110
- GUSTAVO BELDA, 445, 446, 448, 449,
450, 451, 452, 455, 458, 460, 465,
466
- Hugo, Victor, 25, 44, 93, 211, 245, 269,
286, 348, 394, 491, 537
- Iglesias Hermida, Prudencio, 39, 55, 268,
273
- ISIDRO MALTRANA, 100, 145, 146,
147, 148, 149, 151, 152, 153, 154,
155, 156, 157, 158, 159, 160, 161,
162, 169, 175, 180, 181, 186, 190,
208, 380, 463, 490
- Jankélévitch, Vladimir, 234
- Jiménez, Juan Ramón, 31, 61, 160, 181,
472
- LA COMTESSE DEL ZARZAL, 356,
357, 358, 360, 361, 362, 364, 365,
368, 385, 386, 396, 398, 399, 400,
401, 438, 439, 443
- Lancelotti, Mario, 408
- Lanza, Silverio, 38, 44, 70, 265
- Larousse, Pierre, 29, 34, 37, 40, 54, 408
- Larra, José de, 30, 479
- Le Cardonnel, Louis, 46
- LOLA, 446, 459, 460, 461, 462, 463,
464, 466
- López Bago, Eduardo, 355
- López Lapuya, Isidoro, 11, 14, 19, 39,
142, 241, 265, 281, 282, 284, 285,
289, 290, 298, 299, 300, 302, 305,
307, 507
- López Pinillos, José (Pármeno), 39
- LUIS FLORESTÁN, 430, 431, 432, 433,
434, 436, 441, 442, 461, 463
- LUIS VILLEGAS, 454, 455
- LUISA GALINDO, 356, 357, 358, 365,
397, 398, 399, 438, 439, 440
- Machado, Antonio, 50, 389

Machado, Manuel, 39, 43, 48, 50, 51, 70,
 84, 102, 245, 268, 295, 367, 388,
 389, 472, 478, 479, 495
 Maetz, Ramiro de, 32, 66, 167, 169,
 172, 232, 389
 MARCEL, 9, 26, 27, 30, 81, 90, 194,
 395, 396
 Marquina, Eduardo, 84, 85, 86, 168, 389
 Marquina, Pedro, 472
 MAX ESTRELLA, 58, 172, 180, 189,
 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216,
 230, 254, 255, 256, 275, 354, 415,
 417, 449, 502
 Mbarga, Jean-Claude, 11, 369
 Mesa, Enrique de, 70, 71, 178
 MIMI, 26, 102, 140, 252, 306, 395, 396,
 397, 402, 456, 497
 MISS ANGÉLICA, 396, 430, 431, 433,
 434, 435, 436, 437, 442
 Montero Padilla, José, 11, 76, 79, 407,
 408, 410, 443, 454, 465, 466
 Moréas, Jean, 46, 296
 Moreno Godino, Florencio, 119, 323,
 348, 472
 Morice, Charles, 46, 245, 268, 277
 Murger, Henry, 21, 25, 26, 27, 28, 29,
 30, 33, 39, 50, 54, 80, 81, 84, 86, 89,
 90, 98, 99, 101, 105, 108, 109, 110,
 111, 113, 122, 134, 140, 152, 154,
 182, 185, 193, 194, 196, 198, 200,
 201, 208, 246, 247, 248, 253, 254,
 255, 286, 306, 308, 325, 333, 343,
 348, 350, 387, 395, 397, 402, 411,
 416, 422, 426, 448, 456, 475, 505
 MUSETTE, 26, 248, 395, 396
 Musset, Alfred de, 239, 245, 268, 276,
 277, 355, 402
 Nakens, José, 38, 69, 70
 Nerval, Gérard de, 25, 26, 29, 98, 270
 Néville, Edgard, 408
 Nietzsche, Friedrich, 237, 238, 240
 Noel, Eugenio, 487, 502
 Onís, Federico de, 31, 61, 409
 Ortiz de Pinedo, Juan, 75
 Palacios, Jesús, 410, 412, 414, 432
 Palomero, Antonio, 38, 70, 124, 254,
 255, 472, 475, 476, 477, 478, 480,
 488, 489
 Paradas, Enrique, 70, 492
 París, Luis, 42, 388
 Paso, Manuel, 38, 69, 70, 254, 255, 437,
 472, 482, 487, 489, 492, 500
 PEDRO ALONSO DE
 ARGAMASILLA, 423, 424, 425,
 426, 427, 428, 429, 431, 452, 463
 Pérez de Ayala, Ramón, 17, 95, 100,
 107, 158, 163, 164, 165, 166, 167,
 168, 169, 170, 172, 173, 175, 176,
 178, 179, 181, 182, 183, 184, 185
 Pérez Escrich, Enrique, 311
 Pérez Escrich, Enrique, 14, 17, 19, 30,
 56, 95, 98, 99, 100, 103, 104, 106,
 112, 113, 114, 116, 117, 118, 119,
 120, 122, 123, 125, 130, 131, 136,
 137, 140, 141, 142, 145, 157, 162,
 180, 181, 185, 190, 192, 193, 196,
 198, 207, 223, 243, 246, 265, 278,
 290, 311, 313, 315, 316, 318, 319,
 320, 321, 323, 325, 326, 327, 328,
 329, 331, 332, 334, 335, 336, 337,
 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344,
 345, 347, 348, 350, 351, 352, 366,
 371, 373, 374, 382, 395, 416, 418,
 424, 472, 475, 477, 485, 501, 505
 Pérez Galdós, Benito, 16, 17, 18, 95,
 166, 173, 187, 188, 190, 191, 192,
 193, 195, 197, 199, 200, 201, 205,
 273, 381, 382, 438
 PHÉMIE, 26
 Phillips, Allen W., 11, 12, 33, 34, 35, 38,
 39, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 51, 54,
 55, 56, 57, 62, 69, 70, 72, 73, 74, 81,
 82, 84, 85, 86, 87, 93, 94, 109, 110,
 117, 164, 211, 212, 213, 214, 231,
 268, 313, 341, 345, 355, 357, 358,

- 365, 373, 377, 387, 388, 394, 471, 472, 502
- Prada, Juan Manuel de, 12, 219, 453, 454, 502, 507
- Privat d'Anglemont, Alexandre, 58, 152, 155
- Puche, (H)Eliodoro, 39, 472, 482, 486, 487, 489
- Pyat, Félix, 15, 386, 387
- Quevedo, Francisco de, 126, 138, 189, 446
- Quiroga, Horacio, 361, 408, 467
- RAFAEL VILLASÚS, 32, 210, 211, 212, 216, 217
- Répide, Pedro de, 76, 472, 479, 482
- Richepin, Jean, 59, 491
- Rimbaud, Arthur, 33, 246, 258, 269, 270, 341
- Robert, Roberto, 102, 112, 134, 239, 327, 330, 348, 352, 472
- RODOLPHE, 26, 27, 30, 81, 108, 193, 194, 196, 198, 201, 396, 397, 490
- Romero Tobar, Leonardo, 29
- Rousseau, Jean-Jacques, 241, 267
- Rueda, Salvador, 39, 361, 477
- Ruiz Contreras, Luis, 39
- Sand, George, 53, 54, 64, 349, 508
- Santonja, Gonzalo, 11, 41
- Sassone, Felipe, 39, 70
- Sawa, Alejandro, 11, 12, 14, 15, 16, 18, 19, 35, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 54, 55, 57, 62, 64, 65, 66, 69, 70, 72, 73, 75, 83, 84, 90, 93, 94, 156, 175, 180, 185, 187, 194, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 221, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 242, 245, 246, 247, 252, 253, 254, 255, 256, 260, 265, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 283, 284, 290, 291, 292, 302, 303, 307, 311, 321, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 373, 374, 377, 378, 382, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 406, 418, 422, 438, 439, 440, 441, 449, 453, 459, 473, 475, 478, 479, 481, 482, 501, 502, 505, 506
- SCHAUNARD, 26, 30, 81, 113, 194, 248, 252
- Schopenhauer, Arthur, 237, 488
- Seigel, Jerrold, 15, 25, 152, 386, 396, 490
- Senabre, Ricardo, 212, 213
- Siles, José de, 250, 403, 469, 482, 483, 487, 495
- SINDULFO DEL ARCO, 189, 410, 412, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 421, 422, 428, 431
- Soriano-Molla, Dolores Thion, 72, 235, 242
- Spencer, Herbert, 236
- TEÓFILO PAJARES, 158, 165, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 190, 193
- Tobar, Alfonso, 472, 478
- Torre, Guillermo de, 249
- Touzin, Marie-Madeleine, 276, 280, 340
- Trigo, Felipe, 39, 70, 432, 433
- Unamuno, Miguel de, 32, 41, 53, 61, 85, 86, 203, 226, 231, 237, 248, 389, 407, 467
- Valbuena Prat, Ángel, 409
- Valle-Inclán, Ramón María del, 16, 17, 18, 19, 32, 39, 49, 56, 66, 70, 74, 77, 93, 95, 165, 166, 167, 177, 185, 187, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 230, 242, 245, 261, 263, 268, 275, 354,

367, 389, 399, 410, 414, 416, 417,
422, 423, 438, 449, 472, 507

Vallés, Jules, 142

Verlaine, Paul, 26, 33, 46, 47, 66, 171,
194, 218, 219, 238, 245, 246, 268,
269, 270, 276, 277, 279, 290, 291,
296, 476, 482, 489, 490, 505, 517

Vicaire, Gabriel, 46, 245, 276

Vidal y Planas, Alfonso, 39, 66, 70, 77,
78, 471, 472, 501, 502

Vigny, Alfred de, 258, 386

Villaespesa, Francisco, 39, 70, 168, 171,
172, 184, 254, 389, 472, 477, 478,
487, 497, 499, 500

Villena, Luis Antonio de, 31, 58, 167,
239, 406, 507

Villon, François, 25, 476

Vives, Amadeo, 34

Zahareas, Anthony N., 11, 16, 38, 50, 55,
56, 57, 63, 65, 66, 72, 73, 76, 89, 90,
215, 216, 263, 408, 422, 423, 502

Zamacois, Eduardo, 39, 50, 70, 76, 93,
214, 243, 265, 282

Zapata, Marcos, 76, 472, 496

Zavala, Iris M., 12, 35, 47, 62, 63, 64,
65, 90, 210, 225, 268, 270, 364

Table des matières

Remerciements.....	9
Introduction.....	11
Le phénomène de la bohème : vers un essai de définition	21
Les deux âges de la bohème	25
Le bohème : à la recherche d'une typologie	37
La psychologie du bohème : un être désorienté ?	53
Son credo esthétique.....	61
La bohème : entre génération et tribu	69
La (le) Bohème : objet de fascination et sujet de fiction	91
<i>El frac azul (memorias de un joven flaco), La Horda, Troteras y Danzaderas</i> : naissance et décadence de l'itinéraire romanesque du bohème madrilène	97
La bohème : entre parodie et tragédie.....	187
La « dedicatoria » à <i>La mujer de todo el mundo</i> (1885) d'Alejandro Sawa et <i>La santa bohemia</i> (1913) d'Ernesto Bark : deux tensions manifestes de la pensée bohème.....	221
La « dedicatoria » du roman <i>La mujer de todo el mundo</i> (1885) d'Alejandro Sawa : silhouette d'une pensée fin de siècle ou diagnostic d'une génération amère.....	225
<i>La santa bohemia</i> (1913) d'Ernesto Bark : traité de la nouvelle bohème.....	241
La Bohème littéraire espagnole : un art d'écrire	263
Le roman autobiographique ou personnel bohème : l'exaltation du moi et personnalisation d'un genre à travers <i>El frac azul</i> de Pérez Escrich et <i>Declaración de un vencido</i> d'Alejandro Sawa.....	311
La voie poétique ou l'achèvement d'un art d'écrire bohème	469
Portraits et autoportraits : dans la continuité de l'écriture et de la définition d'un moi bohème	475
Le bohème, la femme et le désir.....	495
Le bohème, le satanisme, la figure christique et la Mort.....	499
Conclusion	505
Bibliographie.....	509
Index	545

