



HAL
open science

Le discours théorique sur la poésie en Amérique hispanique entre 1819 et 1919 : Andrés Bello, José María Heredia, Manuel González Prada et Ricardo Jaimes Freyre

Eduardo Uribe Flores

► **To cite this version:**

Eduardo Uribe Flores. Le discours théorique sur la poésie en Amérique hispanique entre 1819 et 1919 : Andrés Bello, José María Heredia, Manuel González Prada et Ricardo Jaimes Freyre. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2023. Français. NNT : 2023PA030034 . tel-04583197

HAL Id: tel-04583197

<https://theses.hal.science/tel-04583197>

Submitted on 22 May 2024

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

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

Sorbonne Paris Cité
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE-PARIS 3
ED 122 Europe latine-Amérique latine
EA 2052-CRIAL
Centre de Recherche Interuniversitaire
sur les Champs Culturels en Amérique Latine (CRICCAL)

Thèse de Doctorat en Études hispaniques et latino-américaines présentée par

Eduardo URIBE FLORES

*Le discours théorique sur la poésie en Amérique hispanique
entre 1819 et 1919 : Andrés Bello, José María Heredia,
Manuel González Prada et Ricardo Jaimes Freyre*

Thèse dirigée par M. le Professeur Hervé LE CORRE

Soutenue le 11 février 2023

Jury :

M. Tilmann ALTENBERG, Professeur, Cardiff University
M. Eric BEAUMATIN, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3
M. Hervé LE CORRE, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3
Mme. Dolores PHILLIPPS-LÓPEZ, Professeure, Université de Genève
Mme. Isabelle TAUZIN-CASTELLANOS, Professeure, Université Bordeaux Montaigne

RESUMÉ

Le discours théorique sur la poésie en Amérique hispanique entre 1819 et 1919 : Andrés Bello, José María Heredia, Manuel González Prada et Ricardo

Jaimes Freyre

L'objectif général de cette thèse est d'étudier le discours théorique sur la poésie entre 1819 et 1919, à partir de quatre auteurs fondamentaux de cette période. Une fois remise en cause la poétique néoclassique et manquant d'une théorie d'ensemble de la littérature, ces auteurs ont proposé des approches théoriques de la chose littéraire dans des textes d'ordre divers : des traités, des manuels, mais aussi des articles, des comptes rendus ou des paratextes auctoriaux. Nous proposons de lire ce *corpus* hétérogène comme les réalisations d'un discours théorique sur la poésie, dans lequel la théorie a un statut, une épistémologie, une portée et une formalisation variables. En même temps, la formation de leurs théories réactive des savoirs et des connaissances hérités de la culture classique. Il s'agit d'une dialectique entre les acquis et le besoin de nouvelles connaissances dont nous faisons l'archéologie. La recherche propose aussi une relecture des théories poétiques du XIXe siècle en Amérique hispanique à partir des œuvres de Bello, Heredia, González Prada et Jaimes Freyre.

MOTS-CLÉS : *poétique, anthropologie historique du langage, philologie, histoire des idées littéraires en Amérique hispanique, poésie hispano-américaine, théorie hispano-américaine*

ABSTRACT

Le discours théorique sur la poésie en Amérique hispanique entre 1819 et 1919 : Andrés Bello, José María Heredia, Manuel González Prada et Ricardo Jaimes Freyre

The general objective of this study is to analyse the theoretical discourse on poetry between 1819 and 1919, based on four fundamental authors of this period. Once neoclassical poetics was called into question and lacking an overall theory of literature, these authors proposed theoretical approaches to poetics in texts of various kinds : treatises, manuals, but also articles, reviews or auctorial paratexts. We propose to read this heterogeneous corpus as realizations of a theoretical discourse on poetry, in which theory has a variable status, epistemology, scope and formalization. At the same time, the conception of their theories reactivates knowledge and insights inherited from classical culture. We present an archaeology of this dialectic between what has been learned and the need for new knowledge. The research also proposes a rereading of the poetic theories of the 19th century in Hispanic America, based on the works of Bello, Heredia, González Prada and Jaimes Freyre.

KEYWORDS: *poetics, historical anthropology of language, philology, history of literary ideas in Hispanic America, Hispano-American poetry, Hispano-American theory*

REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier d'abord Hervé Le Corre, pour son intérêt, son soutien et son accompagnement depuis les premières formulations de ce projet jusqu'à la soutenance. Sans son aide, je n'aurais pas pu quitter le Mexique et orienter ma vie professionnelle vers l'enseignement et la recherche en France.

Je remercie aussi les sections d'espagnol de l'Université d'Orléans et de l'Université de Lille, qui m'ont permis de financer ce travail de recherche en y étant lecteur, enseignant contractuel et ATER. Merci en particulier aux collègues qui m'ont aidé, conseillé, souri et appris tellement de choses : à Orléans, David Arbulu Collazos, Marcos Eymar, Samuel Fasquel, Brigitte Natanson, Catherine Pelage et Catherine Saupin ; à Lille, Pénélope Cartelet, Cathy Fourez, Paul-Henri Giraud, Michèle Guillemont, Véronique Hébrard, Maud Le Guellec, Roberta Previtera, Antoine Rodriguez et Carlos Conde Romero.

Je voudrais remercier aussi Mario Álvarez, qui avec un œil bibliophile m'a trouvé un exemplaire fac-similé d'*El Iris*.

Une bonne partie de cette thèse a été rédigée dans la Maison de la Recherche de la Sorbonne Nouvelle. Merci à son personnel, toujours à l'écoute et dans la meilleure disposition pour créer une ambiance convenable à la recherche. En particulier, je voudrais remercier à Rachid Abdou, Bastien Doucet, et Didier Mocq.

Cette thèse a été relue, en partie, par Laurey Braguier, Rémi Boivin et Salomé Roth. Merci pour leur solidarité, qui confirme notre amitié.

Finalement, je voudrais remercier Joëlle Gewolb, qui avec amour et patience m'a accompagné pendant ces années.

Sommaire

Introduction	9
Avertissement.....	37

Deux questions préliminaires

A) Les études sur la théorie de la poésie en Amérique hispanique pendant le XXe siècle.....	41
B) De l'ordre colonial à l'ordre néoclassique.....	61

Première partie :

José María Heredia de la preceptiva à la critique

1. Heredia par lui-même.....	81
2. Heredia dans la presse.....	117
3. Deux projets personnels de journal.....	145

Un problème intermédiaire : la mathesis et la poétique

4. La <i>mathesis</i> dans la poétique.....	197
---------------------------------------------	-----

Deuxième partie : Andrés Bello, l'institutionnalisation du savoir

5. Andrés Bello, la volonté disciplinaire.....	217
6. L'orthologue et le métricien.....	255
7. L'art métrique.....	286
8. Le critique littéraire.....	333

Troisième partie: Manuel González Prada, une science générative

9. Manuel González Prada.....	345
10. La pensée reconstruite : les manuscrits théoriques.....	417

Quatrième partie :

Ricardo Jaimes Freyre, la professionnalisation du poéticien

11. Ricardo Jaimes Freyre.....	483
Conclusions.....	529
Sources et bibliographie.....	551

Annexes

Annexe I. Corpus analysé.....	574
Annexe II. Recensement d'ouvrages théoriques.....	579
Table de matières.....	591

INTRODUCTION

a) La temporalité, l'objet, la géographie

Cette étude analyse un corpus de production théorique situé entre 1819 et 1919 en Amérique hispanique. La temporalité recouvre le début de deux siècles, ou, si l'on veut, un XIX^e siècle prolongé... Le choix de cette temporalité est délibéré, non pour proposer une lecture linéaire de l'histoire, mais pour poser deux bornes chronologiques qui correspondent à des changements notables dans la production théorique littéraire latino-américaine. Les années qui vont de 1819 à 1919 correspondent respectivement aux premières réflexions de José María Heredia (1803-1839), dans ses *Ensayos poéticos*, et à la deuxième édition des *Leyes de versificación castellana*, travail théorique de Ricardo Jaime Freyre (ca.1866-1933). Si du point de vue purement éditorial, 1912 constitue une date clef avec la publication des *Leyes*, il nous a paru plus pertinent de retenir sa republication sept années plus tard, qui atteste le succès et la continuité de cette théorie au début du XX^e siècle. Ces dates, ces textes, ne sont que les limites que nous nous imposons pour comprendre ce qui est de l'ordre du *continu* : la réflexion sur la poésie par un sujet dans l'histoire. Entre ces deux auteurs et ces deux bornes chronologiques se trouvent Andrés Bello (1781-1865) et Manuel González Prada (1844-1918). Bello est bien antérieur à Heredia mais ses travaux nous concernant ne commencent à être publiés qu'à partir de 1823, débutant une production considérable qui, dans le seul domaine littéraire, s'étend jusqu'en

1841. Entre ces bornes chronologiques, González Prada constitue à la fois une certaine marginalité et une particulière articulation de la théorie sur la poésie. Ces quatre auteurs sont étudiés d'une façon monographique, en prenant appui sur des recherches classiques et de ces dernières années, ce qui suppose de notre part un effort de synthèse. En même temps, ils sont vus de façon panoramique dans le *continu* de l'histoire hispano-américaine et dans le *continu* du discours théorique sur la poésie. Dans une première approche, ce dernier concept doit être appréhendé dans deux sens : comme toute forme de réflexion explicite sur la poésie ou sur un de ses éléments, et à la fois comme l'ensemble de ces réflexions.

Cette recherche se déplace dans le temps mais aussi dans l'espace et s'ancre dans une géographie, celle de l'Amérique hispanique qui, au cours de la temporalité choisie, passe vers 1819, d'un régime colonial à l'instauration des républiques indépendantes dont les frontières se stabilisent, avec des littératures nationales et des champs culturels assez bien définis, en 1919. Les auteurs ici étudiés pourraient être considérés comme des sujets transnationaux qui, par l'exil, ou par le déplacement volontaire¹, ont contribué à configurer les champs culturels d'au moins sept pays : l'Argentine, la Bolivie, le Chili, Cuba, le Mexique, le Pérou et le Venezuela —sans tenir compte de leur réception immédiate dans le reste de l'Amérique hispanique. L'emploi que nous faisons du nom *Amérique hispanique* et de l'adjectif *hispano-américain* n'est alors qu'une synecdoque, voire un raccourci qui ne prétend pas éluder les pays et les auteurs qui ne seraient pas mentionnés dans cette étude.

¹ González Prada est un cas assez particulier, mais il pourrait partager ce trait par son biculturalisme.

Un travail sur la durée, sur le long terme, quitte à perdre quelques détails dans la profondeur, permet d'aborder des questions littéraires dans l'étendue, avec une certaine distance critique et de souligner leur progression en mettant en lumière les lignes de force et les points d'inflexion. Par exemple, la continuité, la circulation ou l'interruption des savoirs et des connaissances sur la poésie ; les approches et les façons dont les poètes se rapportent à leur propre production poétique et à celle des autres ; retracer les modèles et les contremodèles littéraires et de pensée, leur présence, leur récurrence, leur absence, etc. Un large spectre nous permet de disposer de beaucoup plus de données et de termes de comparaison, pour mieux comprendre la production théorique dans l'histoire. En même temps, la durée, les notions de court ou de long terme ne peuvent être mesurées que par l'histoire même. De prime abord, s'attaquer à un siècle peut sembler démesuré pour une recherche, mais il devient presque un échantillon réduit s'il est perçu à une autre échelle et s'il est rapporté, par exemple, à l'ensemble de la production théorique depuis la formation de la langue espagnole ou à la transmission des savoirs et des connaissances produits par Aristote ou Horace, ceux-ci étant, à leur tour, en ce qui concerne la poétique, redevables des savants d'Alexandrie... Dans les pages suivantes, nous nous attarderons plus longuement sur ces concepts et préciseront les rapports entre histoire, géographie et production individuelle d'un discours théorique sur la poésie en Amérique hispanique, entre 1819 et 1919.

b) Les premiers repères

Pour mieux aborder notre sujet et appréhender la période retenue pour cette étude, il faut revenir à la fin du colonialisme en Amérique espagnole, tout au début du XIX^e siècle. À l'époque, les pratiques poétiques avaient un corps organique de référence qui était la poétique néoclassique, c'est-à-dire, un ensemble d'œuvres à proprement parler théoriques qui posaient les problèmes de la création poétique, tout en établissant un ensemble de préceptes universels établis via une généalogie des auteurs de l'Antiquité grecque et romaine. Cette généalogie a été fondée en particulier sur les lectures et les interprétations d'Horace, et dans une moindre mesure d'Aristote. Quant aux modèles proposés vers la fin du XVIII^e siècle en Espagne, ils appartenaient à la littérature espagnole, principalement du Siècle d'or. Une des recherches les plus poussées dans la compréhension de la poétique néoclassique espagnole est l'œuvre de José Checa Beltrán². Son étude nous a permis de comprendre, entre autres choses, que la poétique néoclassique, sur le plan social et politique, telle qu'elle est constituée comme activité théorique, porte l'empreinte du régime dans lequel elle a lieu. Les institutions de la monarchie, l'Église, la Cour, l'Académie sont, en effet, les principaux sièges de transmission et de production des savoirs et des connaissances littéraires. Et, en ce qui concerne particulièrement les traités et les manuels, la poétique néoclassique maintient un lien étroit avec la Real Academia : les auteurs siégeaient en son sein, ou composaient des textes destinés à ses activités —des prix, des concours, etc. Malheureusement Checa

² *Razones del buen gusto (poética española del neoclasicismo)*, Madrid, CSIC-Instituto de Filología, 1998. Nous aurons le temps de développer plus loin tout détail sur cette recherche, et sur d'autres mentionnées dans cette Introduction.

Beltrán ne touche point l'Amérique et ses conclusions sont valables pour le seul domaine péninsulaire. Reprenant cette question, tout en la redimensionnant dans l'espace hispanique, d'un point de vue géopolitique, la poétique néoclassique est un ensemble de savoirs et de connaissances produit dans la métropole et transmis depuis celle-ci, et qui a prévalu pendant une bonne partie du XIX^e siècle. Ce parcours est ici retracé à partir de la reprise, de l'appropriation, de la transformation ou de l'opposition qu'elle engendre chez les quatre poètes et théoriciens étudiés. Cette poétique néoclassique va être confrontée à des pratiques nouvelles, à de nouvelles écoles et à des courants de pensée —sans exclure la politique—, jusqu'à son apparente dissolution...

Sur le plan juridique et administratif, les Indépendances, par leur irruption soudaine et aléatoire dans tout le sous-continent, ont modifié les rapports contractuels entre l'État et l'individu, obligeant à créer de nouvelles conditions de production théorique qui n'ont plus guère de rapport avec les savoirs et les connaissances auparavant exercés depuis la métropole. Il est difficile, voire inutile — tant les traités provenant de la métropole ont dominé et structuré les normes littéraires latino dans un premier temps—, de penser que dès la première moitié du XIX^e siècle, il se dessine une poétique hispano-américaine, toutefois, les théories et les pratiques littéraires se sont éloignées de la pensée métropolitaine jusqu'à rencontrer ce qu'on pourrait dorénavant appeler un discours théorique sur la poésie en Amérique hispanique. Nous verrons dans une synthèse de la question pendant la période coloniale hispano-américaine, que la réflexion sur la poésie est fortement marquée par la théologie, qui s'appuie sur le rôle divin de la poésie, pour mieux légitimer la place du poète dans la Cité. Il

s'agit d'une *poétique théologique*³, sur laquelle est basé le rapport contractuel entre le poète ou le poéticien et l'État, qui sera modifié dans des républiques plus ou moins libérales. Ce changement entrainera tout au long du XIX^e siècle et encore au début du XX^e siècle, le développement de la presse libre, la fondation des nouvelles institutions, des nouveaux marchés —avec leurs inclusions et leurs exclusions—, qui constituent alors les principaux lieux de la pratique théorique en Amérique hispanique. Ce rapport entre le poète et l'État est considéré chez chacun de nos auteurs et est étudié, autant que faire se peut, avec des outils historiques et sociologiques. Cette transformation politique, sociale, juridique, administrative, a accompagné les pays hispano-américains dans la délimitation de leurs champs culturels —locaux et régionaux— et dans la création des littératures nationales. Le rapport entre théorie et situation sociopolitique est fondamental pour comprendre certains enjeux spécifiques dans la formation de la théorie.

c) État de la recherche. Ce qui est fait, ce qui reste à faire

Si la poétique néoclassique est constituée par un corps organique de théorie de référence, les théories poétiques développées à partir des Indépendances sont,

³ Le terme est employé par Ernst Robert Curtius dans l'Excursus XXII : « *La poética teológica fue siempre querida de los poetas, porque dejaba a la poesía el puesto más elevado entre las artes y las ciencias; en España se impuso a pesar del aristotelismo italiano.* », *Literatura europea y Edad Media Latina*, t. 2, tr. Margit Frenk et Antonio Alatorre, México, FCE, 1955, p. 766. Le terme, à ne pas confondre avec la *poétique biblique*, a eu plusieurs nuances depuis l'Antiquité jusqu'au XVII^e siècle, période étudiée par Curtius. Plus loin une relecture du terme est proposée à partir de recherches des dernières années sur la poétique pendant la période coloniale en Amérique hispanique.

au contraire, éparpillées et élaborées assez souvent de façon non-systématique. La recherche historiographique a bien mis en évidence les pratiques poétiques, voire la poésie, les écoles, les courants, la création de récits et de littératures nationales, etc., mais nos connaissances sont plus réduites sur la production théorique hispano-américaine, ou en tout cas, nous disposons de très peu d'études retraçant le dessein ou le plan général de la théorie en Amérique hispanique à partir des Indépendances et, jusqu'à la fin du colonialisme espagnol, c'est-à-dire, en 1898, avec la perte de Cuba. Cette recherche se conçoit donc comme une contribution visant à combler cette lacune pour appréhender avec une vision diachronique la nouvelle production théorique latino-américaine au cours d'un long XIX^e siècle. Notre effort s'est porté sur une forme particulière de théorie de la littérature, celle concernant la poésie et, pour délimiter encore plus précisément cette forme, nous nous attacherons à la théorie poétique développée par les poètes eux-mêmes. Il s'agit, entre autre, de faire l'archéologie des notions, des concepts, des termes, des références et des formes en jeu dans la formation de leur discours théorique sur la poésie. À cet égard, nous sommes parfois parvenus à mettre en évidence un usage systématique, mais nous avons aussi parfois seulement esquissé des lignes de force.

Certains travaux fondateurs ont orienté nos recherches et nous ont permis de nous interroger sur certaines pistes défrichées par nos prédécesseurs. Tout d'abord, concernant les aspects de la théorie sur la poésie en Amérique hispanique au cours de la période qui nous occupe, il faut rappeler les recherches d'Oscar Rivera-Rodas, José Domínguez Caparrós et d'Hervé Le Corre. Par ailleurs, les travaux de Roberto Fernández Retamar, Diógenes Céspedes et de

Manuel Matos Moquete occupent également une place considérable par leur démarche théorique en soi. Leurs recherches constituent en effet le socle de nos premières réflexions et font figure de modèle pour entreprendre un travail approfondi sur la théorie poétique en Amérique hispanique. Les trois premiers seront introduits ici très brièvement, même s'ils reviendront dans d'autres parties de notre recherche. Les trois autres seront traités dans un chapitre spécifique, car ils ont plutôt une incidence sur le plan général de notre enquête.

Rivera-Rodas analyse des poèmes ayant une « intención teorizante⁴ », tout en récupérant la distinction faite par Curtius entre la théorie de la poésie (*Dichtungstheorie*) et la poétique⁵. La recherche de Rivera-Rodas nous permet de comprendre la question de la théorie et de la représentation du poète à l'intérieur de l'œuvre poétique même de quelques auteurs : José María Heredia, Andrés Bello, José Martí, González Prada, José Asunción Silva, Rubén Darío, ou encore, Ricardo Jaimes Freyre. Elle ne nous permet pas néanmoins de comprendre s'il y a d'autres théories sur la poésie que celles d'une poétique à l'œuvre. Pour notre enquête, et pour mieux comprendre les enjeux de la théorie, il a fallu se déplacer des pratiques poétiques vers les théories explicites de la poésie en nous appuyant principalement sur les théories métriques et de versification.

En effet, les recherches de José Domínguez Caparrós⁶ ont été précieuses pour comprendre les enjeux des théoriciens espagnols et hispano-américains

⁴ *La poesía hispanoamericana del siglo XIX (Del romanticismo al modernismo)*, Madrid, Alhambra, 1988, pp. X-XI.

⁵ Le philologue fait la distinction entre ces deux disciplines : « Con este término (*Dichtungstheorie*) designo el concepto que se ha tenido de la esencia y función, tanto del poeta como de la poesía, en contraste con la poética, que trata de la técnica de escribir poesía. La diferenciación conceptual entre la teoría de la poesía y la poética permite ahondar más en la comprensión de los fenómenos » *Op. cit.*, p. 660.

⁶ *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Revista de Filología Española, 1975. Ce travail

comme Andrés Bello et, dans une moindre mesure, Manuel González Prada et Ricardo Jaimes Freyre. Il s'agit vraisemblablement d'un des projets de recherche les plus importants dans le domaine de la métrique dans tout l'espace hispanique. À partir de Domínguez Caparrós, ou en le considérant comme une référence majeure, beaucoup d'études⁷ ont développé cette discipline à tel point qu'il nous semble difficile de produire de nouveaux résultats. Ces travaux sont un *summum* et d'une certaine façon ils clôturent plus d'un siècle d'études de métrique et de versification, mais de nouvelles approches complémentaires semblent pertinentes. En effet, la métrique n'est qu'une partie de la théorie de la poésie, et ni Domínguez Caparrós ni d'autres chercheurs dans ce domaine ne nous donnent d'éléments pour comprendre la place de la métrique dans une théorie générale de la poésie, ni chez les auteurs en question ni dans l'espace hispanique. Il nous a semblé intéressant d'aborder une approche distincte que celle de la métrique pure, avec une théorie d'ensemble —une anthropologie historique du langage, abordée ci-dessous. Il s'agit de dépasser une forme de traitement du texte propre à la majorité de ses recherches et appartenant d'une certaine façon, à une tradition immanentiste. Nous avons tenté de dépasser cette attention portée principalement au texte comme énoncé, qui ne tient pas compte du texte comme *activité* théorique et donc comme énonciation⁸, qui est de la production du sens par un sujet. Regarder le texte comme activité du sujet nous permet de comprendre que le savoir, la connaissance et la théorie ont toujours une situation et une histoire. Tout en étant une activité individuelle, la théorie est

en particulier est fondamental pour comprendre l'évolution de la métrique et il est récurrent dans cette recherche.

⁷ Quelques exemples seront discutés au moment opportun.

⁸ La distinction entre *énoncé* et *énonciation* est reprise à Émile Benveniste, dont les apports en linguistique sont fondamentaux dans la théorie du rythme faite par Henri Meschonnic. Ci-dessous il y aura plus de précisions.

historique, sociale et politique, comme nous nous attacherons à le démontrer plus après.

Dans ce sens, un travail qui nous semble particulièrement intéressant par sa démarche est celui d'Hervé Le Corre. Toujours à l'intérieur de la seule versification, H. Le Corre⁹ se propose d'analyser la question du vers libre dans le postmodernisme cubain, période qui s'éloigne, en effet, de notre cadre temporel ; sauf que pour introduire la question, H. Le Corre passe en revue les principales théories de la versification faites par des poètes en Amérique hispanique, avec un intérêt particulier pour le vers libre : Andrés Bello, Manuel González Prada, Ricardo Jaimes Freyre et, entre autres, Regino E. Boti. Dans cette synthèse, H. Le Corre repère certains *modèles idéologiques* à partir desquels les théoriciens structurent des nomenclatures, des taxonomies, privilégiant certaines dénominations et formes, tout en marginalisant, par conséquence, d'autres formes, d'autres dénominations. Une telle approche, même ébauchée dans un article, ouvre des voies pour comprendre la dialectique interne aux théories de la versification et à leur histoire ; elle déplace également la métrique et la versification vers une possible histoire des idées de la littérature.

Ces études reviendront à plusieurs reprises dans notre discussion et nous aurons le temps de les aborder dans le détail. Cet aperçu de l'état de la recherche nous permet de dresser un premier constat : la question de la poétique comprise comme une théorie à l'œuvre ainsi que la métrique et la versification ont été beaucoup plus étudiées que d'autres aspects de la théorie de la poésie. Les maigres études portant sur d'autres problèmes de la poétique et l'absence d'un

⁹ « Innovaciones y reticencias en torno al verso libre (con un ejemplo del posmodernismo cubano) », In: Gema Areta Marigó, Hervé Le Corre, Modesta Suárez et Daniel Vives (éds.), *Poesía hispanoamericana : Ritmo(s) / métrica(s) / ruptura (s)*, Madrid, Verbum, 1999, pp. 111-143.

corpus de référence nous incitent à répertorier tout d'abord toute forme de théorie produite en Amérique hispanique depuis le XIX^e siècle¹⁰. Dans un deuxième temps, pour mieux comprendre la poétique ou la théorie de la poésie, il nous a semblé nécessaire de délimiter et de restreindre la question selon la caractéristique suivante : il n'y a pas de théorie de la poésie sans une pratique de la poésie. Dès lors, il nous a fallu alors tenir compte des productions théoriques de ceux qui ont une pratique empirique de la poésie. Pour mieux se concentrer sur les aspects théoriques nous avons dégagé la pratique poétique, la poésie même, sachant que même si l'aspect empirique est une condition de la théorie, il a été, d'une certaine façon, largement exploré... Cela veut dire qu'ici, hormis quelques mentions presque circonstanciées, il n'y aura pas de recherche des liens entre théorie et pratique poétiques. De la même manière, il ne s'agira pas de mener une étude de cette sorte de poèmes qui constitue, plus ou moins, pour reprendre Rivera-Rodas, une *Ars poetica*, « *Arte poética*¹¹ ». On pourra justifier ce choix par le fait qu'il existe déjà de nombreuses études sur la poésie du XIX^e siècle qui partent à, en bonne partie, une quête de la poétique à l'œuvre (nous citerons ces travaux et nous renverrons à ces recherches au fil de cette étude). Il y a en effet, une connaissance assez large de la poétique à partir de ce que les pratiques poétiques nous laissent voir ; toutefois, nous connaissons moins la poétique dans le sens d'une réflexion sur la poésie en général ou sur certains de ses aspects qui seront davantage abordés au cours de ce travail.

¹⁰ Pour se faire une idée, *vid.* Annexe II.

¹¹ Un troisième Annexe sous cet angle aurait été nécessaire, malheureusement elle n'est qu'ébauchée et ne pouvait être présentée en l'état ici.

d) La place de la tradition rhétorique et poétique

La poétique, dans sa transmission depuis Aristote, est une théorie abandonnée, oubliée, ou remaniée assez souvent au profit de la rhétorique, ou d'un ensemble de préceptes voulant rendre compte de l'activité poétique sous l'aspect de normes. Si plus loin un chapitre sera dédié à cette question, il faut ici anticiper et préciser quelques points, en ce qui concerne la place de cette tradition dans l'Amérique hispanique. Les recherches de Jorge Ruedas de la Serna¹² nous rappellent que la rhétorique et la poétique sont des savoirs qui traversent le XIX^e siècle dans de nombreux manuels et traités, mais que la poétique occupait toujours une place secondaire, accessoire, et assez souvent était supprimée, ou bien était intégrée à la rhétorique par ses simples préceptes. D'où le fait que Ruedas de la Serna privilégie la dénomination de *preceptiva*, ou de rhétorique simplement. Le chercheur étudie particulièrement le cas du Mexique et du Brésil, mais ses affirmations pourraient être extensives, avec les variables pertinentes pour l'ensemble des pays hispano-américains. La rhétorique et la *preceptiva* n'étaient pas le seul domaine des poètes ou des hommes de lettres, ils constituaient une partie des références de base dans l'enseignement et même dans la formation autodidacte, dans un sens qui dépassait la littérature : « Había retóricas no sólo para la enseñanza media, sino hasta para niños y niñas, pues la corrección en el habla y la escritura estaba estrechamente ligada a las buenas

¹² « Por los caminos de la retórica. El tránsito del siglo XVIII al XIX », In: Ruedas de la Serna *et al.*, *La tradición retórica en la poética y en la historia*, México, UAM-Azcapotzalco, 2004, pp. 11-29. Dans le même volume, voir en particulier l'étude de María Luna Argudín, « La escritura de la historia y la tradición retórica (1834-1885) », pp. 31-106, dans laquelle elle montre la fonction sous-jacente de la rhétorique dans l'historiographie et la théorie de l'histoire au Mexique pendant tout le XIX^e siècle. Luna Argudín rappelle que la rhétorique est un savoir qui dépasse les différences politiques, partagé par des conservateurs et des libéraux ; elle est également présente dans des théories romantiques ou positivistes de l'histoire.

costumbres, el gusto y la urbanidad¹³. » Ruedas de la Serna annonce, finalement, un paradoxe instauré dans les littératures hispano-américaines, sur lequel il n'y pas d'études, assure-t-il : depuis l'effervescence du romantisme et jusqu'au modernisme¹⁴, il y a un rejet de la *preceptiva* et de la rhétorique à cause de leur objectif pédagogique ; cela n'empêchait pas les écrivains hispano-américains d'y avoir recours. Ruedas de la Serna illustre ce paradoxe avec un seul exemple du Mexique, en 1851, année pendant laquelle Francisco Zarco publie un texte précisément intitulé « Arte poética », « contra los excesos y ripios románticos, así como también contra los manuales y las prácticas de versificación¹⁵ ». Zarco donne une solution au conflit dans des termes de la tradition rhétorique et poétique même, affirmant que la poésie est une pratique demandant de l'étude et non seulement du génie, du talent, de l'inspiration ou du bon goût, selon les manuels et traités.

La recherche de Ruedas de la Serna est fondamentale pour comprendre le rôle sous-jacent et transversal de la tradition rhétorique et poétique pendant le XIX^e siècle ; elle ne retrace pas, cependant, la traversée même de ces savoirs, chez plusieurs auteurs ni dans d'autres champs culturels en dehors du Mexique. Par ailleurs, dans d'autres travaux sous sa direction¹⁶, peut-être à cause de la prédominance de la rhétorique sur la poétique, l'équipe laisse de côté la poétique et la littérature, pour étudier surtout des travaux d'érudits, d'académiciens et de religieux sous le nom de *preceptistas*. Ces travaux nous permettent de constater

¹³ « Por los caminos de la retórica. El tránsito del siglo XVIII al XIX », p. 22.

¹⁴ Ce paradoxe pourrait se prolonger dans le temps, mais Ruedas de la Serna n'envisage que le XIX^e siècle comme cadre temporel.

¹⁵ *Ibid.*, p. 23.

¹⁶ *De la perfecta expresión. Preceptistas iberoamericanos siglo XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998. Ce deuxième travail, sans beaucoup de rapport avec la poésie car les auteurs consignés sont surtout des académiciens et des religieux, nous permet néanmoins de voir la continuité de cette tradition dans plusieurs pays. De par sa formation au Brésil, Ruedas de la Serna jette des ponts assez solides entre les pays *ibéroaméricains*.

néanmoins que la rhétorique sans poétique devient un savoir arrêté, ne tenant plus compte de la transformation des pratiques littéraires, des nouvelles discussions ni de changements de la littérature en générale pendant le XIX^e siècle.

Le rôle sous-jacent et transversal de ces savoirs est considéré dans notre étude, mais pas seulement. De la même façon que beaucoup des théories et des pratiques littéraires se sont développées contre cette tradition, d'autres ont eu lieu à sa marge. Il faudra alors tenir compte de la transmission de ces savoirs et connaissances, mais aussi de leur transformation et de leur dépassement.

e) Les difficultés pour une périodisation de la théorie

L'historiographie littéraire reconnaît des périodes ou des écoles plus ou moins homogènes qui s'inscrivent dans la temporalité de notre étude : le néoclassicisme, le romantisme, des hybrides comme l'éclectisme, le réalisme, le *costumbrismo*, le symbolisme, le modernisme hispano-américain, etc. Ces périodes, toujours discutables et valables selon le champ culturel, semblent cohérentes dans une analyse de la production littéraire, mais elles sont moins opérantes concernant l'étude de la théorie. S'il y a des savoirs et des connaissances traversant les époques, pour d'autres, ayant du mal à trouver une place, ou à émerger, la périodisation de la théorie est autre.

Les périodes de l'histoire littéraire ne sont pas toujours les meilleurs marqueurs de l'histoire de la théorie. Elles sont de forts indicateurs des pratiques littéraires et dans cette étude elles sont employées, mais elles ne nous signalent pas à proprement parler une historicité de la théorie. De ce fait, il faudra proposer

une autre organisation qui, pour le moment, pourrait plutôt tenir compte de quatre facteurs : l'épistémologie à partir de laquelle l'activité théorique construit son objet et son approche ; les savoirs et les connaissances impliqués dans la production théorique ; le degré de spécialisation et le statut de la théorie même ; finalement, la forme que cette théorie prend, c'est-à-dire le texte. Ces quatre facteurs sont des variables sans une hiérarchie entre elles, à partir desquelles il est possible d'organiser les théories de la poésie pendant la période nous concernant. Pour mieux comprendre cette question il faudra aborder le dessin général de notre projet, signaler ses limites, aborder le *corpus* et anticiper quelques conclusions.

Bien que les quatre auteurs de notre corpus se succèdent dans le temps, ils n'ont pas été choisis pour montrer une évolution, mais pour indiquer certaines voies empruntées par la théorie pendant la période étudiée. Des voies, qui ne sont pas des généralisations, mais de larges plans de pensée sur lesquelles s'étend un discours théorique sur la poésie. Au début de cette recherche, nous avons songé à élargir notre corpus à d'autres poètes, parmi lesquels se trouvaient José Martí (1853-1895), José Asunción Silva (1865-1896), Rubén Darío (1867-1916) et Julio Herrera y Reissig (1875-1910). S'ils ont été tous écartés de notre étude, c'est d'abord pour des raisons de temps et d'espace, les difficultés pour trouver une systématité n'ont pas été non plus négligeables dans cet évincement. Les deux premiers, par exemple, montrent des voies complètement différentes de celles présentées dans notre étude, et que nous allons brièvement résumer ici.

Une première voie est celle de José María Heredia. Il n'a pas écrit de textes théoriques à proprement parler, mais dans l'ensemble de son travail

journalistique et dans les paratextes de ses recueils poétiques, il entame des discussions autour de la chose littéraire. Son épistémologie se construit avec une forte empreinte de l'actualité, ce qu'il aborde est surtout une littérature du présent ou du passé récent, ou de sa propre poésie, mais il est également l'éditeur de textes théoriques et l'auteur de quelques comptes rendus sur des poétiques de l'époque —un apport précieux pour notre étude. En outre, les savoirs et les connaissances mobilisés par Heredia sont redevables, pour la plupart, à la poétique néoclassique et un peu moins à la rhétorique ; cela ne l'empêche pas d'être hétérodoxe et de céder sa plume au romantisme. Bien que son travail ne soit pas de la théorie *stricto sensu*, l'activité théorique d'Heredia possède un haut niveau de spécialisation, en général sur des aspects ponctuels de la poésie, plus ou moins dictés par les conditions de la presse et par la notion d'actualité et d'avenir littéraires. Finalement cette activité théorique prend au moins trois formes bien délimitées : celle de la critique pour se rapporter à la poésie et à la théorie des autres, celle du programme pour postuler un avenir ou un projet littéraire, et celle du paratexte, dans lequel Heredia réfléchit sur sa propre poésie. Ces facteurs nous font penser au passage de la *preceptiva* à la critique.

Une autre voie est représentée, avec de grandes variables internes, par Andrés Bello, Manuel González Prada et Ricardo Jaimes Freyre. Si, en effet, dans l'ensemble de son discours théorique il y a de fortes divergences, ils partagent néanmoins le fait d'avoir écrit au moins un ouvrage à proprement parler théorique, il s'agit respectivement de : *Los principios de la ortología y métrica de la lengua castellana* (1835), la *Ortometría. Apuntes para una rítmica* (s.d.) et les *Leyes de versificación castellana* (1912) dont le succès a entraîné une deuxième édition en 1919, date choisie pour clore notre étude. Même s'ils envisagent des

domaines différents, les trois ouvrages partagent un dessein commun, privilégiant les aspects formels de la poésie, au détriment d'autres, marginalisés et oubliés. Pour mieux comprendre ce dessein, nous avons rédigé un chapitre abordant ce qui est appelé ici, à partir d'une lecture de Michel Foucault, un rapport entre *mathesis* et poétique. D'une part, ces trois auteurs partagent alors une épistémologie, au moins en ce qui concerne ces ouvrages. D'autre part, ils ont écrit d'autres formes de discours théorique, dans lesquels les savoirs impliqués renvoient toujours à la tradition rhétorique et à la poétique, la *preceptiva*, à des degrés différents ; mais il y a aussi, une forte empreinte de l'histoire, de la philologie séculaire de la fin du XVIII^e siècle, dans le cas de Bello et de González Prada — et un manque de connaissances philologiques dans le cas de Jaimes Freyre, mais compensé par l'histoire. Les trois partagent un haut niveau de spécialisation dans leur domaine : Bello inaugure à la fois un rapport historique avec la métrique et, sans le savoir, un discours « américain » sur cette discipline ; González Prada pousse la rythmique à un niveau d'abstraction mathématique et Jaimes Freyre donne à la versification un statut de science. Il est possible de parler dans ce sens de la création d'un discours scientifique sur la poésie dont le dernier poéticien est l'extrême réalisation. Finalement, quant au statut des textes, il est remarquable que ces auteurs aient produit, au-delà de leurs ouvrages respectifs de métrique, rythmique et versification, des textes à forte densité théorique sous la forme d'articles, parfois même destinés à des revues spécialisées. Une dernière chose à ce sujet retient notre attention, Andrés Bello et Ricardo Jaimes Freyre n'ont pas accompagné leurs poèmes d'une réflexion, ou d'un commentaire quelconque ; González Prada, pour sa part, a écrit des notes pour ses recueils mais sur un ton totalement impersonnel, en

visant presque une objectivité scientifique. Cette voie constitue l'approche privilégiée de notre travail et se déploie tout au long de notre étude, elle pourrait se construire progressivement en plusieurs stades, ou être réorganisée, mais la décision de la garder en une unité obéit à cette organisation de l'histoire de la théorie. Les voies, à leur tour, ne correspondent pas au découpage de notre étude en sections, car nous avons privilégié une organisation interne à l'œuvre de l'auteur et du sujet.

Par ailleurs, pour mieux comprendre ces voies, il nous faut aborder très succinctement les grandes absences de cette étude. Cela pourrait, comme un liquide de contraste, rendre plus visible l'organisation proposée. Prenons le cas de José Martí qui, comme Heredia, a écrit une bonne partie de son œuvre pour la presse périodique —un *corpus* immense en soi— et qui a des paratextes auctoriaux pour ses recueils poétiques, à partir desquels il est possible de retracer un discours théorique. Manuel Pedro González a signalé depuis longtemps la présence d'« enunciados teóricos¹⁷ » dans l'œuvre du poète cubain. Pour sa part, Iván A. Schulman n'a pas hésité à parler de « teoría literaria » et d'« ideas teóricas¹⁸ » chez Martí. Mais l'œuvre publiée mise à part, Martí a écrit tout au long de sa vie, dans de nombreux cahiers¹⁹, des notes ayant au moins trois fonctions : la réflexion personnelle, la préparation de cours et l'ébauche d'articles et poèmes. C'est Schulman en personne qui a signalé la valeur théorique de ces cahiers²⁰, en tirant quelques notes, mais sans

¹⁷ «En torno a la iniciación del modernismo», In: Homero Castillo (éd.), *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 211-253.

¹⁸ «Génesis del azul modernista», In: Castillo *op. cit.*, pp. 168-189.

¹⁹ Rassemblés dans le v. 21 : *Cuadernos de apuntes* et dans le v. 22 : *Fragmentos des Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1991.

²⁰ *Vid.* Schulman et Pedro González, *Martí, Darío y el Modernismo*, prolog. Cintio Vitier, Madrid, Gredos, 1969.

reconstruire l'ensemble de sa pensée théorique. Dans ces notes, il y a certaines constantes assez systématiques, du moins vers 1881, comme l'affirmation du poète subjectif : « El poeta es ahora subjetivo porque no puede ser lírico ni épico²¹ », quelque chose s'opposant à la fois à « la poesía cerebral²² » ou à l'esthétisation de l'écriture par l'artifice. José Martí ouvre alors une voie subjective dans ces cahiers, par ses postulats mais aussi par son rapport à la théorie, dans l'immédiat, pour soi-même, continue et inaccomplie.

Une autre voie, très clairement distincte des antérieures est celle de José Asunción Silva, qui n'a pas écrit de théorie et dont la production en prose est plutôt mince. Il a produit, néanmoins, deux narrations particulièrement intéressantes. D'abord le texte fantastique ou merveilleux, « La protesta de la Musa », entre nouvelle et dialogue, dans lequel une Muse apparaît face à un poète satyrique pour critiquer ses poèmes²³. La Muse n'inspire plus, elle est absente du processus créatif, mais elle est présente pour en faire la critique. Deuxièmement, le roman *De sobremesa* (1896), publié de façon posthume en 1925. Ici, le protagoniste, José Fernández, est un poète bourgeois qui n'écrit plus. La question de la poésie se trouve surtout au début du roman. Dans ces textes, l'approche de la poésie et de la figure du poète passe par l'allégorie et la fiction. C'est une autre voie à explorer à partir des nombreuses études faites sur le roman moderniste²⁴, en intégrant la distinction entre la poétique et la

²¹ *Cuadernos de apuntes*, p. 168. Une réflexion reformulée après dans le « Prólogo al poema del Niágara » (1882).

²² *Ibid.*, p. 213.

²³ Signé le 14 décembre 1890 ; publié le 15 janvier 1891 dans *Revista Literaria*, suite à une polémique par la publication de *Retratos instantáneos*, de Francisco de Paula Carrasquilla. In : J. A. Silva, *Obra completa*, éd. Héctor H. Orjuela, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990 (*Colección Archivos*, 7).

²⁴ Par exemple Dolores Phillipps-López, *La novela hispanoamericana del modernismo*, Genève, Slatkine, 1996. Ou des études sur la poésie en particulier comme celle de R. H. Moreno-Durán, « La poesía en *De sobremesa* », *Casa de Poesía Silva*, 1 (janvier 1988), pp. 50-64.

Dichtungstheorie de Curtius, pour mieux comprendre la représentation et la conception du poète et de la poésie à l'œuvre.

Ces deux dernières voies, dans lesquelles il serait possible d'inscrire d'autres poètes, ne sont pas explorées ici. Elles nous permettent de considérer depuis le départ la diversité d'approches de la poésie pendant la période étudiée. Étant des contre-exemples, elles nous aident aussi à mieux délimiter le choix de nos quatre auteurs.

f) Le corpus

Parmi les auteurs étudiés, Andrés Bello est le seul ayant une œuvre plus ou moins fixée dans deux grands projets d'édition depuis la fin du XIX^e siècle²⁵, avec une possibilité très réduite de trouver des inédits. González Prada serait un cas particulier : le projet de ses œuvres complètes est tardif par rapport au temps d'écriture, quelques uns de ses travaux ont besoin d'une critique génétique et il est encore possible de trouver des inédits. L'œuvre de José María Heredia est éparpillée et, même s'i l'on dispose d'une édition majeure de sa poésie, la production en prose demande encore un travail éditorial. Il est cependant possible de trouver des éditions facsimilées et aujourd'hui numérisées d'au moins trois de ses principaux projets journalistiques. Le sort de Ricardo Jaimes Freyre est autre. Bien que le plus proche de nous dans le temps, il est le plus éloigné d'un projet éditorial d'envergure et son œuvre reste disséminée et souvent inaccessible.

²⁵ Les détails bibliographiques et philologiques de chaque auteur seront donnés dans sa section correspondante.

Ce récapitulatif éditorial témoigne d'une lecture attentive de l'ensemble de la production intellectuelle disponible de chaque auteur, mais il s'avère nécessaire de constituer et d'établir un *corpus* du discours théorique sur la poésie. Dans le cas des ouvrages sur la métrique, la rythmique et la versification, il n'y avait pas de doute, mais il fallait considérer aussi d'autres textes ayant une fonction théorique. Pour ce faire, il fallait trier les textes en fonction d'un critère : la mention d'un mot, *poésie* par exemple, n'est pas une condition pour être considéré dans le *corpus* ; il faut qu'il ait au moins une définition, un développement, ou un certain nombre de termes associés, pour penser à une conceptualisation opérée dans le texte. Il se peut aussi qu'une telle conceptualisation ait lieu dans le temps, dans le réemploi ou la discussion d'un terme, d'un motif, etc. C'est précisément la continuité d'un discours théorique dans des textes différents.

Les textes analysés ici sont répertoriés dans l'Annexe I. Dans une typologie textuelle il y a plusieurs catégories : des traités théoriques, des articles, des essais, des comptes rendus, mais aussi des paratextes auctoriaux comme les notes et les préfaces. Une typologie aussi large est justifiée par le fait que ne disposant pas d'une théorie poétique d'ensemble entre 1819 et 1919, notre seule possibilité de connaître la théorie de cette période a été de partir du rassemblement d'efforts successifs d'activités théoriques menés par les poètes eux-mêmes.

g) Le cadre théorique et la méthodologie

Notre cadre épistémologique majeur est celui de la poétique et de l'anthropologie historique du langage, proposées par Henri Meschonnic. Critiquable, comme toute pensée, celle de Meschonnic introduit des nouvelles questions dans les études littéraires et, en ce qui concerne la poésie en particulier, pose des problèmes absents d'autres propositions théoriques. Si le théoricien revient dans cette recherche de façon ponctuelle par des citations, ou même dans la préférence pour une certaine terminologie, il faudra mentionner au moins trois de ses postulats, sans prétentions de simplifier une œuvre large et complexe.

D'abord, il faudra tenir compte de la *critique du signe*, qui reprend une remise en cause de la métaphysique du signe linguistique par Émile Benveniste. La relecture de l'œuvre de Benveniste est un point de départ chez Meschonnic. Pour notre propos, il conviendra de rappeler l'article « La sémiologie de la langue²⁶ », Ici, en outre, après un effort pour délimiter la sémiotique de la sémantique, Benveniste conclut sur le besoin de passer des études de l'énoncé vers celle de l'énonciation, et donc du discours comme réalisation de cette énonciation. Benveniste est très clair dans la clôture d'une forme de concevoir et de penser la langue et le langage : « En réalité le monde du signe est clos. Du signe à la phrase il n'y a pas de transition²⁷. » Ce dépassement de « la notion saussurienne du signe comme principe unique » est proposé comme un programme à accomplir sur « deux voies » : d'abord dans « l'analyse intra-linguistique » à partir du discours ; deuxièmement, « dans l'analyse translinguistique des textes, des œuvres, par l'élaboration d'une métasémantique

²⁶ *Problèmes de linguistique générale*, t. II, Paris, Gallimard, 1974, pp. 43-66.

²⁷ *Ibid.*, p. 65.

qui se construira sur la sémantique de l'énonciation²⁸ ». Ces deux voies sont continuées chez Meschonnic par la poétique et par l'anthropologie historique du langage.

Après cette relecture de Benveniste, et après une archéologie des théories du langage, en commençant par Platon²⁹, Meschonnic postule que la séparation entre le signifiant et le signifié dans le signe linguistique n'est que la prolongation d'une pensée métaphysique se constituant à la fois en paradigme anthropologique et en modèle dominant du langage. Ainsi, le signe tout court dévient la figure d'un enchaînement de dualismes dans les théories de la langue et du langage : le signifiant et le signifié, la forme et le contenu, le son et le sens, la lettre et l'esprit, le corps et le langage, la voix et l'écrit, ou l'oralité et l'écriture... Rejoignant d'autres dualismes d'ordre divers. Théologique : le corps et l'âme, l'Ancien et le Nouveau testament ; philosophique : le mot et la chose, l'affect et le concept, le sujet et l'objet ; social : la société et l'individu ; politique : la majorité et la minorité³⁰. Pour Meschonnic, il s'agit d'un paradigme anthropologique dans lequel le problème est, à part la simple opposition de termes, l'escamotage de l'un au profit de l'autre. En outre, c'est un modèle qui s'impose comme nature et non comme représentation historique des choses. Cette critique du signe sera employée dans notre recherche, par exemple, dans la compréhension des modèles du langage chez les auteurs étudiés.

Contre la prédominance du signe, Meschonnic propose, surtout à partir de ce qu'il appelle la critique du rythme³¹, une théorie du langage basée sur l'inconnu

²⁸ *Ibid.*, p. 66.

²⁹ *Vid. Le Signe et le poème*, Paris, Gallimard, 1975.

³⁰ L'enchaînement de dualismes et le postulat du signe comme modèle anthropologique se trouve plutôt dans ses travaux de maturité comme *Politique du rythme, Politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995.

³¹ *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.

et sur la continuité et la réciprocité de termes. L'inconnu ne doit être associé à nulle métaphysique. L'inconnu rentre en jeu dans la pensée par exemple dans la théorie, car la théorie est une réflexion sur ce que l'on ne connaît pas. Une direction de la pensée qui n'est pas celle empruntée dans la seule mobilisation de savoirs et de connaissances, qui sont des acquis. La continuité et la réciprocité se trouvent non en rassemblant ce qui, à partir du signe, est vu comme disjoint et discontinu, mais en retrouvant le continu entre le corps et le langage, tout en tenant compte du rapport indissociable entre théorie du langage et poétique. Apprendre à chercher le continu du corps au langage, ce qu'un corps fait au langage par le rythme. Le rythme n'est pas défini comme l'alternance d'un temps fort et d'un temps faible, mais comme le mouvement de la parole dans le langage par un sujet, ce qui retrouve les postulats de Benveniste dans « L'appareil formel de l'énonciation³² ». Le mouvement emporte le sens, le sens dans son mouvement. Un mouvement qui, dans le cas d'un texte, emporte toute réalisation du rythme : de position, de répétition, de syntaxe, de prosodie, etc. Le continu se trouve aussi dans le rapport indissociable entre théorie du langage et poétique, ce qui exige, entre autres, de ne pas séparer l'étude de la poésie des apports de la linguistique ou d'autres disciplines qui interrogent la langue et le langage. Dans notre recherche, par exemple, ceci nous offre des outils pour comprendre l'histoire du rythme dans l'espace hispanique, et de disposer d'un ensemble d'outils pour la lecture.

La troisième chose à synthétiser est le déplacement de la poétique ou des études littéraires vers le sujet. En effet, en regardant le texte comme du discours et le résultat de ce mouvement de la parole, Meschonnic favorise une lecture qui

³² « L'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation. » *Op. cit.*, p. 80.

n'est plus immanentiste. Le texte, sous cette optique, n'est plus le simple énoncé à partir duquel il est possible de tirer des interprétations, sans tenir compte de l'ensemble du discours ni de l'activité du sujet. Ce déplacement est épistémologique et il est manifeste même dans le choix lexical de formes actives : par exemple, la production et non le produit, ou l'énonciation et non l'énoncé, etc.

Ces trois questions, au moins, se retrouvent dans le plan général de notre thèse. Une dernière chose empruntée à Meschonnic, et de façon plus ponctuelle : la notion d'activité théorique, à partir de laquelle nous avons délimité le concept de discours théorique. En résumé, Meschonnic affirme : « L'activité théorique cherche un savoir qu'elle n'a pas. Elle ne peut pas énoncer un acquis —ce que fait le didactique. [...]. L'activité théorique est la question d'une pratique sur son comment, son pourquoi³³ ». Cette activité pourrait se rendre explicite et se présenter sous la forme d'une théorie, dans un des cas qui nous occupent, par exemple chez Bello et *Los principios de la ortología y métrica de la lengua castellana*. Il y a, néanmoins, d'autres possibilités, comme le précise Meschonnic : « L'activité théorique peut ne pas se produire. En apparence. Mais l'absence de théorie explicite est autant à analyser qu'une théorie. Celle-ci peut n'être qu'un fragment : les notes pour le projet de préface aux *Fleurs du Mal*. Ou un genre littéraire, comme le manifeste, chez Breton. Se développer démesurément plus que le poème —chez Valéry³⁴. » Pour nous, les exemples illustrent trois formes textuelles, chacune ayant un statut différent de l'activité théorique même. Au risque de généraliser sur ces cas de la littérature française, mais dans l'optique de notre propre recherche, les notes de Baudelaire sont le projet d'un paratexte dans lequel l'objet de l'activité est sa propre pratique

³³ *Critique du rythme*, p. 60.

³⁴ *Ibid.*, p. 61.

poétique ; le manifeste est vu comme un genre, historique, dans lequel l'auteur propose un bilan de la poésie et de la société tout en annonçant un programme, à mener à bien dans un cadre collectif ; dans le cas de Valéry, Meschonnic fait sûrement allusion à l'ensemble des *Cahiers écrits* pendant des années, dans lesquels le poète notait des réflexions pour des textes, pour des conférences, ou pour les cours de la Chaire de poétique au Collège de France.

Cette façon de considérer l'activité théorique nous permet de comprendre la diversité des réalisations et des formes que cette activité peut prendre. Ces réalisations et ces formes diverses de l'activité théorique des poètes constituent leur discours théorique sur la poésie.

Si cette étude se veut en lien avec l'anthropologie historique du langage et la poétique, elle doit aussi beaucoup de sa méthodologie à deux philologues. D'abord, Curtius a été très utile, surtout pour nous donner accès à une information lointaine et savante. De même, sa capacité à établir un rapport ponctuel avec le texte et à regarder la récurrence d'un phénomène dans le long terme a été très utile. Sa distinction entre la poétique et la théorie de la poésie³⁵ est très intéressante et opérante, mais n'a été utilisée ici que comme une référence. À proprement parler ce qui nous intéresse c'est la poétique dans un sens large. Si dans notre recherche apparaît le syntagme *théorie de la poésie*, il est plutôt une des acceptions de *poétique*, et non la *Dichtungstheorie* de Curtius —ce qui sera toujours explicité. D'un autre côté, Paul Zumthor s'est avéré très important, notamment par son travail historique sur la poétique, mais surtout dans le traitement méthodologique du texte. Une longue citation du philologue suisse s'impose pour mieux comprendre :

³⁵ En allemand la distinction conceptuelle semble plus évidente : la poétique, *die Poetik*, et la théorie de la poésie, *die Dichtunstheorie*.

Le point d'appui le plus solide sur lequel peut se fonder le dépouillement philologique, est la syntaxe. Tout mot « idéal » en effet, dans sa permanence (à la fois en tant qu'expression individuelle et en tant que forme traditionnelle collective), désigne moins un concept dans sa totalité qu'un moment d'une réflexion portant sur ce concept. La pensée différenciée s'exprime moins par mots que par discours : chacun de ses éléments est sémantiquement dans un rapport de dépendance essentielle avec les autres. Or, linguistiquement ce rapport est syntagmatique. Le mot appartenant au vocabulaire des idées devra être saisi dans un syntagme, ou du moins dans son « état syntagmatique » réel (détermination ou indétermination, singularité ou pluralité, etc.) dans chaque cas particulier. Isoler le mot de ses « réalisations » syntaxiques, c'est courir le risque de lui enlever une bonne part de son caractère d'objectivité propre ; c'est courir le risque de ne retenir de lui que la subjectivité qu'il partage avec l'idée dont il fut originellement le porteur chez tel ou tel individu. C'est dire à quel point, pour l'étude du vocabulaire, les dictionnaires constituent un instrument suspect ; leur utilisation devrait être limitée à l'examen, non des têtes d'articles ni des définitions, mais des textes commentatifs ; il est vrai que ceux-ci n'offrent guère de matériel valable que s'ils sont du type encyclopédique. Lorsque l'historien a ainsi recueilli un nombre élevé de réalisations syntagmatiques du mot, il lui devient beaucoup plus facile de retrouver, avec les nuances nécessaires, dans les documents dépouillés, des passages constituant une définition — définition de ces syntagmes mêmes.

La structure des syntagmes relevés est en général plus stable que leur définition ; le nombre des syntagmes-types reste faible, alors qu'il peut arriver que toutes les définitions diffèrent plus ou moins les unes des autres. Ce seront donc les structures syntagmatiques qui fourniront, dans la masse du matériel recueilli, les éléments naturels d'un premier classement critique d'ordre véritablement linguistique.³⁶

La réflexion de Zumthor concernant l'analyse historique des textes nous permet de retrouver une pensée différenciée dans le discours, manifeste par sa syntagmatique. D'où le fait qu'une bonne partie du traitement du texte consiste à repérer la syntagmatique et à délimiter les termes de chaque auteur. Le recours à des dictionnaires, même historiques, n'est qu'une référence ou un indicateur, parfois très utile, mais le mot dans un dictionnaire n'a pas une valeur discursive.

Un autre apport fondamental de Zumthor se situe dans le rapprochement ébauché entre philologie et sociologie. À partir de Bourdieu, Zumthor se propose de comprendre l'interaction entre les mots, ou les concepts, et le champ

³⁶ « Étymologies », *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975, pp. 144-145.

littéraire³⁷. Pour analyser le « sémantisme » de termes littéraires, comme la *rime* ou le *rythme*, il interroge certains faits de culture intervenant à travers l'histoire, par exemple, la spécialisation du champ littéraire ou la dynamique sociale de certaines pratiques littéraires. Cette ouverture entre philologie et sociologie, nous permet de faire usage de Bourdieu, en particulier dans sa conceptualisation du champ littéraire³⁸. Toutefois, notre principale référence en sociologie est Norbert Elias, en particulier ses études sur le processus de la civilisation³⁹, sa réflexion sur le temps⁴⁰, les essais rassemblés dans *La Société des individus*⁴¹ et son esquisse théorique sur la dynamique entre des groupes établis et des groupes marginaux⁴². Son œuvre nous a permis d'envisager la durée, le long terme, et de comprendre le rapport d'interdépendance entre le poète en tant qu'individu et la société. Enfin, nous avons emprunté quelques tournures et quelques uns de ces concepts pour décrire les processus sociohistoriques.

³⁷ Dans « Du rythme à la rime », *op. cit.*, pp. 125-143, un article fondamental par sa méthodologie, mais aussi par son travail sur ces deux concepts entre l'Antiquité et le XVIII^e siècle.

³⁸ *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

³⁹ *El proceso de la civilización*, México, FCE, 1989.

⁴⁰ *Du temps*, tr. Michèle Huin, Paris, Fayard, 1996.

⁴¹ tr. Jeanne Etoré, av.-pr. Roger Chartier, Paris, Fayard, 1991.

⁴² *Logiques de l'exclusion. Enquête sociologique au cœur des problèmes d'une communauté*, Paris, Fayard, 2022

AVERTISSEMENT

Les sources sont citées selon certains critères spécifiques. Tout d'abord, toute citation est considérée comme une transcription, ce qui veut dire que les italiques ou toute autre forme visant à mettre en relief ou à détacher un mot appartient uniquement aux auteurs. J'ai actualisé, selon les normes orthographiques contemporaines, les citations de José María Heredia, mais je n'ai pas modifié celles de Manuel González Prada ni de Ricardo Jaimes Freyre et Bello car elles sont déjà fixées par ses éditeurs. Dans le premier cas, il s'agit d'un manque de normativité, mais dans les autres, l'orthographe illustre leur vision de la langue espagnole.

Quant aux références propres à ces citations, elles seront présentes en note en bas de page, puis les renvois à la source seront faits dans le corps du texte, avec le numéro de page entre parenthèses. Ce système de citation sera privilégié lorsque le commentaire porte sur le même texte et surtout sur les mêmes sources. Quand d'autres références n'interviennent pas, les références apparaissent plus largement dans la bibliographie finale. Finalement, étant une thèse sur la littérature hispanique, c'est aussi un choix délibéré de ne pas mettre en italiques les citations provenant de la langue espagnole.

Deux questions préliminaires

A. Les études sur la théorie de la poésie en Amérique hispanique pendant le XXe siècle

Si l'on connaît assez bien la littérature hispano-américaine du XIXe et du début du XXe siècle, on en sait beaucoup moins sur le socle théorique qui les a accompagnés. Il est indéniable qu'il y a une quantité de recherches qui ont étudié la poétique, ou repéré certaines idées théoriques, chez de nombreux auteurs, mais il y a beaucoup moins d'essais s'attachant à poser le problème de la théorie littéraire ou de la poétique d'une façon restreinte, tout en essayant de l'étudier dans toute son étendue et sur le long terme pour les pays hispano-américains. Une thèse portant sur la production théorique en Amérique hispanique devrait considérer aussi les efforts faits pour penser à une théorie de la littérature ou à une histoire des théories littéraires dans ces pays. Les travaux les plus solides dans ce sens sont ceux du cubain Fernández Retamar et des dominicains Diógenes Céspedes et Manuel Matos Moquete. Les travaux de ces trois chercheurs méritent d'être commentés pour voir ce qu'ils ont fait dans ses travaux sur le XXe siècle, et le traitement qu'ils donnent au le XIXe siècle.

I. Fernández Retamar

Dans l'étude de la théorie littéraire des territoires nous concernant, les travaux de Roberto Fernández Retamar occupent une place primordiale. Son article « Para una teoría de la literatura hispanoamericana », publié en 1972 et retouché

jusqu'à sa version définitive en 1995⁴³, marque un tournant dans l'histoire de la théorie littéraire en Amérique hispanique. Il est, à mon avis, le premier à postuler un programme théorique et à signaler des voies pour historiciser, *dans son ensemble*, la théorie de la littérature dans l'Amérique hispanique. Certes, on pourrait citer des titres fondamentaux du XXe siècle comme *El deslinde* (1944), d'Alfonso Reyes, ou *El arco y la lira* (1956), d'Octavio Paz, ou bien l'œuvre si riche de Pedro Henríquez Ureña, comme étant des piliers de la théorie du XXe siècle. D'une façon très générale, ces travaux théorisent, respectivement, la littérature dans son ensemble, l'ontologie de la poésie et des questions ponctuelles sur un auteur, une œuvre ou un élément de la littérature. Leur projet de théorie n'est cependant pas *métacritique* ni n'aspire à comprendre la théorie comme une *reterritorialisation*⁴⁴, c'est-à-dire comme de la théorie produite en Amérique hispanique. D'après Fernández Retamar, l'étude de la production littéraire des pays hispano-américains a été faite à partir de catégories européennes ; il fallait donc trouver le moyen de s'approcher de cette littérature à partir de sa propre théorie. Dans les termes de Deleuze et Guattari, on pourrait considérer qu'avant ce travail de 1972, le rapport entretenu entre théorie et territoire en Amérique hispanique était celui d'une déterritorialisation : le colonialisme d'abord puis l'eurocentrisme ont fait que ce territoire manque d'une théorie propre en littérature. Ce que propose Fernández Retamar est donc accorder théorie et production littéraires avec leur territoire. On peut ne pas toujours adhérer aux propos de Fernández Retamar, mais on ne peut pas non

⁴³ *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*, La Habana, Casa de las Américas, 1975. J'ai eu très tardivement accès à l'édition de 1995, je cite à partir de celle de 1975.

⁴⁴ Le concept a été développé par Deleuze et Guattari dans « Géophilosophie », *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, pp. 86-114. Je me permets d'en faire la transposition à l'étude de la théorie.

plus nier que cette reterritorialisation de la théorie a pour effet un changement épistémologique dans l'approche de la théorie hispano-américaine.

Ce texte, « Para una teoría de la literatura hispanoamericana », inaugure un programme théorique malheureusement inaccompli, et qui est presque contemporain du premier essai qui intégrera le volume *Caliban*⁴⁵. À partir des années 1970, Fernández Retamar entame alors un projet d'envergure développant la critique de la culture avec *Caliban* et la critique de la théorie avec cet essai qui donnera le titre au volume *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*. Les textes de *Caliban*, malgré le fait qu'ils ont un intérêt commun de décolonisation de la pensée avec le travail théorique de Fernández Retamar, s'éloignent de notre sujet. Dans les pages suivantes nous allons repérer quelques points de ce programme théorique entamé en 1972 et prolongé jusqu'en 1995, car il me semble que notre travail abordant la production théorique hispano-américaine ne peut pas s'en passer. Certes, Fernández Retamar n'aborde ici que le XXe siècle. Précisément ce manque d'attention ou cette méconnaissance du XIXe siècle est un indice d'un travail à faire. La première chose remarquable de l'article « Para una teoría de la literatura hispanoamericana » est que ce que l'on a reconnu comme de la reterritorialisation, à savoir une démarche complexe qui commence par une archéologie de la théorie en Amérique hispanique et qui aboutit à une remise en cause de catégories et des concepts de la théorie de la littérature. Fernández Retamar pense que très probablement « el primer intento orgánico de teoría literaria en nuestras tierras es el folleto del costarricense Roberto Brenes Mesén

⁴⁵ Pour plus de détails *vid.* l'édition commémorative, *Caliban*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2021.

Las categorías literarias (San José, Costa Rica, 1923) [...]»⁴⁶ ». À partir de ce travail, Fernández Retamar repère d'autres ouvrages du XXe siècle : Alfonso Reyes, *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria* (1944) ; José Antonio Portuondo, *Concepto de la poesía* (1945), réédition de 1972 avec un chapitre ajouté, « Aproximaciones a la teoría de la literatura » ; Félix Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria (Una investigación de filosofía del lenguaje y estética)* (1960).

Fernández Retamar est conscient que le dessein de ces ouvrages théoriques obéit à ce qu'on pourrait identifier, en effet, comme une déterritorialisation. Il s'agit de productions intellectuelles qui ne tiennent pas compte du rapport entre théorie et territoire, se voulant une continuité de la pensée européenne et ayant une vision générale de la littérature. Sur Reyes, Portuondo et Martínez Bonati, le théoricien cubain affirme que leurs travaux « son intentos de teoría de la literatura escritos *en* Hispanoamérica, pero *no* teorías de la literatura hispanoamericana. La razón de ello es simple : aspiran a ser teorías *generales* de la literatura. » (43) Les prépositions, détachées en italiques par l'auteur, ne sont pas là pour rien. À partir de la distinction entre des textes théoriques écrits en Amérique hispanique et des théories de la littérature hispano-américaine, Fernández Retamar montre la reterritorialisation qu'il est en train d'opérer. En organisant un corpus de la théorie hispano-américaine, il repère que ces travaux ont été faits à partir de la notion de *Weltliteratur*, qui suppose l'univocité de la littérature et du monde. Et, d'après Fernández Retamar, pour chercher la diversité du monde il faut se positionner « [f]rente a esaseudouniversalidad, tenemos que proclamar la simple y necesaria verdad de que

⁴⁶ *Para una teoría de la literatura hispanoamericana...*, p. 41. Dorénavant les références à cet ouvrage seront faites dans le corps du texte entre parenthèse.

una teoría de la literatura es la teoría de una literatura. » (48) A partir de cette prémisse il veut chercher une théorie en accord avec la production littéraire hispano-américaine.

La deuxième chose à signaler de cet article c'est que, après l'archéologie et la reterritorialisation de la théorie, Fernández Retamar ébauche son programme sur un plan métacritique. C'est-à-dire que l'étude des théories et des pratiques littéraires hispano-américaines est vue comme une remise en question des catégories et des concepts à partir desquelles elle est faite. Certes, ce plan n'est plus du tout métacritique dans les moments les plus idéologisés de Fernández Retamar : une logique identitaire qui veut essentialiser en bloc l'hispano-américain pour l'opposer à l'europpéen ; une adhésion à la Révolution cubaine qui le fait s'aligner sur le matérialisme historique —celui du Parti— comme cadre théorique, empruntant sa rhétorique, *i.e.* la lutte contre « el imperialismo », etc. Et nonobstant, il semble que, mettant de côté ce biais idéologique, ce programme théorique établit quelques lignées à reprendre dans les études sur la théorie en Amérique hispanique, au moins pour les deux points remarqués ci-dessus.

Le premier à donner une continuité à ce programme est Fernández Retamar lui-même, dans un article de 1974, « Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana⁴⁷ ». De cet article je vais reprendre, sans forcément y adhérer, trois points seulement, qui prolongent le programme d'une théorie hispano-américaine : la critique faite à l'opposition entre production théorique et production littéraire, la reformulation des genres littéraires et le rapprochement entre théorie de la littérature, théorie de l'histoire et critique. Tout d'abord ce qui

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 53-93.

nous intéresse c'est son point de départ : il revisite le topique de la production théorique qui ne serait pas à la hauteur de la production littéraire en Amérique hispanique. Ce topique porte comme conséquence l'affirmation que cette littérature porte plus l'empreinte de l'imagination que celle de la pensée. Les auteurs commentés par Fernández Retamar sont David Maldavsky, Kurt Schnelle, Rudolf Grossmann et José Gaos⁴⁸, qui auraient compris la production littéraire hispano-américaine à partir de ce topique, voire ce paradigme.

La critique de ces travaux n'a été possible qu'à partir de la démarche métacritique inaugurée en 1972, dans laquelle l'histoire de la théorie comprend aussi une révision des catégories, des concepts, de plans et des cadres à partir desquels cette histoire est étudiée. Pour dépasser ce paradigme d'une Amérique hispanique dépourvue de théorie, Fernández Retamar propose de repenser la production littéraire hispano-américaine à partir d'un outil théorique développé par Alfonso Reyes, et à partir d'un modèle, l'œuvre de José Martí. Fernández Retamar n'est pas tout à fait d'accord avec le concept de Reyes, il voit dans l'opposition entre littérature de « fase sustantiva » et la « función ancilar », un parallélisme avec la *littéralité* des premiers formalistes, une aspiration à l'art pour l'art plus qu'à la construction d'une théorie de la littérature (67 sq.). Mais d'après Fernández Retamar, cette fonction ancillaire serait définitoire dans l'histoire de la littérature hispano-américaine, ce qu'il illustre avec le cas de Martí. La littérature de Martí est définie comme l'« expresión fiel y arquetípica de la literatura de nuestra América » (72-73). En fait, l'acceptation à contrecœur de la « función ancilar » lui permet de mieux revendiquer Martí. Certes, là, la critique s'arrête

⁴⁸ Il faudrait s'interroger sur le choix de ces auteurs, pas toujours représentatif de l'histoire de la théorie ou de l'histoire de la littérature hispano-américaines, mais qui semblent partager une affinité marxiste.

pour rencontrer l'idéologie. En faisant de Martí le modèle et le centre de la littérature hispano-américaine il veut surtout affirmer le culte de la Révolution pour le grand poète Cubain. Le regard porté au XIXe siècle n'est pas historique, il se veut fondateur. S'il est difficile d'être d'accord avec les procédés et les résultats de Fernández Retamar sur ce point, il est cependant possible de garder la démarche initiale remettant en question le cadre général d'étude de la théorie hispano-américaine. Ce faisant, nous pourrions penser à cette « función ancilar » comme étant une possibilité de relecture du XIXe siècle, mais ayant plutôt comme cadre la philologie et l'anthropologie historique du langage.

Le deuxième point, et la conséquence du premier, c'est que la catégorie « littérature » et la taxonomie des genres littéraires n'en sortent pas indemnes. Si Fernández Retamar est critique de la fonction ancillaire, il finit par s'en servir en revendiquant toute production textuelle, qui va de l'Inca Garcilaso à Fidel Castro, de Simón Bolívar à Ernesto Guevara. La littérature devient une catégorie englobante. Cette redéfinition de la catégorie comporte une réorganisation des genres littéraires, de telle sorte que certains textes considérés jusqu'alors comme des essais ou de la critique littéraire seront vus dorénavant comme étant de la théorie. Le but de cette réorganisation obéit à une démarche historique et non à une attribution *a priori* de la production littéraire, ou selon les mots de Fernández Retamar: « [...] solo la concreta encarnación histórica, y no el abordaje apriorístico puede revelarnos las verdaderas características y funciones de un hecho literario. » (76) Si nous ne sommes pas toujours d'accord avec les objectifs de Fernández Retamar —par exemple, celui de légitimer la production textuelle de la Révolution—, il est indéniable qu'à l'époque il déstabilise la notion de théorie dans la littérature hispano-américaine, et qu'il commence à chercher des

propos théoriques dans les essais ou les articles de Martí. À part ce nouveau statut redonné à la théorie, Fernández Retamar n'aborde pas d'autres genres littéraires.

Pour finir avec cet article de 1974, il est très remarquable de voir que Fernández Retamar propose une approche de la littérature hispano-américaine par un trinôme : « Una teoría de la literatura no puede dejar de considerar, también, la teoría de la historia y la teoría de la crítica de esa literatura. » (78) Le contenu de ce trinôme est moins intéressant, au moins en ce qui concerne l'histoire et la théorie. Fernández Retamar cite ce qui, à ses yeux, serait le *corpus* de départ d'une histoire de la littérature tenant compte de la plasticité des genres et des périodes littéraires⁴⁹. Son regard sur l'histoire est plutôt centré sur les concepts de génération et de période littéraires. De même, sa notion de critique part d'une définition de José Martí, la critique est l'exercice du critère. Sauf que pour Fernández Retamar il y a des critères valables et d'autres non-valables. Il s'en prend aux critiques « colonisés », ceux qui importent et appliquent les méthodes occidentales aux productions hispano-américaines, qui d'après lui sont nuisibles : « al tergiversar la apreciación de una literatura cuyo mérito central es, precisamente, contribuir a expresar y aun a afirmar nuestro ser. » (85) Il est difficile d'adhérer au projet ontologique de Fernández Retamar, pour lequel, je paraphrase, la littérature tout comme l'expression de l'être hispano-américain

⁴⁹ D'après Fernández Retamar les œuvres proposant une nouvelle historiographie sont : José Luis Martínez, « Problemas de la historia literaria », In : *Problemas literarios*, México, 1955.

Raimundo Lida, « Periodos y generaciones en historia literaria », *Letras hispánicas*, México, 1958.

J.A. Portuondo, « "Periodos" y "generaciones" en la historiografía literaria hispanoamericana », In : *La historia y las generaciones*, Santiago de Cuba, 1958.

Il réfère aussi aussi les *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, de Mariátegui, et les *Corrientes literarias en la América hispánica*, d'Henríquez Ureña.

devraient être étudiées par une théorie, par une critique et par une histoire hispano-américaines. Mais il est plus difficile de rejeter sa proposition d'entamer l'étude de la théorie littéraire tenant compte de la théorie de l'histoire et de la théorie de la critique.

Faisant un bilan de ces travaux, on peut voir que le programme de Fernández Retamar pour la théorie de la littérature n'est pas historique. Il porte l'empreinte du matérialisme historique comme idéologie d'État, mais non comme quête de l'historicité. Sa notion de théorie de la littérature est englobante, ce qui veut dire que la poésie, quoiqu'omise, est comprise —de la même façon qu'il ne parle pas du roman ou du théâtre en particulier. Le regard porté sur le XIXe siècle est aussi idéologique, il place Martí au centre, faisant abstraction d'autres figures aussi fondamentales. Fernández Retamar n'est pas libre d'idéalisme transcendantal, il parlait, par exemple, d'archétypes ou de l'être... Avec tous ces déficiences et problèmes, Fernández Retamar a posé, il y a déjà un demi-siècle, les quelques questions ici abordées, après lesquelles il n'est plus possible de travailler la théorie hispano-américaine en en faisant simplement omission. Si nous ne sommes pas du tout d'accord avec le plan général de sa pensée ni avec certains de ses moyens et de ses objectifs, il est indéniable que Fernández Retamar a provoqué un clivage avec son programme pour une théorie de la littérature hispano-américaine. Précisément, l'historicité de ce programme se trouve autant dans sa partialité idéologique que dans la reterritorialisation de la théorie et dans l'ouverture vers une métacritique, surtout à un moment où la pensée hispano-américaine était fortement euro-centrée⁵⁰.

⁵⁰ Pour mieux appuyer cette affirmation et comprendre cet aspect chez certains intellectuels hispanoaméricains, je pourrais citer, dans un autre domaine, un article de Jorge Ruffinelli, « La crítica literaria en México : Ausencias, proyectos y querellas », *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 16.31-32 (1990), pp. 153-169. Dans ce travail, l'auteur pose la

Le programme de Fernández Retamar reste inaccompli, même si après il y a connu des échos chez certains critiques, chercheurs et théoriciens hispano-américains⁵¹. Parmi eux, se détache, en rapport avec notre sujet, un travail d'Hugo Achugar dans lequel celui-ci fait recours, non sans ironie, au terme « balbuceo teórico latinoamericano⁵² », pour décrire la situation de la théorie à partir du XIX siècle. Ce balbutiement théorique serait d'abord la revendication d'une condition périphérique, puis la reconnaissance du manque de système théorique et pourtant la création d'un « discurso teórico latinoamericano », par exemple, à partir de l'essai. Malheureusement Achugar n'approfondit pas la question de cette création d'un discours théorique. Dans ce travail d'Achugar, comme chez Fernández Retamar et d'autres qui le suivent, les questions géopolitiques et l'allégorie de Caliban entravent l'étude « ponctuelle » de la littérature et de l'histoire. Quant à la théorie de la littérature hispano-américaine, ils envisagent la théorie avec des catégories du XXe siècle et quand ils reviennent au XIXe siècle c'est pour trouver des fondateurs, Bello ou Martí. Pour

question d'une dite « absence de critique » au Mexique, en particulier, et en Amérique hispanique, en général, comme étant juste le topique d'une pensée eurocentrée. Un topique répandu et répété, signale Ruffinelli, par des auteurs comme Octavio Paz ou Enrique Anderson Imbert. Avec des exemples et des arguments très lucides, Ruffinelli montre, entre autre, la méconnaissance du XIXe siècle hispanoaméricain par ces intellectuels du XXe, mais aussi que leurs catégories, leurs concepts et leur vision de l'histoire obéissaient à une pensée ayant comme majeur cadre de référence et comme principal terme de comparaison l'Europe. Ruffinelli rencontre Fernández Retamar là où il faut repenser la théorie de la critique dans l'Amérique hispanique.

⁵¹ Vid. Raúl Bueno, *Escribir en Hispanoamérica. Ensayos sobre teoría y crítica literarias*, Pittsburgh, Latinoamericana Editores, 1991. Pour l'auteur, l'appel de Fernández Retamar a eu des échos dans le travail général d'Antonio Cornejo-Polar, et après dans des ouvrages spécifiques :

David Maldavsky, *Teoría literaria general. Enfoque multidisciplinario*, Buenos Aires, Paidós, 1974.

Walter Mignolo, *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1978.

⁵² « Sobre el balbuceo teórico latinoamericano », In: Elzbieta Sklodowska et Ben A. Heller (éds.), *Roberto Fernández Retamar y los estudios latinoamericanos*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000, pp. 89-115. Dans le même volume, il est aussi recommandable le travail de Zulma Palermo, « De apropiaciones y desplazamientos : el proyecto teórico de Fernández Retamar ». Ici l'autrice reconsidère le programme théorique de Fernández Retamar et la possibilité de le reprendre avec des nouvelles perspectives. Sa lecture est fortement géopolitique.

en finir avec ces travaux, on pourrait se demander comment peut-on travailler pour une théorie de la littérature hispano-américaine si notre regard du XIXe siècle est, sur cet aspect, très limité ? Quelles sont les possibilités d'affirmer une théorie de la littérature hispano-américaine si l'on n'a pas délimité un corpus théorique au moins depuis l'instauration des Républiques dans le continent ? Y aurait-il une continuité ou une discontinuité des savoirs et des connaissances engagées dans la formation de la théorie entre le passé colonial et les pays indépendants ? Et finalement, y aurait-il une théorie de la littérature hispano-américaine ou plusieurs tentatives ou formations, selon les domaines et les champs culturels de l'Amérique hispanique ? Précisément parce que le programme théorique de Fernández Retamar n'est pas à la quête d'une historicité, même s'il a signalé des voies, il n'est plus opérant pour répondre à ce type de questions.

II. Les recherches de Diógenes Céspedes et de Manuel Matos Moquete

Il est difficile de parler de ces deux chercheurs sans aborder le silence qui les entoure. Il s'agit d'un silence d'ordre géopolitique, car que sait-on de la littérature dominicaine en général et de sa théorie en particulier ? À part les frères Max y Pedro Henríquez Ureña, les études hispaniques reviennent rarement sur la production théorique de cette île. Un silence qui s'explique comme premier facteur par la position de la République Dominicaine dans l'hispanisme et même

dans les études sur les Antilles en général⁵³. Un autre facteur, et non négligeable, c'est que Diógenes Céspedes et Matos Moquete ont travaillé partiellement à partir de la poétique⁵⁴ d'Henri Meschonnic, un théoricien très peu connu en Amérique hispanique⁵⁵. Ils ont été, en effet, ses doctorants et leurs thèses ont porté sur la théorie du langage et la théorie poétique en Amérique hispanique⁵⁶. Ces travaux doctoraux ont débouché sur une publication et ont eu une poursuite dans d'autres projets. Ils ont été aussi une base solide pour ma propre recherche. De ce fait, je vais me permettre de commenter les points les plus importants de leurs démarches intellectuelles, individuelles et de ce fait différentes, tout en essayant de les rapporter à notre propre recherche.

a) Diógenes Céspedes

Dans sa thèse doctorale, Céspedes étudie la théorie poétique et la théorie du langage chez Rubén Darío, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Jorge Luis

⁵³ On ne va pas abonder sur cet aspect mais, il faudrait penser que dans les dernières décennies les études antillaises se sont fortement développées. Cuba a toujours occupé une place capitale, et peu à peu les Antilles d'expression anglophone et francophone se sont mieux positionnées. De nos jours sont bien connues la littérature et la pensée de, par exemple, Derek Walcott, Edward Kamau Braithwaite, Maryse Condé, Aimé Césaire ou Edouard Glissant ; on aurait plus de mal à trouver un écrivain ou un penseur dominicains aussi étudié et reconnu que les précédents.

⁵⁴ J'emploie intentionnellement le terme *poétique* car à l'époque de ces études doctorales, durant les dernières années de 1970 et les débuts de 1980, le travail théorique de Meschonnic était fortement concentré sur la poétique et sur la critique du signe. Les ouvrages meschonnicciens de cette période sont surtout la suite des cinq volumes de *Pour la poétique* (Gallimard, 1970-1978) et *Le Signe et le poème* (Gallimard, 1975), travail encyclopédique synthétisant les théories du langage depuis Platon. Diógenes Céspedes et Matos Moquete ont dû néanmoins assister à l'élaboration de l'anthropologie historique du langage postulé dans la *Critique du rythme*, de 1982.

⁵⁵ Je me permets de renvoyer à un de mes articles, dans lequel j'étudie la traduction et la réception de Meschonnic dans l'espace hispanique : « Traduire Meschonnic, pour un rapport critique à la traduction », In : Nathalie Mälzer et Marco Agnetta (éds.), *Zum Rhythmuskonzept von Henri Meschonnic in Sprache und Translation*, Hildesheim, Universitätsverlag Hildesheim/Georg Olms Verlag, 2021, pp. 247-260.

⁵⁶ Diógenes Céspedes, *Théorie du langage et théorie poétique en Amérique Latine au XX^e siècle*, Thèse de 3^e cycle, Analyse du texte littéraire poétique thématique fantasmatique, Paris 8, 1980, 349 pp.

Manuel Matos Moquete, *La poétique en Amérique hispanique*, Thèse de 3^e cycle, Analyse du texte littéraire poétique thématique fantasmatique, Paris 8, 1982.

Borges, Pablo Neruda et Octavio Paz. Il ne convient pas de s'arrêter sur ce travail dont le *corpus* n'est constitué que par des œuvres du XXe siècle. Néanmoins sa méthodologie mérite d'être commentée. Il s'agit non d'études monographiques proprement dit, mais d'un rapprochement qui a comme cadre l'anthropologie philosophique de Bernard Grœthuysen. De ce fait, Céspedes se propose de comprendre la théorie, poétique ou du langage, comme un exercice d'individuation. Cette forme de travail permet de mieux analyser les enjeux d'une œuvre pour après essayer d'articuler ces individuations dans l'histoire. À partir de ces six auteurs, Diógenes Céspedes essaie de tracer quelques lignées de la théorie du langage et de la théorie poétique pendant le XXe siècle. Ainsi, en gros, il trouve que leur théorie du langage correspond à celle identifiée par Meschonnic comme théorie du signe. Quant à leurs théories poétiques, elles se sont constituées, d'après Diógenes Céspedes, principalement à partir de l'esthétique et de la stylistique, sauf chez Paz, chez lequel, à l'antérieur s'ajoute un mélange des notions provenant de la phénoménologie, de la linguistique structurale et de l'anthropologie du sacré. Ce travail a été publié comme livre trois ans après sous un autre titre⁵⁷, et il a été le point de départ d'une recherche notamment sur la théorie poétique du XXe siècle⁵⁸ mais aussi sur d'autres domaines comme l'analyse du discours politique ou la littérature dominicaine.

Si parfois Céspedes reprend les théories de Meschonnic au pied de la lettre, empruntant sa terminologie ou même faisant un clin d'œil à sa syntaxe et à son phrasé, il est indéniable qu'il est l'introducteur de la poétique

⁵⁷ *Seis ensayos sobre poética latinoamericana*, Santo Domingo, Taller, 1983.

⁵⁸ Un autre travail remarquable serait *Política de la teoría literaria y la poesía en América Latina en el siglo XX*, Santo Domingo, Editora Universitaria de la Universidad Autónoma de Santo Domingo/Librería La Trinitaria, 1995. Centré sur le XXe siècle, ici Diógenes Céspedes étudie la théorie poétique et la politique de, par exemple, César Vallejo ou Vicente Huidobro.

meschonnicienne dans l'espace hispanique et que, à contrecourant, il propose des nouvelles approches de la théorie poétique pendant le XXe siècle. Avec cette introduction, qui passe par la traduction⁵⁹, Céspedes a opéré un déplacement de moyens et d'objectifs dans les études littéraires. À cette époque, les années 1980 et 1990, les études littéraires en Amérique hispanique avaient une forte empreinte de l'esthétique, de la philologie classique, de la linguistique formelle, de la sémiotique, du formalisme, du structuralisme, ou même du marxisme, Céspedes étant presque un des seuls à échapper à ces écoles dominantes, pour se poser d'autres questions et formuler des nouveaux problèmes. Avant Céspedes, on ne connaît guère d'études se proposant comme objet d'étude, par exemple, le modèle du langage d'Henríquez Ureña, les théories linguistiques de Borges ou l'anthropologie du sacré chez Octavio Paz. Ce travail, par contre, ne va pas vers le XIXe siècle, sauf dans le cas de Rubén Darío qui est vu, précisément, comme le point de départ d'une modernité littéraire. Cette délimitation temporelle empêche de voir la continuité ou la discontinuité de la théorie poétique en Amérique hispanique depuis les Indépendances, ou depuis la période coloniale. D'une certaine façon, et par rapport à notre propre recherche, ce vide historique a motivé les premières interrogations sur le XIXe siècle et nous a incité à chercher des théories poétiques antérieures à Darío. Il faut signaler que, finalement, comme c'est explicite dans le titre de la thèse, modifié dans la publication sous forme de livre, Diógenes Céspedes prend ensemble la théorie du langage et la théorie poétique, car, en effet, comme dirait Meschonnic, elles sont réciproques : l'idée qu'on a du langage travaille l'idée qu'on a de la poésie et inversement. Dans ce sens, pour notre propre étude, le

⁵⁹ Lui-même a traduit le premier volume de *Pour la poétique : Para la poética*, Santo Domingo, Editora de Colores, 1996.

fait de garder ce binôme, quoique parfois indissociable, demandait un effort supplémentaire pour comprendre les théories du langage au XIXe siècle et au début du XXe. D'où la décision de ne tenir compte que des théories poétiques ou, comme on le précise ici, du discours théorique sur la poésie. Certes, parfois nous aborderons quelques questions concernant la langue et le langage, quand elles occupent une place primordiale dans la pensée de l'auteur, mais elles sont plutôt intégrées comme des composants de son discours théorique sur la poésie. D'autres travaux devront s'occuper de ces questions.

b) La démarche de Matos Moquete

La thèse de Matos Moquete, *La poétique en Amérique hispanique*, prend ce terme dans un sens large, comme la théorie et la pratique de la poésie, mais aussi comme l'ensemble de savoirs et de connaissances qui rentrent en jeu dans la formation de la théorie. Laissant de côté la question de la pratique, Matos Moquete se centre sur la poétique comme théorie, qui bientôt devient *discours théorique dans la littérature* —et non de la seule poésie. Ce passage de la poétique vers le concept de *discours théorique* et puis vers la théorie de la littérature est très évident dans les publications successives de sa thèse. Un tel déplacement conceptuel peut-être expliqué très facilement. Doctorant, Matos Moquete n'avait pas beaucoup de possibilités de postuler un autre terme que celui de *poétique*, qui recouvre pour Meschonnic toute réflexion et théorie de la chose littéraire. Puis, le *discours théorique*, qui est bien conceptualisé depuis la thèse, n'apparaît que dans la première publication en livre et en espagnol, une

fois que Matos Moquete l'a mieux conceptualisé⁶⁰, ce qui rend évidente une distanciation avec Meschonnic. Mais cette conceptualisation, qui n'a pas eu d'échos —presque personne ne parlait de *discours* comme catégorie d'analyse en Amérique hispanique dans les années 1980 et 1990, encore moins de *discours théorique*—, a dû se transformer en quelque chose de plus assimilable ou connu, la *théorie littéraire*⁶¹. Malheureusement, comme Céspedes, ce travail traite principalement un corpus du XXe siècle : Juan Marinello, Alfonso Reyes, Octavio Paz, José Antonio Portuondo, Amado Alonso, Pedro Henríquez Ureña, Roberto Brenes Mesén, Fernández Retamar, Mario Benedetti et, entre autres, Françoise Pérus ! Le regard de Matos Moquete est historique, ce qui veut dire qu'il est à la quête de l'historicité de la production théorique du XXe siècle, et qu'en plus il la comprend comme une formation en continuité avec le XIXe siècle. Ce pourquoi il essaie de démêler certaines références à Andrés Bello ou à José Martí à l'intérieur de ce corpus, ou de penser à la distinction de, par exemple, des catégories et des concepts entre les deux siècles. Ce regard sur le XIXe siècle et quelques autres questions d'histoire de la théorie en Amérique hispanique méritent d'être synthétisés ici, car ils anticipent certains objectifs et interrogations de notre propre recherche.

⁶⁰ *El discurso teórico en la literatura en América Hispánica*, 2 vv., Santo Domingo, Publicaciones de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1992.

⁶¹ Avec un nouveau changement dans le titre : *Las teorías literarias en América Latina*, 2^{ème} éd., Instituto Tecnológico de Santo Domingo, 2004.

Pour renforcer ma proposition d'un silence géopolitique autour des théoriciens dominicains, il faut voir comment, même après une deuxième édition, cette n'a pas été remarquée. Faisant recours à une pratique inouïe, Matos Moquete a dû faire le compte-rendu de son propre ouvrage pour *Repertorio Americano*, Nouvelle époque, 18 (juillet-décembre 2004), pp. 163-167.

Dans le premier chapitre, « La formation de la théorie de la littérature en Amérique hispanique⁶² », Matos Moquete critique le programme de Fernández Retamar mais il admet que :

La distinction qu'il [Roberto Fernández Retamar] fait entre théorie de la littérature écrite en Hispano Amérique, et théorie de la littérature hispano-américaine, est capitale pour situer le cadre culturel dans lequel toute théorie de la littérature devra spécifier son objet d'étude, élaborer ses concepts, forger ses méthodes d'analyse. Poser, comme il le pose, que la première question que doit aborder une théorie littéraire est celle de savoir si existe une littérature hispano-américaine, est une prémisse d'une grande portée épistémologique, si l'on tient compte que la connaissance de la littérature est inséparable d'une histoire. C'est commencer par rappeler que l'œuvre littéraire est indissociable d'un processus culturel bien délimité dans un temps et dans un lieu donnés. » (44)

Matos Moquete reconnaît dans ce que nous avons désigné comme une reterritorialisation par Fernández Retamar un point de départ pour la théorie de la littérature hispano-américaine. De ce fait, il partage ce besoin de rapporter la théorie au territoire, mais il voit dans le programme de Fernández Retamar deux grands problèmes : le premier c'est que, d'après lui, le Cubain a envisagé une théorie de la littérature hispanique à partir d'une conception unitaire de la littérature, de la culture et de la langue. Dans ce sens, pour Matos Moquete, Fernández Retamar partage cette conception unitaire avec Alfonso Reyes ou Octavio Paz. À cette conception unitaire, Matos Moquete oppose celles de Pedro Henríquez Ureña et d'Amado Alonso, qui ont proposé le divers et le pluriel comme principe de la langue, la culture et la littérature hispano-américaines. Ils

⁶² Bien que j'aie eu accès aux deux éditions en espagnol, j'ai travaillé d'abord avec la thèse soutenue à Paris 8. Je cite donc à partir de la thèse de 1982, dorénavant entre parenthèses. À part le passage de la *poétique* au *discours théorique* et puis à la *théorie de la littérature* dans le titre et dans le texte, il y a sans aucun doute, des modifications considérables entre les trois versions de cette recherche, mais elles ne concernent pas vraiment notre étude.

sont arrivés à cette principe par l'écoute de la diversité linguistique de l'espagnol en Amérique commencée par Andrés Bello.

Reprenant et complétant la liste de travaux sur la théorie littéraire en Amérique hispanique, Matos Moquete décide de poser une distinction entre les théories de la littérature prenant celle-ci comme une catégorie englobante et les théories proprement poétiques. Il ajoute alors, au *Concepto de poesía*, de Portuondo, recensé par Fernández Retamar, les textes suivants : Juan Marinello, *Poética* (1933) ; José Lezama Lima, « Introducción a un sistema poético » (1945) ; Octavio Paz, *El arco y la lira* (1956) ; Cintio Vitier, *Poética* (1961). Il anticipe que dans ces ouvrages, comme dans d'autres étudiés, sauf chez Marinello et Vitier, la poétique n'a pas un statut nominal dans les titres, et ceci a une conséquence dans le développement de leurs théories. C'est-à-dire qu'ils ne reconnaissent pas *la poétique* comme nom mais plutôt comme une simple fonction adjectivale. Matos Moquete repère moult exemples de cette fonction : « el sistema poético », chez Lezama Lima, « la emoción poética » ou « la intuición poética » chez Amado Alonso, « la revelación poética » chez Paz, ou des syntagmes plus anodins comme « obra poética » dans tous les auteurs... Nous sommes là face à une des voies ouvertes par Matos Moquete. Il déduit que cette absence nominale de la poétique obéit à au moins deux facteurs : le premier c'est l'oubli ou la méconnaissance du texte d'Aristote, avec ses problèmes de transmission depuis l'Antiquité, puis le peu d'intérêt porté à la réactivation de la poétique par Paul Valéry au XXe siècle ; le deuxième facteur c'est que tous ces poètes, écrivains et théoriciens hispano-américains ont connu la poétique à travers la tradition de la *preceptiva*, assez souvent confondue avec la rhétorique, et donc associée à la tradition académique et normative. Matos Moquete

comprend alors que l'abandon de la poétique pendant le XXe siècle obéit à un rejet de la normativité théorique (60 sq.). Dans le syntagme *la poétique*, pendant au moins la première partie du XXe siècle, il y avait une charge sémantique non négligeable d'académisme, d'enseignement, de norme, dont il fallait plutôt se débarrasser. Reprenant cette remarque de Matos Moquete, nous pourrions poser beaucoup de questions. Ce constat ne serait-il pas en partie applicable au XIXe siècle ? Les poètes ou les théoriciens, ont-ils écrit des poétiques ? Tenant compte ou pas du texte d'Aristote ? Et, s'il n'y a pas de poétiques proprement dites, quels seraient les textes contenant des propos théoriques ? Et à partir de quels savoirs, de quelles connaissances seraient élaborés de tels propos ? Y aurait-il une continuité ou une opposition à la tradition poétique et rhétorique et face à la *preceptiva* ?

En même temps, Matos Moquete rappelle que le rejet ou l'omission de la poétique est aussi l'effet d'une connaissance. Il le montre très bien à partir d'un exemple d'Alfonso Reyes dans *El deslinde*, quand le Mexicain établit une classification des méthodes d'analyse de l'œuvre littéraire, décidant d'exclure la poétique, assimilée à la « poética normativa » ou la « poética tradicional », ne faisant plus guère de distinction entre Aristote ou Francisco Cascales (65 sq.). Matos Moquete affirme alors ce que je vois comme une continuité entre le XIXe et le XXe siècles, au moins dans le rejet de la poétique : « Reyes définit et condamne la poétique normative dans des termes semblables à ceux utilisés par Hugo et par les romantiques hispano-américains, lorsqu'ils condamnaient la poétique scolaire. Poétique et traité de règles étaient au XIXe siècle des termes synonymes, comme ils le sont pour Alfonso Reyes au XXe siècle. » (67-68). Ce clin d'œil vers le passé nous a permis de comprendre qu'il y avait un terrain à

explorer. Il fallait d'abord confirmer l'affirmation de Matos Moquete et voir le statut de la poétique pendant le XIXe siècle, voir si elle était absente ou présente et, dans ce cas, trouver ses associations ou dissociations avec la poétique normative ; repérer ses occurrences, ses usages...

Mais pour ce faire, nous ne pouvions plus faire appel à Matos Moquete, ni à Diógenes Céspedes, ni à Fernández Retamar, parce qu'ils ne sont pas occupés du XIXe siècle. Nous ne pouvions garder que quelques de leurs remarques, ou la trace de quelques de leurs démarches. Ces travaux, néanmoins, nous ont permis de repérer les enjeux de certaines théories poétiques du XXe siècle qui devraient avoir un rapport avec le XIXe siècle. Par exemple, ils nous ont permis de nous demander si ce rejet presque généralisé de la poétique ne serait que la conséquence ou le résultat d'un processus historique commencé pendant le XIXe siècle. Il fallait repérer cette question et d'autres, bien avant les travaux de Brenes Mesén, de 1923.

B) DE L'ORDRE COLONIAL A L'ORDRE NEOCLASSIQUE

I. La poétique pendant la période coloniale

Cette partie constitue le socle historique pour l'ensemble de ma recherche. La tâche consiste donc à repérer la question de la poétique dans la période coloniale en Amérique hispanique, ceci afin de développer par la suite le XIXe siècle avec une certaine progression historique. Nous n'avons pas affaire à une analyse de textes mais à une synthèse des conclusions d'autres chercheurs de la période coloniale. Ceci afin de faire un état des lieux de la poétique au début du XIXe siècle, lequel constitue le point de départ des luttes d'indépendance de la plupart des territoires américains. Si je ne voudrais en aucune façon suggérer l'existence d'une causalité entre le contexte politique et les savoirs et pratiques littéraires au moment des périodes coloniale et postcoloniale, il ne serait néanmoins pas opportun de faire abstraction du rapport entre d'un côté de tels savoirs et de telles pratiques littéraires, de l'autre, les individus qui les exercent dans une société déterminée. Pas plus que de suggérer une continuité ou une rupture prévisible, supposant une linéarité. Nous verrons que, d'une période à l'autre, et à l'intérieur d'une même période, les savoirs et les pratiques littéraires suivent une dynamique ambivalente, aléatoire.

Il est clair que les savoirs et les pratiques littéraires sont en lien avec des sociétés spécifiques et que ce lien est, sinon déterminant ni définitif, au moins

constitutif. Le discours sur la poésie n'est pas le même pendant le colonialisme espagnol qu'après les indépendances des pays hispano-américains. L'ordre colonial, sans doute variable d'une vice-royauté à l'autre et d'un siècle à l'autre, assurait une certaine hégémonie polycentrique du champ littéraire, dans lequel prévalait, d'un côté une approche basée sur la tradition rhétorique et poétique supposant la continuité des savoirs classiques⁶³ et, de l'autre, un discours théologico-politique sur la poésie afin de légitimer une pratique et une place. Ce discours théologico-politique était fondé principalement sur une poétique théologique, c'est-à-dire par la supposée primauté de la poésie sur les arts et les sciences, assurant de cette façon une place primordiale au poète, lequel s'arrogeait un caractère divin. Le premier volet a été d'abord étudié par des chercheurs aux approches philologiques et le deuxième a été signalé par des recherches plus récentes, qui trouvent leur point de départ dans un travail d'Antonio Cornejo Polar en 1964⁶⁴. Ce deuxième volet concerne particulièrement les poètes car la plupart de ces études a pour objet l'activité théorique des poètes.

Même si l'étude de la poétique coloniale n'est pas quelque chose de nouveau, il a fallu du temps pour qu'elle se constitue en tant qu'objet d'étude. Deux chercheurs qui ont commencé à étudier et à recenser les textes de poétique dans l'Amérique coloniale, avec une approche philologique. D'abord Francisco Javier Cevallos⁶⁵, puis le grand connaisseur de la littérature du Siècle d'Or

⁶³ L'un des premiers à répertorier et étudier les traités rhétoriques écrits dans la Nouvelle Espagne est Ignacio Osorio Romero, *Floresta de gramática, poética y retórica en Nueva España (1521-1767)*, México, UNAM, 1980.

⁶⁴ « *Discurso en loor de la poesía* » : estudio y edición, introd. et éd. José Antonio Mazzotti ; annexes de Luis Jaime Cisneros et Alicia de Colombi-Monguió, Lima : Centro de estudios literarios "Antonio Cornejo Polar", 2000.

⁶⁵ « *Imitatio, aemulatio, elocutio*: hacia una tipología de las poéticas en la época colonial », *Revista Iberoamericana*, 61 (juillet-décembre 1995), pp. 501-515.

espagnol, Elias Rivers. Cevallos s'est proposé d'étudier un champ inédit, « las teorías sobre la escritura » de la période coloniale, qu'il divise en trois catégories : *imitatio*, *aemulatio*, *elocutio*. Ces trois catégories dépassent la poétique pour atteindre une réflexion générale sur la « littérature », ou sur l'écriture, comme Cevallos l'affirme. À la suite de Cevallos, Rivers s'est d'abord intéressé aux éloges de la poésie⁶⁶, pour ensuite, procéder de manière collaborative à un recensement plus précis des poétiques et des *preceptivas* de l'Amérique coloniale.⁶⁷ Il existe également un volume coordonné par José Pascual Buxó⁶⁸, mais les études sont assez hétérogènes et ne proposent pas un périmètre déterminé de la définition du *poétique* : par exemple, on parle de poétique de l'espace, poétique de l'eau, poétique de l'histoire, etc., c'est une poétique sans poésie⁶⁹. Buxó, dans son introduction, fait plutôt référence à « la literatura ancilar » de Reyes qu'à d'autres cadres théoriques plus productifs.

Après ces débuts, quelques études davantage approfondies et monographiques sont apparues dont je tiens compte pour la rédaction des lignes suivantes. Deux des premiers écrits sur la poésie en Amérique hispanique sont des paratextes : l'épilogue en prose, « Compendio apologético en alabanza de la poesía », à la *Grandeza mexicana* (1604), de Bernardo de Balbuena, et le poème

⁶⁶ Elias Rivers, « Apuntes sobre la alabanza de la poesía en España y América », In : Frank Baasner (éd.), *Spanische Literatur, Literatur Europas*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1996, pp. 276-286; « La alabanza de la poesía », In : *Revista de crítica latinoamericana*, 22.43-44 (1996), pp. 11-16.

⁶⁷ Elias Rivers et Francisco Javier Cevallos, « Poéticas, preceptismo, retóricas y alabanzas de la poesía », In : Chang-Rodríguez, Raquel, *Historia de la literatura mexicana*, v. 2 : *La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*, México, Siglo XXI Editores/F. F. y L. de la UNAM, 2002, pp. 115-128.

⁶⁸ *Teorías poéticas en la literatura colonial*, México, UNAM-IIFL, 2012 (*Serie Estudios de Cultura Novohispana*, 28).

⁶⁹ Quelques articles se rapportant vraiment à notre sujet sont Alicia de Colombí-Monguió, « Poética renacentista y poesía hispánica », pp. 23-33 ; Françoise Perus, « El *Discurso en loor de la poesía* : historicidad de la literatura y problemática del sujeto a la luz de los planteamientos de Antonio Cornejo Polar », pp. 35-52 ; Martha Lilia Tenorio, « La *Suma del arte de poesía* de Eugenio de Salazar », pp. 53-66 ; ou Karl Kohut, « La Poética de Francisco Javier Alegre en el crepúsculo del neoclasicismo español », pp. 327-354.

« Discurso en loor de la poesía », publié sous le pseudonyme de Clarinda et servant de prologue à la *Primera parte del parnaso antártico de obras amatorias* (1608). Il ne s'agit pas de réflexions théoriques sur la poésie, mais, comme les titres l'explicitent, d'une apologie et d'un éloge, obéissant plus ou moins aux conventions de l'époque, afin de légitimer la pratique de la poésie et la place des poètes dans la société. Ces deux paratextes faisant l'apologie et la défense de la poésie apparaissent bien au début du XVIIe siècle, mettant en avant le caractère divin de la poésie et, par transfert, le caractère divin de l'individu qui la pratique, le poète.

Les travaux sur ces documents reconnaissent la présence d'une « poétique théologique » dans au moins deux sens, ils tirent leur autorité et leur fondement des poètes et des prophètes de la Bible, ou ils sacralisent la poésie. Cette origine divine de la poésie, source de leur activité, permettrait aux lettrés de se constituer en élite et d'avoir une place au sein de l'Église et de la Monarchie, mais aussi devant une société coloniale marquée par des pratiques de cour. Dans ce sens, cette poétique théologique est un *discours théologico-politique*, présent dans les territoires colonisés pour légitimer la place des lettrés dans la récente organisation coloniale des vice-royautés de la Nouvelle Espagne et du Pérou.

Dans le cas de Bernardo de Balbuena, on peut faire appel au travail de Jorge L. Terukina Yamauchi, pour qui le « Compendio apologético en alabanza de la poesía » montre l'intérêt de l'auteur pour se légitimer au sein de la Cité comme le détenteur des capacités administratives et politiques. Dans ce paratexte, De Balbuena décrit le poète légitime comme le producteur d'œuvres reliant la pensée et la technique, combinaison qui lui permettrait d'accéder à des

mécénats et à des postes de pouvoir dans l'administration ou dans l'Église. Le

« Compendio... » expose alors:

[...] las ansiedades políticas y socioeconómicas del valdepeñero al definir la poesía como un campo laboral; al legitimar al poeta como agente de producción cuya valoración profesional se basa, principalmente, en su familiaridad con un cuerpo definido de conocimientos técnicos y en su correcta aplicación [*technê*]; en la conceptualización de contenidos moralmente aptos que conduzcan al ejercicio de la virtud [*phronêsis*]; y al señalar claramente las compensaciones adecuadas para tal labor intelectual.⁷⁰

Dans son travail sur le « Discurso en loor de la poesía », Vicente Bernanschina remarque que, dans des études précédentes sur le sujet, le contenu théologique de la défense de la poésie était surtout considéré comme un corrélat de la culture hispanique post-tridentine et contreréformiste, parfois aussi rapporté à l'humanisme chrétien. Mais, d'après lui, ce contenu théologique ne devait pas être vu comme allant de soi, il s'accordait aussi avec un ordre colonial : les lettrés devaient justifier, voire légitimer, la pratique de la poésie devant les pouvoirs monarchique et ecclésiastique. Bernanschina parle d'un entrecroisement entre la poétique théologique et l'appropriation de cette poétique par le discours théologique, surtout de la rhétorique religieuse, ce qui pour lui était un chiasme « entre una teologización de la poesía y una poetización de la teología, en cuyo centro velado se encuentra en disputa el saber teórico y práctico de la poesía⁷¹. » Et il va plus loin en signalant que, dans la formation du champ culturel et intellectuel de la vice-royauté du Pérou entre les XVIe et le XVIIe siècles, ce qui était alors en jeu n'était pas la poésie même mais « la posesión legítima de un modo de lectura analógico y tipológico del orden del

⁷⁰ *El imperio de la virtud*, Woodbridge, Tamesis, 2017, p. 364.

⁷¹ *Ángeles que cantan de continuo: La legitimación teológica de la poesía en el virreinato del Perú*, Potsdam, Universitätsverlag Potsdam, 2019, p. 36.

universo, fundado en las Sagradas Escrituras y en la historia de la salvación, y un modo poético para adoctrinar a todos los miembros de la sociedad virreinal en concordancia con aquel modo de lectura⁷² ». Dans une situation coloniale où l'Église a un poids décisif, le contenu théologique est plus qu'une poétique théologique ; elle fait partie de tout un discours théologico-politique qui règle le rapport contractuel entre l'individu et l'État.

À côté de ces paratextes, on retrouve des ouvrages supposant une continuité des savoirs classiques et traitant, donc, la pratique de la poésie avec les sujets propres à la tradition de la rhétorique et de la poétique, avec une organisation autour des trois dichotomies synthétisées par Horace: *ingenium/ars*, *docere/delectare* et *res/verba*. Il s'agit de la *Suma del arte de poesía* (ca. 1591), de Eugenio de Salazar; *La Thomasiada* (1667), de fray Diego Sáenz Ovecuri ; *Artis poeticae compendium* (ca. 1755), du jésuite Joaquín Ayllón. *La Thomasiada* d'Ovecuri constitue, pour Rivers et Cevallos, l'ouvrage le plus ambitieux des trois, se voulant, entre autres choses, une hagiographie de Thomas d'Aquin et un manuel de théorie poétique en vers. Le plan de travail d'Ovecuri reproduit le schème des *preceptivas*, commençant par une défense de la poésie, avec des citations de poètes de la Bible, de poètes de l'Antiquité et de poètes espagnols, et continuant, comme De Balbuena, par la distinction entre l'histoire et la poésie. Pour Rivers et Cevallos, il y a un début de « lo que podríamos llamar la conciencia hispanoamericana de Ovecuri. Esta tendencia será cada vez más importante en su obra. Para definir poesía [frente a historia], en vez de citar a

⁷² *Idem.*

una de las tradicionales fuentes teóricas, se basa en los tratados del Colegio Mexicano de la Compañía de Jesús⁷³. »

Dans son travail panoramique sur la poétique coloniale, Jorge Téllez signale que les auteurs des cinq textes mentionnés sont des péninsulaires installés en Amérique, Eugenio de Salazar, Bernardo de Balbuena, Diego Sáenz Ovecuri; ou bien des descendants de colons, *criollos*, appartenant aux élites lettrées, Joaquín Ayllón et Juan de Espinosa Medrano. Cette origine des auteurs a permis d'étudier leurs œuvres sur plusieurs aspects et de réfléchir sur la possible création d'un discours américain, en outre le transfert ou l'absence de discours théoriques provenant de l'Antiquité, de la Renaissance italienne et du Siècle d'or espagnol⁷⁴. Dans cette société coloniale la question de l'origine est fondamentale, elle positionne le lettré à un point haut dans une société verticale.

À l'ensemble de ces textes, Rivers et Cevallos ajoutent ce qu'ils prennent aussi comme une défense de la poésie, la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* (1691). Pour Rivers et Cevallos « sor Juana retoma la defensa de la poesía, y al hacerlo se incluye ella misma dentro de la tradición, y a la vez genialmente la subvierte⁷⁵. » Ce texte serait exceptionnel dans l'histoire de la littérature coloniale dans le sens où la pratique de la poésie est rapportée au vécu sans chercher à légitimer une place quelconque, mais pour demander le droit aux savoirs et à exercer l'activité poétique.

Pour finir avec ce recensement de poétiques pendant la période coloniale, on pourrait aussi signaler la présence de l'*Apologético en favor de Góngora*

⁷³ Elias Rivers et Francisco Javier Cevallos, *op. cit.*, p. 123. Il se peut que, au lieu d'une telle conscience hispano-américaine, cette lecture ne tienne pas compte du rapport au pouvoir signalé dans des recherches plus récentes.

⁷⁴ Cf. J. Téllez, *Poéticas del nuevo mundo: articulación del pensamiento poético en América colonial: siglos XVI, XVII y XVIII*, México, Siglo XXI Editores, 2012, pp. 9 sq.

⁷⁵ *Op. cit.*, p. 120.

(Lima, 1664), de Juan de Espinosa Medrano, el Lunarejo, qui avec sa défense de la poésie du poète Cordouan, donne naissance à la critique littéraire dans la vice-royauté péruvienne.⁷⁶ La publication de ce texte vient, pour ainsi dire, confirmer un ensemble de pratiques littéraires se voulant débitrices de la poésie de Luis de Góngora y Argote, notamment du *Polyphème* et des *Solitudes*. Ainsi, parmi les poètes de l'Amérique coloniale nous concernant, on pourrait constater que, en plus du Lunarejo, chez Bernardo de Balbuena, sor Juana Inés de la Cruz et un peu moins Overcuri, la poésie de Luis de Góngora détient une place capitale dans leurs textes ou dans leurs poétiques. Cela montre une affinité du baroque espagnol et hispano-américain avec le *conceptismo*, dans le rapport que Baltasar Gracián établissait entre la poésie de Góngora et le *concept*, rapport qui sera transformé avec le néo-classicisme pour faire du Cordouan un poète *culterano*.

Il se peut alors que le refus de Góngora et du baroque par certains poéticiens postérieurs, comme Bello⁷⁷, soit non seulement un trait de la poétique néoclassique rejetant le « mauvais goût » baroque, mais aussi une réaction contre la culture du baroque espagnol, représentant d'une certaine façon l'ordre colonial. La place de Góngora devient donc révélatrice non seulement d'un changement de paradigmes poétiques, mais aussi politiques. D'autres choses vont changer avant qu'un ordre néoclassique s'établisse à partir du XVIIIe siècle. Il semble que, par exemple, après la période coloniale, le rapport de la poétique à la théologie se raréfie, voire disparaît. La poésie et le poète ne sont plus ni

⁷⁶ Vid. Robert Jammes, « Juan de Espinosa Medrano et la poésie de Góngora », In : *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n°7, 1966. *Actes du colloque sur la littérature et l'histoire du Pérou*, pp. 127-142; Eduardo Hopkins Rodríguez, « Poética de Juan de Espinosa Medrano en el *Apologético en favor de D. Luis de Góngora* », In : *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 4.7-8 (1978), pp. 105-118.

⁷⁷ Vid. *infra* le chapitre sur la critique de Bello.

divins ni sacralisés, ni enveloppés dans la rhétorique des éloges et des défenses de la poésie.

S'il y aura encore sans doute chez quelques poètes de la période postcoloniale des récits et des concepts transcendants dans leurs poétiques, cela ne constituera plus leur fondement. Les enjeux sont d'un autre ordre. La raison moderne y tient un rôle fondamental, semble-t-il, car une fois l'argument théologique invalidé, il fallait s'autoriser d'une autre « vérité » et recourir donc à des méthodes et à des approches modernes du savoir et des pratiques littéraires. Le discours théorique sur la poésie suit dès lors un procès de sécularisation qui engage non seulement la transformation du champ littéraire, mais aussi la reconfiguration de tout un système de rapports entre les savoirs, les pratiques littéraires et leurs détenteurs. La sécularisation est, nous le rappelle Annick Lempérière, non seulement la séparation de la politique et de la religion, mais aussi le regard porté à la société comme « el producto artificial de una asociación contractual entre los individuos que la componen, en lugar de ser el reflejo de la creación o de un orden natural⁷⁸ ». De ce fait, l'argument théologique utilisé comme gage pour légitimer la place des poètes dans la société devra se modifier sensiblement, jusqu'à céder sa place à d'autres récits dans de nouvelles configurations sociales.

Quant à la tradition des poétiques prescriptives, elle va aussi disparaître, laissant entrevoir qu'elles appartiennent au domaine péninsulaire, comme nous le verrons dans les développements qui suivent. Le passage des savoirs classiques, comme la rhétorique et la poétique, sera assuré par des poètes

⁷⁸ « Los hombres de letras hispanoamericanos y el proceso de secularización (1800-1850) », In : Carlos Altamirano (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina*, v. I : *La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*, Buenos Aires, Katz, 2008, p. 244.

comme Bello. Ces savoirs se rendront ensuite moins visibles, ou ne seront plus l'autorité ultime. La tendance prononcée à suivre les modes de la métropole, par laquelle les lettrés assuraient leur rattachement à une matrice coloniale autant qu'un cadre commun de reconnaissance face aux lettrés européens, sera modifiée peu à peu, conduisant même parfois au rejet des théories et des pratiques littéraires de ladite métropole. Le système de mécénat et de patronage de la Monarchie et ses vice-royautés auquel les lettrés faisaient appel pour trouver une place dans les pouvoirs et l'administration, changera sensiblement. Délaissés par le pouvoir des élites locales, au sein de républiques en formation, les lettrés devront chercher et créer de nouveaux rapports pour se réinventer et se placer dans un champ littéraire dont les marges géopolitiques sont également en mouvement.

II. Quelle poétique à l'aube du XIXe siècle ?

L'une des premières choses à noter dans les discussions et dans les textes sur la poésie auxquels j'ai eu accès, est la raréfaction, parfois l'absence, de la valeur nominale de *la poétique* pendant presque tout le XIXe siècle. On constate en effet d'abord la disparition d'ouvrages titrés *poética*, mais aussi le recours à ce mot dans ses acceptions différentes : traité de poésie, ou ensemble de conceptions relatives à la poésie, chez un auteur, dans un territoire ou dans une époque. Le terme *poética* reviendra, de façon ponctuelle, comme nous le verrons en détail, chez Heredia et González Prada pour parler de traités qui sont vus comme des savoirs du passé, ou arrêtés.

Il faudra chercher après, dans la seconde moitié du XIXe siècle pour mieux retrouver des échantillons, plutôt chez certains auteurs associés au modernisme, ou qui sont leurs contemporains. S'il s'agit d'auteurs exclus de notre étude, leur référence est nécessaire pour comprendre certains enjeux théoriques. José Martí constitue une exception car il reconnaît une place à la poétique dans le sens d'une pensée propre à la pratique individuelle de la poésie et dans le sens d'un ensemble de pratiques poétiques. De ce fait il a produit au moins un poème intitulé « Poética » dans le projet de *Versos libres*, et n'hésite pas à parler d'un « curso de mi poética » pour faire allusion à ses poèmes⁷⁹. Il est possible de repérer chez Rubén Darío, dans son travail autobiographique de 1912, au moins une occurrence de *poética* dans le sens d'ensemble de conceptions de la poésie dans une littérature nationale. Néanmoins dans ce contexte il semble alluder proprement à la métrique : « [Charles Morice] Se puso a hojear una edición guatemalteca de mi *Azul*, en que, por mal de mis pecados, incluí unos versos franceses, entre los cuales los hay que no son versos, pues yo ignoraba cuando los escribí muchas nociones de poética francesa⁸⁰. » *La poétique nouvelle*⁸¹, de Nicanor A. della Rocca Vergalo, nous paraît être une production majeure. L'ouvrage a été publié en France pendant l'exil du poète et sa réception a été plutôt accidentée, n'éveillant un vrai intérêt que dans les dernières années⁸². Il

⁷⁹ Dans la dédicace de ses *Versos sencillos*, In : *Obras completas. Edición crítica*, t. 14: *Poesía (volumen 1)*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2016, p. 129.

⁸⁰ Cette citation se trouve dans le chapitre XXXIII des notes autobiographiques, d'abord publiées dans la revue *Caras y caretas* entre le 21 septembre 1912 et le 30 novembre de la même année (numéros 729 à 739 de la revue), ayant pour titre *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo para Caras y Caretas* —ou renversant les termes *Especial para Caras y Caretas, Vida de...* Le texte a été appelé *Autobiografía* dans l'édition de 1915 des *Obras completas* à Madrid. Réédité à plusieurs reprises, mais manquant d'une édition critique, je renvoie au chapitre dans lequel se trouve la citation.

⁸¹ Paris, Lemerre, 1880.

⁸² Marcos Eymar a été un des premiers à porter un nouveau regard dans *La langue plurielle : le bilinguisme franco-espagnol dans la littérature hispano-américaine (1890-1950)*, Paris, L'Harmattan, 2011.

s'agit sans aucun doute d'un texte intéressant, surtout parce qu'il illustre que, vers 1880, chez Rocca Vergalo la poétique est comprise surtout comme un ensemble de questions formelles, voire *prosodiques* qui excluent presque d'autres problèmes de la composition poétique⁸³ et qui incluent à la fois des topiques de la tradition rhétorique et poétique, comme les conseils aux poètes.

La raréfaction, la formalisation ou la quasi-absence de la poétique est un point qui devrait nous poser des questions sur la transmission des savoirs et sur l'état de la théorie dans cette période. En effet, si l'on réfléchit, si l'on parle beaucoup de poésie, cette valeur nominale étant absente, les discussions portent sur d'autres sujets. La raréfaction et l'absence de cette valeur nominale, *la poétique*, ne correspond pas simplement à l'absence d'un mot, mais à une première constatation d'un état de la pensée, voire de la théorie, en Amérique hispanique, qui a guidé la première partie de cette recherche. Il fallait alors faire l'archéologie de l'outillage théorique dont les poètes disposaient à l'aube du XIXe siècle pour réfléchir à leur métier, ce qui a été peu exploré⁸⁴. Deux hypothèses à avancer en ce sens me semblent pertinentes, mais non exclusives et peut-être complémentaires : d'une part, à l'époque, la poétique était vidée de sens, elle véhiculait des notions tout à fait normatives, avec des recommandations plus scolaires qu'artistiques ; d'autre part, elle renvoyait aux savoirs de la vieille métropole et donc au *dictum* politique dont il fallait se détacher. Preuve de ce

⁸³ Transcrivant les sujets de la table de matières on peut constater la question : « De l'emploi des majuscules », « Des licences poétiques », « Sur l'arrangement des mots », « Sur l'orthographe », « Sur la grammaire », « Figures grammaticales », « De la rime », « Du rythme [sic] », « Des tropes et des figures de pensées », « Des rejets et des enjambements », « De la césure », « Du style ou de la forme », « Des sujets à traiter », « Des études à faire », « Ce que doivent être les poètes », « De l'éllision », « De l'hiatus [sic] proprement dit », « La moelle de la poétique nouvelle », etc.

⁸⁴ Les seuls travaux qui présentent une archéologie des idées littéraires sont les recherches très méconnues et très peu ou pas du tout commentées des Dominicains Diógenes Céspedes et de Manuel Matos Moquete.

dernier propos, en Espagne la tradition de poétiques normatives se prolonge bien au cours du XIXe siècle ; quelques exemples sont les *Principios de retórica y poética*, de Francisco Sánchez, de 1804, réédités en 1834 ; la *Poética*, de Francisco Martínez de la Rosa, de 1835.

En même temps, il faut également penser que la présence du mot *poética* ne consistue pas le gage d'une filiation avec la discipline créée par Aristote, la poétique pouvant être réduite à une série de préceptes ou bien être soumise au profit de la rhétorique. Également, de nombreux ouvrages ne contenaient pas le mot *poética* ni celui de *retórica* et, pourtant, ils faisaient partie de la tradition rhétorique et poétique qui, dans la production théorique hispanique dans son ensemble, se confonde avec la *preceptiva*. Nous pouvons mentionner par exemple les deux volumes de José Gómez Hermosilla, *Arte de hablar en prosa y en verso* (1826). Cela montre une continuité de la tradition rhétorique et poétique à l'intérieur de la métropole, et une certaine discontinuité en Amérique hispanique, où quelques-uns de ces textes sont étudiés et commentés, mais beaucoup moins produits⁸⁵.

a) Le parcours de la poétique

Pour parler de la poétique en Amérique hispanique il faut revenir en arrière, afin de mieux comprendre la formation de la pensée littéraire dans ce territoire. S'appuyant sur les travaux fondateurs de Pedro Henríquez Ureña, Manuel Matos Moquete rappelle que, jusqu'à la première moitié du XIXe siècle, la littérature

⁸⁵ Dans ce sens les études de Jorge Ruedas de la Serna illustrent la continuité de la *preceptiva* dans le XIXe siècle, mais comme un savoir monacal et érudit, tout à fait éloigné des discussions littéraires de l'époque et avec une réception très réduite.

hispano-américaine, malgré des efforts louables et isolés, n'avait pas été historicisée ni conceptualisée. Cela veut dire que, concernant les savoirs et les pratiques littéraires, il y avait un manque de théorie et un manque d'histoire de la littérature permettant aux hispano-américains, disons ainsi, de penser par eux-mêmes et de repérer leur situation dans le temps. La théorie, au seuil du XIXe siècle, consistait en un emprunt ou un legs non voulu. Pour reprendre les mots de Matos Moquete:

[...] la teoría literaria es paradójicamente en América Hispánica, y contrariamente a la formación de la teoría literaria en la tradición europea, un producto anterior a las obras literarias mismas. Se estudiaban y se divulgaban las ideas poéticas tomadas de los tratados de poética traducidos en Europa y en relación teórica exclusivamente con las obras poéticas de la antigüedad grecolatina y de Europa renacentista. Así, las ideas literarias, la cultura literaria, fueron conocidas en América Hispánica, venidas ya en el equipaje de los descubridores, antes de que empíricamente la obra literaria, que debió ser el objeto de teorización, hubiese sido creada. El discurso teórico sobre la literatura es anterior en América Hispánica al concepto mismo, primero de poesía y luego de literatura, en tanto que realidad específicamente americana.⁸⁶

Il fallait alors que la création d'un *corpus* littéraire proprement américain advienne pour permettre la conception de théories, sinon spécifiquement américaines, au moins propres. Il est donc évident que pendant presque toute la première moitié du XIXe siècle, la théorie poétique a des rémanences de la culture classique et néoclassique filtrées par l'Espagne. Quel était alors l'état de la poétique à ce moment-là ?

La tradition rhétorique et poétique s'est construite avec un oubli de la poétique au profit de la rhétorique. Pour la rhétorique, les principales références sont Cicéron et Quintilien ; pour la poétique, Aristote et Horace. Mais ces quatre auteurs n'ont pas eu un traitement égal à travers l'histoire, toujours au détriment

⁸⁶ Manuel Matos Moquete, *Las teorías literarias en América Latina*, Santo Domingo, Instituto Tecnológico de Santo Domingo, 2004, p. 61.

de la poétique. Il convient de rappeler la transmission accidentée de la *Poétique* d'Aristote en Europe et donc en Amérique, avec ses oublis, ses pertes, ses lectures préférant les prescriptions horatiennes aux mises en question aristotéliennes⁸⁷ ; à cela il faudrait ajouter l'appauvrissement systématique de la poétique au profit de la rhétorique depuis le Moyen-Âge. Dans un excellent travail qui retrace le parcours de la rhétorique et de la poétique depuis l'Antiquité jusqu'au XVIIIe siècle, Paul Zumthor nous laisse voir comment non seulement la poétique a été vidée de sens, mais également comment, depuis le XIIIe siècle « la rhétorique finit par se dissocier de l'idée de création poétique⁸⁸. » Par ailleurs, dans la préférence pour Horace au lieu d'Aristote tout au long de l'histoire, il y a un penchant dans le domaine d'application, qui n'est pas tout à fait le même : Aristote parlait de la poésie épique et tragique, sa réflexion, si l'on tient compte même du livre perdu sur la comédie, supposait l'ensemble des pratiques poétiques de son époque ; Horace traitait plus étroitement de la poésie, ou plutôt du poème, dans un sens peut-être plus proche qu'on lui prête maintenant.

De plus, le rôle des commentateurs d'Aristote dans la transmission de la poétique à partir de la Renaissance n'est pas négligeable, car ils ont dirigé les discussions théoriques sur la poésie, prêtant attention soit à l'activité du poète, soit à la poésie en elle-même. Or, il y aurait une réception et une transmission du texte d'Aristote propres à chaque domaine culturel et linguistique. Pour le domaine hispanique, il est clair que son *corpus* s'est développé à partir de l'italien mais que depuis son commencement il a été fortement marqué par un versant

⁸⁷ Un résumé de la transmission du texte d'Aristote, mais surtout de la prépondérance des préceptes d'Horace dans la poétique depuis l'Antiquité, se trouve dans Pierre Somville, *Essai sur la Poétique d'Aristote et sur quelques aspects de sa postérité*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1975.

⁸⁸ « Rhétorique et poétique », *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975, p. 97.

prescriptif et éclectique, ce qui est montré par l'association d'Horace à Aristote dans les éditions de la *Poétique*. Pour Enrica Zanin,

[...] la majorité des ouvrages qui mentionnent la *Poétique* d'Aristote et qui paraissent en Espagne, en France, en Allemagne et en Angleterre entre 1550 et 1640 sont moins de commentaires que des traités de poétique qui réunissent et résument les opinions théoriques contenues non seulement dans la *Poétique*, mais aussi dans l'*Art poétique* d'Horace et dans les textes de grammairiens latins comme Evanthius et Diomède.⁸⁹

À part la réception d'Aristote dans chaque domaine linguistique, il faudrait ajouter que la notion de commentaire de la *Poétique* a subi une mutation en devenant un traité de poétique en soi à partir du XVI^e siècle. Les *commentaires* deviennent dès lors plus importants que l'*œuvre commentée*. Ce processus de disparition de la *Poétique* d'Aristote et de l'apparition de traités à sa place est constaté par le renforcement de l'auteur comme autorité, où la mention suffit pour valider une opinion, mais aussi par la domination de la raison. Zanin formule très bien cet effacement du texte par son autorité, elle signale aussi un rapport à la poésie qui passe de l'interprétation et la critique du texte d'Aristote à l'*essentialisation de la poésie* : « La *Poétique* disparaît au profit du poétique. » (70) Ce procès, que Zanin repère vers la fin du XVI^e siècle aura de lourdes conséquences jusqu'à nos jours. Une dernière chose à considérer est le rôle des destinataires de la poétique : que ce soit l'érudit, voulant apprendre sur Aristote, ou que ce soit le poète en formation, les enjeux ne sont pas les mêmes. C'est vers 1570, avec la traduction commentée de Lodovico Castelvetro⁹⁰, que l'activité poétique revient comme sujet ; pour lui, le destinataire de la poétique n'est pas

⁸⁹ « Les commentaires modernes de la *Poétique* d'Aristote », *Etudes littéraires*, 43.2 (été 2012), p. 58.

⁹⁰ *Poetica d'Aristotele, vulgarizzata et sposta per Lodovico Castelvetro*, publiée à Vienne en 1570 et réimprimée à Bâle en 1576.

seulement l'érudit mais le poéticien, ou plutôt le poète. Castelvetro pense à cette activité poétique comme composition et comme jugement sur la poésie. Le parcours de cette poétique destinée au poète va être modifié au XVIIe siècle, en particulier dans le domaine français. C'est chez Jules de la Mesnardière⁹¹ que le prescriptif rentre plus visiblement dans la poétique, vue alors comme un ensemble de lois et de règles ; c'est lui-même qui établit une raison transcendante pour Aristote et qui lui octroie le titre de Législateur.

La poétique trace des chemins différents selon les époques mais aussi selon le domaine linguistique et culturel. Pour les Italiens, il y a une forte ouverture des concepts et une polysémie à chercher dans le texte aristotélicien et dans le travail du poète qui va marquer le courant italianisant du Siècle d'Or ; pour les Français, il y aura une présence dominante du rationnel et de l'univoque, menant plus évidemment vers le prescriptif, qui va marquer le ton dominant de la poétique néoclassique, en France et en Espagne. De la Mesnardière cherchait à « rendre le texte qu'il commente explicite, univoque, vraisemblable, pour que le lecteur ne puisse pas mettre en doute la doctrine qu'il y découvre, et qu'il n'ose pas s'en écarter. » (80) Dès lors, les commentaires de la *Poétique* d'Aristote vont changer de cours. Dans le but de le rendre plus claire et plus accessible, le texte aristotélicien sera simplifié. La fin du XVIIe siècle marquera alors l'entrée d'un discours rationnel, universaliste, qui va devenir de plus en plus visible dans le siècle à venir, chez Boileau dans le domaine français, ou chez Luzán, dans le domaine hispanique. C'est l'ordre néoclassique qui commence et qui sera prolongé en Amérique à l'aube du XIXe siècle. Mais en Amérique hispanique il y aura un besoin de se démarquer de la métropole, par les pratiques mais surtout

⁹¹ *La poétique de Jules de la Mesnardière*, Paris, A. de Sommeville, 1639.

par l'activité théorique. Des fortes contradictions entre l'envie du renouveau et l'outillage théorique hérité vont apparaître. Pour illustrer cela, le cas de José María Heredia est révélateur.

Première partie :
José María Heredia de la *preceptiva* à la critique

1. Heredia par lui-même

Ce poète a été associé depuis longtemps au romantisme. Plus que cela, dans son ample production littéraire, sa poésie a été même jugée comme l'introduction des valeurs romantiques en Amérique hispanique. Quelques poèmes, certes, constituent un tournant dans la pratique de la poésie dans l'espace hispanique et cela a été très vite repéré par ses contemporains⁹² et confirmé ou assumé par la postérité des lettres cubaines, de José Martí, pour qui Heredia était «[e]l primer poeta de América⁹³ », à Leonardo Padura —chez qui le poète devient une figure romantique et romanesque⁹⁴. Il s'agit aussi d'une construction historiographique bien explicite dans des études comme celle de Manuel Pedro González, qui inaugure un paradigme de lecture de la poésie hérédienne⁹⁵. C'est lui aussi un des premiers à travailler sur sa réception, appelée à l'époque « estimativa », nous rappelant que pendant longtemps Heredia a été vu comme une espèce d'épigone de l'École salmantine⁹⁶, et lui-même regrette et condamne, par-ci par-là, une certaine influence de ces poètes espagnols. Par exemple, quand González déclare : « Sobre todo acredita la consanguinidad con los poetas de

⁹² On verra ci-dessous, par exemple, la considération d'Andrés Bello sur ce sujet.

⁹³ « Heredia », *El Avisador Cubano*, Nueva York, 4 juillet 1888. In: *Obras completas. Edición crítica*, t. 29: 1888. *Estados Unidos*, La Habana, Centro de Estudios Marianos, 2019, p. 123.

⁹⁴ *La novela de mi vida*, Ediciones Unión, La Habana, 2002.

⁹⁵ José María Heredia, *primogénito del romanticismo hispano. Ensayo de rectificación histórica*, México, El Colegio de México, 1955. Le titre de l'ouvrage est confirmé de façon réitérative dans le premier chapitre, « I. José María Heredia, primogénito del romanticismo hispano », pp. 19-29. Quant au sous-titre, il ne faut pas oublier qu'une telle *rectificación* est presque un clin d'œil à l'Académie cubaine de la langue, accueillant l'érudit dans son sein avec ce travail. Dans les deux premiers paragraphes je synthétise quelques points de cette lecture paradigmatique.

⁹⁶ *Vid.* le chapitre « Evolución de la estimativa herediana », *op. cit.*, pp. 49-63.

aquel grupo, la desdichada circunstancia de que el cubano calcó todos los defectos, toda la grandilocuencia, todo el prosaísmo, amaneramiento, sensiblería y peculiaridades de dudoso gusto que emparentaron a aquellos rapsodas de la transición de siglo. » (20) Il s'agit aussi d'une stratégie pour montrer que tout ce qu'il dénonce de mauvais dans la jeuneuse du Cubain provient de l'École de Salamanque, et que la touche romantique aurait d'autres sources : françaises, anglaises, italiennes ou même des États-Unis, grâce au séjour du poète dans ce pays. En effet, pour González, la période proprement romantique se situe entre 1820 et 1830, coïncidant au milieu avec la publication de la première édition de ses poèmes en 1825. Ces sources non-hispanisantes rejoignent l'argument du rapport à la nature à partir duquel on affirme le romantisme d'Heredia : « La peculiarísima manera que Heredia tiene de percibir, sentir y cantar la naturaleza y el paisaje es de innegable filiación romántica, y es tributaria de Rousseau, de Chateaubriand, de Ossian, de Lamartine y de Byron. » (69) Ce regard porté à la nature et sa subjectivation sous forme de poème est sans doute l'argument le plus sollicité dans cette association, et dès lors les exemples paradigmatiques sont les poèmes « En el Teocalli de Cholula » et « Niágara », et beaucoup moins d'autres comme « Al sol ». À part ce rapport à la nature, ou l'attribution d'un *mood* à Heredia, d'autres arguments sont avancés pour l'association romantique : la « nota elegíaca que es de pura estirpe romántica » (110) dans la dernière strophe d'« Al alzamiento de los griegos contra los turcos en 1821 », ou la présence d'« intrépidos rebeldes en pugna con el orden establecido » (114) dans le poème « Proyecto » de 1824.

L'élan romantique, d'après González, aurait subi un repli conservateur à partir de 1825, qui va se manifester dans l'œuvre poétique avec un air

néoclassique, associé encore une fois à l'École de Salamanque. Ce mouvement d'aller-retour décrit par González est argumenté à partir de l'œuvre mais aussi à partir de l'individu ; l'érudit du XX^{ème} siècle trouve donc une réciprocité entre l'auteur et l'œuvre : « Con *Las Sombras* [sic], la primera poesía que Heredia publica tras su regreso a México en 1825, se inicia, pues, su retorno definitivo al predio salmantino. [...] El poeta se aburguesa rápidamente, se torna didáctico, conservador, legalista, moralizante. [...] Lo nombran juez, magistrado, académico, catedrático; es elegido diputado. Son cargos graves que demandan sentido de responsabilidad. [...] Heredia abjura paulatinamente de sus devaneos y coqueterías románticas. » (140-141) Ainsi, González rejoint l'avis de Menéndez y Pelayo pour qui le deuxième séjour mexicain du poète a contribué à retarder, voire « impedir el triunfo de la invasión romántica » (*apud* 144). Ce travail de González a réussi à dissocier Heredia d'un épigonisme à l'École de Salamanque pour le poser comme figure romantique, quoique toujours oscillante. Sa lecture est donc paradigmatique dans le mouvement qu'elle décrit, ce qu'on peut voir dans des lectures plus récentes⁹⁷. Par exemple, d'une certaine façon, Alejandro González Acosta reprend l'interprétation de Pedro González mais tout en la faisant extensive à la politique : « si bien fue un poeta de aliento romántico en su adolescencia, más tarde abjuró de esa estética y regresó a los moldes clásicos, los cuales recomendaba a los jóvenes autores que se iniciaban en las lides poéticas. Esta evolución desde posiciones más revolucionarias juveniles hacia una reflexión madura y sosegada en el arte, se extendió también a sus

⁹⁷ Vid. Roberto Méndez, *José María Heredia : la utopía restituida*, Santiago de Cuba, Ed. Oriente, 2003. C'est aussi l'avis de Dario Puccini et Saúl Yurkievich, *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica*, México, FCE, 2010, t. I, qui font des nuances sur le romantisme d'Heredia, en affirmant que « Su búsqueda expresiva muestra una fluctuación entre uno y otro movimientos, y eso provoca que sean muchos los dispuestos a atribuirle la insignia de primer poeta romántico hispanoamericano. », pp. 597-598.

concepciones políticas⁹⁸. » En tout cas, la question de la filiation néoclassique ou romantique d'Heredia a occupé une bonne partie des études sur cet auteur, et c'est une question incontournable dans les histoires de la littérature hispano-américaine. José Miguel Oviedo résume bien l'appréciation générale sur Heredia, considérant surtout les mêmes poèmes, « En el Teocalli de Cholula » et « Niágara » : « el mayor interés de los poemas está en la aparición de algo nuevo: la presencia del yo romántico, que subjetiviza el paisaje y se retrata mientras describe un escenario magnífico, cuya belleza desafía sus fuerzas y lo invita a filosofar⁹⁹. » Cette déclaration résume, en fait, un certain consensus autour de l'œuvre d'Heredia, construit à partir de l'analyse de sa poésie, et que l'on peut retrouver dans des ouvrages généraux et historiques sur la littérature hispano-américaine¹⁰⁰, ou bien dans des études plus ponctuelles, comme celui d'Oscar Rivera-Rodas¹⁰¹. Dans tous les cas, il faut insister sur le fait que ce consensus s'est créé à partir de la poésie —s'appuyant presque toujours sur les mêmes textes, « En el Teocalli de Cholula » et « Niágara »—, lorsque le reste de l'œuvre demeure moins étudiée et, parfois, même oubliée. Une des études contemporaines revenant sur cette question dans la poésie d'Heredia est

⁹⁸ « Presentación », In : Tilmann Altenberg (éd.), *Poesías completas de José María Heredia*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2020, p. xxii.

⁹⁹ *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. 1 : *De los orígenes a la Emancipación*, Madrid, Alianza Editorial, 2012, p. 356.

¹⁰⁰ En plus d'Oviedo, le romantisme dans la poésie d'Heredia a été constaté, dans des histoires générales de la littérature hispano-américaine, par Luis Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. II: *Del neoclasicismo al modernismo*, Madrid, Cátedra, 1987 ; ou par Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, v. II: *Del romanticismo al modernismo*, Barcelona, Crítica, 1991, qui voit une possible influence de William Cullen Bryant, pp. 130-131, et qui se centre sur la réécriture du poème « Niágara » entre 1820 et 1832.

¹⁰¹ *La poesía hispanoamericana del siglo XIX (Del romanticismo al modernismo)*, Madrid, Alhambra, 1988. Cette étude a été fondamentale pour montrer l'introduction des idées romantiques en Amérique hispanique par Heredia à partir de 1825 et, avec ceci, pour démontrer le faux historiographique qui attribuait un tel avènement en Argentine par Esteban Echeverría. Cette équivoque, construite par Menéndez y Pelayo et répétée même par Pedro Henríquez Ureña, donnait une filiation française au romantisme hispano-américain, sans tenir compte de l'échange d'intellectuels hispano-américains vers l'Angleterre entre 1810 et 1830.

l'ouvrage de Tilmann Altenberg, *La melancolía en la obra de José María Heredia*, dans lequel le chercheur étudie le lien entre la poésie hérédienne et la poétique néoclassique à partir du concept de mélancolie¹⁰². On est ici face à une réinterprétation de cette poésie qui fait basculer les lectures du XXe siècle associant Heredia au romantisme. Altenberg revient, entre autres poèmes, sur « En el Teocalli de Cholula » et « Niágara » pour montrer qu'outre le rapport entre contemplation de la nature et le sujet du poème sur lequel s'est construit l'image romantique d'Heredia, est encore plus importante la notion du sublime héritée de la pensée du XVIIIème siècle. Si d'un côté il y a une nouvelle interprétation de la poésie, la production en prose devrait aussi être susceptible d'une nouvelle lecture. Dans son travail sur la poésie hérédienne, Altenberg signale les idées littéraires à repérer surtout dans la critique littéraire du poète :

En lo tocante al debate que acabo de llamar filosófico-estético, es de notar que si bien Heredia en ningún momento expone de forma coherente sus ideas acerca de la literatura, sus artículos de crítica literaria, ante todo, contienen planteamientos metapoéticos ya más ya menos explícitos que se inscriben en este contexto. Como se verá, los criterios y categorías estéticos que se manifiestan en la actividad poética y crítica de Heredia derivan en su totalidad de la literatura y teoría literaria europeas de fines del Setecientos y principios del Ochocientos, sin que sea posible atribuir el ideario herediano al influjo de un solo autor.¹⁰³

Altenberg ne veut pas confirmer une cohérence, voire une systématité, dans une œuvre éparpillée ; il affirme plutôt, sans employer ce concept, la *dialectique* interne à la critique littéraire, dans laquelle l'objet est analysé et commenté à partir d'une théorie ou d'une vision de la littérature. Également, il fait allusion à un caractère non épigonal de la pratique et de la théorie littéraires chez

¹⁰² *Melancolía en la poesía de José María Heredia*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt/M.-Madrid, 2001.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 207. Le plus important pour notre étude se trouve dans la section « 5.3. La poética herediana », pp. 207-210, où l'auteur essaie de trouver des liens entre la poésie et le discours théorique sur la poésie chez Heredia. Il est, d'ailleurs, remarquable de lire qu'Altenberg se sert du terme « discurso teórico ».

Heredia, même si celles-ci s'inscrivent dans une période précise. Sans s'éloigner de son projet, Altenberg donne trois indicateurs d'une théorie poétique chez Heredia. Le premier se trouve dans le corpus hérédien : pour les années 1819 et 1820, Altenberg tient compte des paratextes des *Ensayos poéticos* et de la correspondance personnelle ; pour la période 1820 à 1825 surtout de la correspondance. Le deuxième se trouve dans le *discours théorique* de l'époque. Il mentionne des travaux de Checa Beltrán —antérieurs à *Razones de buen gusto*, une étude très systématique dont je me sers beaucoup dans les pages suivantes— montrant la richesse théorique de cette période, tout en soulignant la difficulté de rapporter ces textes à Heredia. Malgré cette réserve, « la consideración del discurso teórico de la época, en el cual tienden a cruzarse la teoría literaria y la filosofía, puede sin duda contribuir a iluminar el clima intelectual y con ello también la práctica literaria de un autor específico. » (208)

Ce qu'Altenberg voit comme un entrecroisement de la théorie littéraire, inexistante telle quelle à l'époque, et la philosophie, n'est précisément autre chose que la *poétique*, comprise comme une activité de la pensée qui interroge les arts du langage depuis Aristote. Le troisième indicateur ce sont les textes théoriques dans la bibliothèque d'Heredia, répertoriés dans le catalogue que le poète même a établi en 1833 : des classiques comme *De arte poética*, correspondant peut-être à un de deux tomes de Horace consignés ou *L'Art poétique*, se trouvant probablement dans un de deux tomes de Boileau consignés; de même, dans ce catalogue on trouve des ouvrages plus modernes comme

dos tomos, sin mención de autor, titulada *Filosofía de la elocuencia*, que parece corresponder al homónimo tratado de retórica de Antonio de Capmany y Montpalau (Madrid, 1777; segunda edición, Londres, 1812). Por último, en la misma sección se registra un tomo con el título

Compendio de Blair, que remite a una versión para uso escolar de las *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (1784), del escocés Hugh Blair, preparada por José Luis Munárriz bajo el título *Compendio de las Lecciones sobre la retórica y bellas letras de Hugo Blair* [...]. Esta lista, aunque no puede aspirar a recoger todas las lecturas de teoría literaria hechas por Heredia ni mucho menos probar influencia alguna, sí da una impresión de la variedad de ellas y testimonia el interés del cubano por la materia. (209)

Dans ce catalogue on trouve aussi les *Principios de Retórica y Poética* (Madrid, 1805), de Francisco Sánchez Barbero, une des dernières *preceptivas* de la tradition espagnole, réimprimée au Mexique en 1825 et qui est considérée par Checa Beltrán comme une des poétiques néoclassiques les moins orthodoxes. Cette liste est un bel indicateur de l'intérêt pour la théorie chez Heredia. Elle ne constate pas, cependant, une influence quelconque comme le dit justement Altenberg. En fait, nous voyons que dans cette liste ne sont pas consignés des ouvrages théoriques commentés par Heredia, comme les poétiques de Martínez de la Rosa ou celle de Manuel Norberto Pérez de Camino. De même, bien qu'on ne puisse pas constater l'application concrète des critères de Sánchez Barbero ou des définitions de Hugh Blair, il est indéniable qu'Heredia portait un vif intérêt à la théorie de son époque. De ce fait, nous pouvons constater une réflexion continue sur la poésie, dans son propre travail poétique et dans ses projets journalistiques. Pour illustrer les modalités et les formes de cette activité théorique, dans les pages suivantes, nous commencerons par considérer le regard porté par Heredia sur sa propre poésie, à partir de 1819, et nous passerons en revue trois de ces principaux projets journalistiques.

1.1 La théorie sur la pratique

Nous avons constaté, jusque-là, un intérêt et une volonté de savoir sur la poétique chez Heredia. Il s'agit maintenant de trouver la réciprocité entre ces savoirs littéraires et l'articulation d'un discours théorique dans la pratique poétique hérédienne, quelque chose plus ou moins explicite dans les paratextes auctoriaux accompagnant les deux éditions de ses *Poesías*, en 1825 et en 1832, mais aussi dans le recueil manuscrit des *Ensayos poéticos*, en 1819. Dans cette section nous allons donc analyser ces paratextes tout en cherchant les liens qu'ils tissent avec les savoirs littéraires et avec le discours théorique et réflexif, *stricto sensu*, chez Heredia.

Notre sujet n'est pas l'analyse des poèmes d'Heredia pour trouver une poétique, démarche faite par d'autres chercheurs, dont l'une des plus intéressantes par sa méthodologie est celle d'Oscar Rivera-Rodas, qui étudie quelques poèmes ayant une « intención teorizante »¹⁰⁴ et à la fois un « motif », celui de la lyre brisée, puis reprise. En faisant un suivi de ce motif, Rivera-Rodas suggère une évolution qui, pour Hervé Le Corre, s'étend au-delà des poèmes analysés. José Maria Heredia est sans aucun doute, d'après Rivera-Rodas, le premier poète romantique hispano-américain, avec la publication de ses *Poesías* en 1825, où l'on peut voir un passage de la mimésis comme imitation picturale vers le symbolique (21 sq.). Dans le poème « Niágara », la poésie est vue comme *expression* et non comme *mimesis* (59 sq.). Dans le poème titré justement « Poesía », dont le premier vers est « ¡Alma de universo, Poesía! », Heredia

¹⁰⁴ *Op. cit.*, pp. x-xi. Dans ce paragraphe je synthétise le point de vu de Rivera-Rodas à partir de cette *intention théorisante* dans quelques poèmes. Les numéros entre parenthèse correspondent à cet ouvrage.

passe d'une conception mythologique et idyllique de la poésie, à une conception où le poète veut entendre sa voix dans la nature. Rivera-Rodas précise que chez Heredia : « La poesía ya no es *mimesis* y canto a la naturaleza, sino la esencia del universo, la substancia del todo, lo absoluto. » (63) La poésie s'affirme comme *création* et non comme *imitation* (68). Dans ce sens, pour Rivera-Rodas, cette opposition est axiale dans une nouvelle conception de la poésie, car « la doctrina que presentaba Heredia traía consigo, entre sus postulados principales, la idea de creación, lo cual ofrecía a los poetas una condición no reconocida por el clasicismo » (71). Mais pour tirer de telles conclusions, Rivera-Rodas fait d'Andrés Bello un antagoniste d'Heredia, assignant au premier les traits du néoclassicisme et au second ceux qui caractérisent les débuts du romantisme. Or, si au lieu d'analyser la poétique à l'œuvre dans des poèmes et de construire des antagonismes, on lisait Heredia à partir de ses postulats théoriques, tout en les situant dans l'histoire de la théorie, les résultats seraient d'un autre ordre.

La définition de la poésie comme *expression des sentiments* n'est pas romantique. Elle apparaît, dans le domaine hispanique, depuis la deuxième partie du XVIII^e siècle, en se faisant de plus en plus présente pour expliquer un vide théorique que les érudits n'arrivaient pas à combler avec leurs lectures d'Aristote ou d'Horace, ni avec celles de leurs commentateurs. En effet, ces autorités avaient fourni un appareil théorique sur l'épopée et le drame, en particulier la tragédie, à des poéticiens qui en ont discuté pendant des siècles. La partie absente ou moins développée de la triade classique était, néanmoins, la poésie lyrique. Il faut synthétiser la question de la théorie lyrique dans le néoclassicisme pour mieux comprendre son rapport avec l'idée que Heredia avait de sa propre pratique poétique.

Analysant les poétiques néoclassiques¹⁰⁵, héritage à partir duquel se construit le discours théorique au XIXe siècle, on peut constater le *statut* de la poésie lyrique dans la théorie. Luzán, dans sa *Poética*, ne dédie pas un chapitre autonome à ce genre, comme il le fait pour la tragédie et la comédie ; Jovellanos décompose la triade classique pour parler de poésie épique, dramatique, lyrique, pastorale, didactique et poésie hébraïque. De par la continuité de l'espace hispanique pendant le colonialisme et de par la présence de certains auteurs à l'intérieur de cet espace, il est possible d'imaginer que les travaux de Luzán et de Jovellanos étaient connus d'Heredia. D'autres poéticiens comme Antonio Burriel ou Santos Díez González parlaient plutôt du sonnet, de l'épigramme et de l'ode comme des formes ou des genres de la lyrique —il est difficile d'assurer que les deux derniers ont été lus par Heredia, mais cela nous montre un état de la théorie. D'autres poéticiens associent ou réduisent la lyrique à la satire, l'églogue, l'apologue, la fable même, l'élégie, l'épître, l'épigramme, le madrigal, la *silva*, le sonnet... Le rares *définitions* de la poésie lyrique varient selon les associations faites avec un genre ou une forme en particulier. Mais, en conclusion, sur la lyrique, il n'y a pas ni une réflexion systématique, ni une définition bien développée.

De même, les poéticiens n'étaient pas d'accord sur la *mimésis* dans la lyrique. Elle posait des problèmes car on avait du mal à y repérer l'action ou la nature requises par l'imitation. Luzán a considéré les passions comme faisant

¹⁰⁵ Je reviens, une dernière fois, sur le livre de Checa Beltrán, œuvre de référence pour la théorie poétique néoclassique et des débuts du XIXe siècle en Espagne. Je n'ai pas trouvé un travail aussi analytique ni systématique pour articuler le discours théorique dans d'autres champs de l'espace hispanique pendant la période ici étudiée. Dans les paragraphes suivants je fais appel, en particulier, aux parties dédiées à la poésie lyrique, où Checa Beltrán analyse son statut dans le corps de la poétique, les définitions de lyrique, ses formes ou modalités d'imitation, ses finalités et ses modèles. *Op. cit.*, pp. 265 sq.

partie de la nature et, par cette démarche, il a trouvé une solution pour traiter la lyrique comme une imitation des « propias pasiones » (*apud* 268). Plus tard, inspiré par Blair, Jovellanos définit la poésie comme « el lenguaje de la pasión o de la imaginación animada » (*id.*). Philoaletheias, un poéticien connu à son époque et oublié après, substitue « imiter » par « peindre » ; la lyrique donc « pinta las pasiones y los sentimientos : los otros poemas pintan las acciones » (*apud* 269). Définition dans laquelle on voit une distinction très nette entre l'imitation de la lyrique et l'imitation de l'épopée et du drame. L'imitation, chez Luzán, avait des modalités différenciées pour le drame, l'épopée et la lyrique : *dramática*, où l'imitation de l'action se fait à partir des autres qui parlent ; *mixta*, où les autres et le poète parlent ; et *exegemática, enunciativa* ou *narrativa*, en résumé, où l'imitation se fait à partir de la narration, oui, du poète seul. Il y a des poéticiens qui, en effet, ne reconnaissent pas la lyrique mais des formes de poésie où *c'est le poète qui parle* —comme, on le verra après, chez Bello.

Ce « vide » théorique dans le corpus de la poétique classique et néoclassique, et la façon de le combler par les poéticiens, accordait à la lyrique un statut mineur. En même temps, par contre, cela a permis aux poéticiens de donner à la lyrique une liberté théorique impossible dans le drame et dans l'épique. Chez Luzán et chez Burriel, la lyrique supposait une certaine liberté de *pensamiento* et de *locución*, de fantaisie et d'ingéniosité, mais toujours réglée par le jugement. Chez Burriel il y a même une acceptation d'un certain désordre dans les concepts et dans les règles de locution, justifié par une quête du sublime supposé dans la lyrique, parfois réduite aux *odes*. Une dernière chose pour comprendre la lyrique à partir de la poétique néoclassique c'est sa *finalité*. Pour certains poéticiens, la lyrique était plus penchée que d'autres formes vers le

delectare, d'où un certain rejet pour une pratique littéraire aux allures d'autocomplaisance. On voit bien que les efforts des poéticiens néoclassiques pour doter la poétique d'une théorie lyrique ont préparé le terrain pour ce qu'on reconnaît comme de la poésie « romantique ».

1. 2. La première réflexion d'une pratique créative

Dans le cas d'Heredia, âgé de seize ans quand il réunit son premier recueil, il est clair que ce qu'il appelle *Ensayos poéticos*, en 1819, est un ensemble de formes ou de genres associés à la lyrique. La correspondance entre les formes reconnues par la théorie néoclassique et le discours théorique hérédien est étonnant, surtout si l'on revient sur le manuscrit autographe, *Ensayos poéticos*¹⁰⁶, titre signalant la conscience d'une tentative, et même d'une expérimentation, plus que d'un accomplissement. Ce manuscrit date de son premier séjour au Mexique et il rassemble, en fait, deux parties bien différenciées. La première, « Colección de fábulas », comprend dix-huit fables et un sonnet dédié à José Antonio Ramos, qui a offert au poète une copie des fables de Jean-Pierre Clasis de Florian. Dix-sept de ces fables appartiennent à Florian et une seule à Phèdre. Il s'agit évidemment des compositions de l'enfant-poète plongé dans l'imitation des modèles. La deuxième partie, comprenant vingt-cinq compositions d'ordre divers, est proprement celle des *essais poétiques*, datés la plupart entre 1817 et 1819,

¹⁰⁶ México, 1819. Manuscrit publié de façon posthume. Je cite à partir de l'édition de Tilmann Altenberg, *Poesías completas de José María Heredia*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2020.

marquant le passage d'Heredia imitateur vers l'auteur qui essaie de travailler avec des idées propres. Heredia a écrit une « Advertencia » pour l'ensemble :

Ninguno que lea estos *Ensayos* busque en ellos bellezas poéticas o morales, porque no hallará otra cosa que la expresión fiel de los sentimientos de mi corazón. Yo conozco que la versificación de las *Fábulas*, exceptuando dos o tres de ellas es bien mala. Algunas de las composiciones que están en este librito son hechas hace algún tiempo, y sin duda se omitirían en caso que mis obras saliesen a la luz pública. (5)

Ce recueil hétérogène montre la formation du jeune poète dans l'école néoclassique. Rien d'étonnant, certes, mais analysons de près ses postulats. Dans la première proposition de cette « Advertencia », on reconnaît, en effet, une discussion théorique sur l'imitation et sur la finalité de ses *essais*. Dans sa note à ce passage du texte, Altenberg reconnaît une partie du problème : « Heredia contrasta aquí indirectamente la autenticidad expresiva, que reclama para su propia poesía, con una concepción del arte poética como actividad racional y técnica con fines primordialmente didácticos, tal como está codificada en la preceptiva del Neoclasicismo¹⁰⁷. » Heredia annonce l'absence de « bellezas poéticas », c'est-à-dire le rapport de ces *Ensayos poéticos* à la vérité. Luzán, à partir de Muratori, reconnaissait deux formes de vérité dans la deuxième édition de sa *Poética* : la première évidente et nécessaire, propre à la science ; l'autre, la vérité possible, crédible ou vraisemblable, propre à la poésie. Pour que cette vérité exprime une beauté poétique, néanmoins, elle doit être utile, et à son tour exprimer de la bonté ; également elle doit être la quête d'un sujet nouveau ou merveilleux.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 5, n. 1-3. Quelque chose qu'il avait déjà ébauchée dans sa monographie sur *La melancolía...* : « Este planteamiento metapoético no afecta ni los temas ni los subgéneros de la poesía, sino que define el sentimiento del poeta como origen y punto de fuga de la actividad poética que es, al fin y al cabo, su piedra de toque », p. 183.

Si Heredia avertit le possible lecteur de ne pas chercher de la *beauté poétique*, ce n'est pas une fausse modestie ; il signale un écart entre sa pratique littéraire et quelques critères néoclassiques académiques : l'utilité, le bien et la vérité. De même, Heredia signale l'absence de « [bellezas] morales », c'est-à-dire le manque d'une finalité didactique. Ces deux absences annoncées de façon restrictive sont complétées par cette phrase explicative : car le lecteur « no hallará otra cosa que la expresión fiel de los sentimientos de mi corazón ». Le sens de la proposition peut être compris sous une certaine poétique néoclassique, pour laquelle la poésie lyrique avait une vérité —ce qu'elle imite— et une finalité, autres que celles de l'épopée et du drame. L'imitation est là, conçue comme une *expression fidèle* ; la finalité morale est absente car ces essais sont vus comme de la complaisance, ils s'éloignent de toute fonction utilitaire —*docere*.

Outre la tension latente avec une poétique néoclassique orthodoxe, on trouve surtout l'ébauche d'une définition de la poésie lyrique qui traversera la réflexion et la production poétiques d'Heredia toute au long de sa vie. Cette caractérisation des *essais poétiques* se retrouvera, avec des variantes, dans les définitions de poésie de son travail journalistique, comme on l'a vu. L'apparition et la continuité de cette définition, est née des vides et des contradictions du système néoclassique et non romantique.

La deuxième proposition de cette « Advertencia » n'est pas moins intéressante : traitant des fables, elle s'arrête juste sur une impression générale de la versification, considérée comme plutôt mauvaise. En ne jugeant, cependant, que des aspects techniques, elle montre que les fables supposent de la beauté poétique et de la beauté morale, pour parler dans les termes hérédiens,

ou qu'au moins elles ne rentrent pas en conflit avec le néoclassicisme académique. Dans cette appréciation de ses fables, bien que l'aspect de la *res* est convenable, l'exécution de la *verba* est critiquable. En outre, au niveau du discours, la position des deux propositions est inverse à l'ordre du manuscrit —d'abord les fables et après les essais poétiques—, ce qui montre que dans l'« Advertencia » il y a une certaine volonté de justifier des pratiques littéraires un peu hétérodoxes pour la poétique néoclassique la plus académique. Heredia réfléchissait sur deux modalités d'écriture bien distinctes et, à son tour, anticipait un conflit de lecture.

Le reste de l'« Advertencia » ne relève pas d'un intérêt théorique. Il montre, en tout cas, des idées d'accomplissement et de visibilité dans une possible publication de ces travaux. De même, ce recueil porte une longue dédicace à l'amour de sa jeunesse, Isabel Rueda y Ponce de León, auquel il fait allusion à travers l'anagramme de Belisa. Peut-être, dans le deuxième paragraphe de cette dédicace, Heredia trouve-t-il une finalité à ses essais poétiques : « Adorada Belisa: el deseo de agradarte favoreció mi inclinación a la poesía. A ti, pues, se deben estos ensayos; ¡pueda su lectura hacerte conocer que el mar que nos separa no ha podido debilitar ni desvanecer el amor inextinguible que nos juramos! » (6)

La promesse de l'amour, la passion profane, le dévouement à sa muse justifie son inclination pour *la poésie*, ici au singulier et non comme une catégorie englobante mais comme une pratique poétique bien définie : dans cette dédicace, Heredia se restreint aux essais poétiques et, donc, à la *lyrique*. Tout cela ne fait que confirmer un état de la poétique chez Heredia : d'abord, la distinction entre des fables suivant des modèles et s'ajustant aux critères

néoclassiques et un autre ensemble de compositions jugées comme des tentatives d'expression personnelle et hors des critères de beauté ; puis l'établissement d'un lien entre ces tentatives et la passion amoureuse. Ce qu'on voit ici clairement c'est un jeune poète essayant de réfléchir sur son propre travail face aux directives et aux exigences de la poétique néoclassique du début du XIXe siècle.

Dans son travail sur la mélancolie chez Heredia, Altenberg s'arrête sur ces paratextes. Pour les analyser, il établit la différence conceptuelle entre la *poétique* comme une articulation à l'intérieur des poèmes, et donc de l'implicite, et la *métapoétique* comme un discours sur la poésie, donc de l'explicite. Cohérent avec son projet de recherche, Altenberg étudie les compositions poétiques hérédiennes, mais cela ne l'empêche pas de s'arrêter quelquefois sur les paratextes contenant ce qu'il appelle du métapoétique, ou de s'appuyer aussi sur la correspondance personnelle du poète. Altenberg justifie son appel aux sources épistolaires par un rapport entre poétique et conscience de soi dans le *corpus* textuel hérédien¹⁰⁸. Sa lecture sur les paratextes autoriaux d'*Ensayos poéticos* présente un intérêt particulier. Par une cohérence propre à sa recherche sur la mélancolie, Altenberg prête plus d'attention à la dédicace qu'à l'avertissement. Même si elle est brève, sa lecture de l'avertissement est éclairante : pour lui il est évident que l'absence de beauté annoncée par Heredia n'est pas proprement de la *captatio benevolentia*, mais « una negativa ante las expectativas de un público lector que busca en la poesía precisamente estas características¹⁰⁹. » Ma lecture de l'avertissement se rapproche de la sienne, mais Altenberg ne la rattache pas

¹⁰⁸ Vid. *La melancolía...*, en particulier son argumentation dans les pages 207-208 et les notes correspondants.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 176.

à l'ensemble de la théorie chez Heredia, ce qui en effet l'éloignerait de sa recherche ; de même, la dédicace est lue comme l'indicateur d'un statut paratextuel qui aura une continuité dans la première édition des poésies: « los paralelismos sugieren que la dedicatoria de los *Ensayos poéticos* sigue el mismo esquema discursivo que la de P25 [l'édition de 1825]¹¹⁰. »

La façon de travailler d'Heredia comportait une révision et une correction de ses compositions. Il n'est pas question de refaire ici une génétique textuelle, il suffit de rappeler que quelques travaux de ce cahier manuscrit sont passés vers un autre cahier titré *Obras poéticas de D. José María Heredia* (1820) —sans paratextes—, et après vers la première édition des *Poesías de José María de Heredia* (Nueva York, Librería de Behr et Kahl, 1825)¹¹¹. Ceci suppose une continuité des *essais poétiques* par une réarticulation et par une intégration dans l'œuvre comme ensemble. Cette première édition montre aussi le statut de la lyrique, qui est bien l'équivalent de la *poésie*, d'où vient que les compositions rassemblées dans ce volume soient désignées comme des *poésies*. Dans cette première édition il y a surtout des poèmes en *arte mayor*, ce qui montre un attachement à des formes considérées comme nobles. Parmi les cinquante-cinq compositions de l'ouvrage, on trouve juste dix exceptions en *arte menor*: « A una señorita, que leía con gusto mis versos », « El consuelo », « Mis versos », « Mi ciencia », « A mi padre » et « La lágrima de piedad », tous des espèces de *romance* (par la rime, mais non par le sujet) ; « El ruego », en octaves pentasyllabiques ; les trois compositions annexées comme des *Imitaciones*. Il y a aussi des poèmes à strophes variables, alternant *arte mayor* et *arte menor*, comme « La partida », « El rizo de pelo », « A Lola, en sus días », « A

¹¹⁰ *Ibid.* p. 180.

¹¹¹ *Vid.* Tilmann Altenberg, « Introducción » à *Poesías completas...*, pp. XXX sq.

Napoleón » et « Atala ». Dans le recueil abondent les odes, les chansons, les élégies, les *silvas*, beaucoup de sonnets, une épitaphe, des poèmes de circonstance, des poèmes rappelant les géorgiques, "chtoniques", dirai-je, et une espèce de panégyrique élégiaque « A Napoleón ». Peut-être la seule composition "moins lyrique" dans l'édition de 1825 est « Al alzamiento de los griegos contra los turcos en 1821 », quoiqu'elle puisse être vue comme une ode à la liberté qui touche l'*ubi sunt* : « ¿Donde la Grecia fue? ¿Donde de Atenas, / de Esparta y de Corinto se ocultara el pasado esplendor? » (214). Il n'y pas proprement une division interne dans le recueil de 1825, mais en tous cas, comme cela apparaîtra ensuite, il y a au moins une division entre poésie « civile » et poésie plus intime, quelque chose qui n'est pas sans rappeler une transposition du couple épique/lyrique.

1. 3. L'« effacement » théorique de la première édition

Les paratextes de la première édition des *Poesías* en 1825 sont une dédicace à son oncle Ignacio Heredia et un avertissement. Ils ont la même typologie auctoriale qu'*Ensayos poéticos*, une dédicace et un avertissement. Le statut de la théorie va changer, néanmoins, d'une façon particulière, opérant un quasi total effacement de toute forme de discours théorique : la dédicace se tourne radicalement vers l'expression des affects et vers le biographique, mettant l'accent sur le vécu du poète comme individu ; l'« Advertencia », de son côté, va se centrer sur des aspects techniques, non sur la poésie, mais sur une particularité de l'édition, les accents. Ce tournant vers le biographique et vers la déclaration des affects peut être expliqué sans doute par le soutien de l'oncle

pendant l'exil du poète. L'aspect technique du deuxième paratexte trouve son explication dans un essai de rapprochement vers le lectorat états-unien. La dédicace mérite bien d'être lue car Heredia y élabore une vague représentation de son écriture et, plus qu'une définition, une paraphrase ou une *amplification* de poésie :

¿A quién deberé dedicar estas poesías sino al mejor de los amigos, al que me ama más que un hermano, a ti, Ignacio mío? Cuando a pesar de las olas del Océano que nos separan, lleguen a tus manos, léelas bajo las mismas sombras pacíficas donde muchas de ellas se escribieron, donde en paz pensé acabar mis días a tu lado. Pero un huracán imprevisto arruinó todas mis inocentes esperanzas, y me ha traído a fatigar con mi aspecto errante las playas extranjeras. Desde ellas se parten a tu seno estas efusiones de mi alma, con las que te envía toda su amistad pura, ardiente, eterna José María Heredia. (151)

Dès la première phrase, Heredia revient sur le nom *poesías* annoncé dans le titre de l'ouvrage. La deuxième phrase installe une temporalité à venir pour la réception, mais pour mieux développer une analepse et aborder des questions biographiques. Cette dédicace se veut un envoi de ses travaux à son oncle, qui allait subvenir aux besoins de la famille à la mort du père d'Heredia, ce qui devient un motif pour rappeler quelques emplacements d'écriture coïncidant avec la lecture à venir. L'envoi établit un double lien affectif : d'abord un lien familial, et après un second avec l'emplacement de production de certains poèmes. Quant aux *poesías*, il faut voir comment entre la première et la deuxième phrase il y a une forte continuité syntaxique. Annoncées de façon interrogative et restrictive, ces *poesías* vont passer à la deuxième phrase d'abord avec une certaine agentivité, « lleguen », pour après devenir un objet, « léelas », retrouvant enfin l'emplacement d'écriture sous forme passive réflexive, « se escribieron ». Curieuse façon un peu impersonnelle de se rapporter à sa propre écriture, surtout quand la fin de la phrase focalise le *moi* d'Heredia. Ce fait syntaxique peut

montrer que, dans ce paratexte, le *vécu* a plus de poids que toute intention théorisante. C'est alors que l'imaginaire de la Caraïbe intervient pour faire allusion à l'exil, à l'*ouragan* —qui va vers l'Ouest. La dernière phrase de ce paratexte, n'est qu'un récapitulatif de l'envoi, permettant à Heredia d'introduire l'amplification du terme *poésies*. Toujours au pluriel, confirmant une forte concordance syntaxique et conceptuelle d'un bout à l'autre de la dédicace, Heredia envoie « estas efusiones de mi alma ». Une phrase rencontrant non seulement l'idée de poésie lyrique ébauchée jusqu'ici, mais qui devient radicalement plus emphatique et en même temps plus subjective que ses formulations antérieures de la poésie. La « expresión de los sentimientos » était un syntagme assez courant, voire, lexicalisé pour rendre compte de la poésie lyrique ; le choix d'Heredia dans sa publication, par rapport aux ressources théoriques, est plus rhétorique, voire mièvre mais personnel. Certes, la situation d'énonciation, l'exil, et le destinataire de cet envoi, renforcent le caractère affectif et hyperbolique du texte. Cela n'empêche pas de lire cependant ici une amplification de la poésie coïncidant fortement avec la théorie hérédienne de la lyrique.

Le deuxième paratexte auctorial est moins intéressant pour historiciser le discours théorique. Dans cette « Advertencia » bilingue, anglais-espagnol, Heredia explique une prolifération d'accents afin de rendre son travail plus accessible au lectorat états-unien : « Se notará en esta obrita profusión de acentos; pero ha sido necesario emplearlos, para hacerla útil a los americanos que estudian el español, y desean adquirir una buena pronunciación. » (152) Il s'agit, en effet, d'une explication sur un seul aspect de l'édition. Quoique, si l'on en fait une lecture historique, ce propos d'Heredia touche la *prosodie*. Cela veut

dire que Heredia voulait rendre les accents visibles pour que sa poésie ait une finalité didactique : les accents signalent aussi la disposition et la mesure des vers. Les textes varient dans les deux langues, la version anglaise étant plus explicite. Ceci ne fait que montrer une intention de s'adresser vraiment à un lectorat étranger. Un point intéressant pour notre étude, au niveau terminologique, c'est la précision conceptuelle du texte en anglais et l'omission absolue en espagnol. La troisième n'étant que de la reconnaissance pour l'accueil de l'exilé, regardons les deux premières phrases de l'avertissement : « The author has paid particular attention to the accents, to make these poems useful to Americans learning the Spanish language. Nothing is better calculated to give them a practical knowledge of the true pronunciation of words, than the habit of reading poetry. [...] » (*id.*) Le rapport entre les accents de l'édition et la prosodie est le même que celui du texte en espagnol. Au niveau terminologique, par contre, le texte en anglais précise *poems* et *poetry*. Une netteté conceptuelle dans la langue anglaise, mais plutôt fluctuante dans les langues romanes¹¹². Dans ce propos, la poésie se veut un exercice de prosodie semblable à celui que représentait le théâtre du XVIIIe : la maîtrise de la bonne prononciation.

Pour récapituler : la presque absence de théorie nette dans les paratextes auctoriaux de cette édition pourrait être expliquée par le passage du jeune poète des *Ensayos poéticos* vers une certaine maturité, faisant qu'Heredia n'a pas à justifier ses travaux face à une formation académique ; de même, des circonstances personnelles non négligeables pendant la publication de cet ouvrage donnent aussi une certaine direction aux paratextes, dans lesquels le ton autobiographique va s'accroître. Cette orientation visible dans les paratextes

¹¹² Curtius parle de cette distinction assez nette en anglais depuis le XIIIe siècle, *op. cit.*, p. 223.

comporte néanmoins une autocritique quand il s'agit de la poésie proprement. Très tôt, dès la période d'*El Iris*, Heredia exigeait aux jeunes poètes mexicains de ne pas se laisser emporter par la narration de l'intime, et plus précisément par les élans du cœur :

A la verdad que desearíamos contener en los jóvenes la manía de contarnos con más o menos felicidad sus aventuras amorosas, que por la mayor parte solo producen lo que los ingleses llaman *school-boy's poetry*. — Canten en buena hora sus gustos y sus penas, pero no los ofrezcan al público, y mírenlos solo como ejercicios para cultivar el talento que mejor empleado podrá ser útil a la ilustración y moral pública. — El autor de este artículo debe confesar con candor que no está exento del mismo defecto, y que en la edición de sus *Poesías* se dejó llevar por los impulsos de su corazón, más bien que por las reglas de la crítica. [...] ¹¹³

La critique ici adressée à Joaquín María del Castillo y Lanzas est extensive pour une nouvelle génération de plus en plus penchée vers l'intime. Voulant censurer cette pratique, inévitablement Heredia tombe sur lui-même. Mais ce n'est pas tout à fait un rejet de sa propre poétique ; il est obligé d'anticiper les avis critiques qui précisément pourraient lui retourner ses propres arguments pour les appliquer à ses *Poesías* de 1825. Et en fait, dans cette critique faite à Castillo on peut voir aisément la configuration de la poétique classique : Heredia oppose les élans du cœur à la critique, de la même façon que plus loin il oppose « el grande arte de borrar » à la « imaginación extraviada » (83), les deux phrases n'étant que de reformulations de la dichotomie entre *ingéniosité* et *jugement*. Cette autocritique n'est pas une remise en question radicale de sa poétique, elle montre la continuité des définitions de la poésie comme expression des sentiments.

¹¹³ « Revisión de obras. Poesías de Joaquín María del Castillo y Lanzas, nativo de Jalapa », *El Iris*, N° 24, 7 juin de 1826, pp. 82-83.

Quant aux paratextes auctoriaux, l'aspect biographique va s'accroître dans la deuxième édition de ses travaux, *Poesías del ciudadano José María de Heredia, Ministro de la Audiencia de México*. Dans l'avertissement à cette édition de 1832 les évocations biographiques articulent tout le discours. Aux yeux d'Heredia, le vécu, l'expérience, rendent compte de l'activité poétique mieux que toute théorie, car il y a une réciprocity encore plus forte entre vie et œuvre. Je cite cette « Advertencia » en entier, même si je ne commente que quelques passages.

En 1825 publiqué la primera edición de estas poesías, sin pretensión alguna literaria. Mis amigos la deseaban, y sus instancias me distraían de los vastos designios que me inspiraban la exaltación y el amor a la gloria. Por este motivo, y como quien arroja de sí una carga, lancé al mundo mis versos para que tuviesen su día de vida, en circunstancias muy desventajosas, pues la tormenta que me arrojó a las playas del Norte, me privó de los manuscritos, dejándome sin más recursos que mi fatigada memoria.

Olvidé pronto aquel libro, y entré en la ardua carrera que me llamaba. Un concurso raro de circunstancias frustró mis proyectos, reduciéndome a ocupaciones sedentarias, que hicieron revivir mi gusto a la literatura. Entre tanto, mis poesías habían corrido con aceptación en América y Europa, y la reimpression de varias en París, Londres, Hamburgo, y Filadelfia, el juicio favorable de literatos distinguidos, y la exaltación literaria excitada en mi país por la discusión de su mérito, prorrogaron el día de vida que yo les había señalado.

Me veo, pues, en el caso de hacer esta nueva edición, en que además de haberse corregido con esmero las poesías ya publicadas, se incluyen las filosóficas y patrióticas que faltan en la de 1825.

El torbellino revolucionario me ha hecho recorrer en poco tiempo una vasta carrera, y con más o menos fortuna he sido abogado, soldado, viajero, profesor de lenguas, diplomático, periodista, magistrado, historiador y poeta a los veinticinco años. Todos mis escritos tienen que resentirse de la rara volubilidad de mi suerte. La nueva generación gozará días más serenos, y los que en ella se consagren a las musas, deben ser mucho más dichosos.

Dépourvu d'éléments théoriques, cet avertissement trace l'histoire de l'œuvre à partir de la vie de l'auteur. Ces quatre paragraphes, parfaitement différenciés par leur contenu, nous rappellent le dessin de beaucoup de

paratextes auctoriaux accompagnant les recueils de poésie lyrique du XIXe siècle hispano-américain, peu importe si le nom est préface, prologue, ou, comme ici, avertissement. Je veux dire qu'il y a une espèce d'adéquation du paratexte à l'ensemble lyrique. Se rapprochant du discours épideictique, cet avertissement développe la *narratio* à la première personne, d'où le ton fortement anecdotique de l'ensemble. Par analepse, le premier paragraphe évoque, non sans fausse modestie, les conditions de circulation de ses poèmes, de son exil et de l'édition de 1825. Heredia se présente, en plus, comme quelqu'un qui, face à la perte des manuscrits, doit reconstruire sa poésie par cœur, un exercice presque héroïque dans lequel la mémoire refait l'écriture. Le deuxième paragraphe montre comment dans la vie d'action, agité, il y a du regret et l'oubli des premiers poèmes ; le sédentarisme par contre est ce qui lui rend le goût de la littérature, lui donne le temps d'écrire, la question est récurrente, il augure ce répit nécessaire pour la génération à venir. Un positionnement plus favorable à la contemplation qu'à l'agitation. Heredia se centre sur la réception et sur la reconnaissance sociale, qui le déborde. Toujours non sans fausse modestie, il veut montrer que c'est cette reconnaissance qui le pousse à republier son œuvre, comme c'est explicité dans le troisième paragraphe. Il est contraint de le faire et il précise les modifications et les ajouts de la nouvelle édition. La conclusion dans le dernier paragraphe se présente comme une synthèse de vie, mais, dans ce qui à mon avis constitue le seul énoncé théorisant du paratexte, Heredia montre surtout la réciprocité radicale entre vie et œuvre : « Todos mis escritos tienen que resentirse de la rara volubilidad de mi suerte » affirme-t-il. Plus qu'un égotisme ou égocentrisme supposément romantique chez Heredia, ce que je lis, au moins dans ce propos, c'est une forte solidarité entre vie et écriture, entre

littérature et vécu. À part cet énoncé, dans cet avertissement on est loin de la poétique et plus près de ce que Curtius appelait la *Dichtungstheorie*¹¹⁴. C'est-à-dire que nous sommes pleinement entrés dans les problèmes de représentation de l'écriture et de la figure du poète et non dans les questions de composition. Il faudrait aussi rappeler que cette édition, qui est celle de Toluca, a été « composée » au sens typographique, par Heredia et sa femme, il s'agit d'un long travail, qui supposait aussi un souci économique, Heredia ne pouvant pas se payer une édition états-unienne. Ces circonstances sont importantes. Cela nous donne une mesure dans l'appréciation de ce texte, qui n'est pas à proprement parler théorique mais qui engage le poète, la vie.

Arriver là nous permet de voir comment, à partir d'Heredia, la poésie se transforme de catégorie englobante —la triade classique— en une autre restreinte, et à la fois moins normative, plus libre se confondant de plus en plus avec la lyrique (il y a évidemment beaucoup des modalités d'écriture, des régimes d'écriture variés à l'intérieur d'une catégorie plus labile, mais toutes ces détails seront à étudier dans la poésie et non dans le discours théorique). De même, la littérature passe d'une catégorie générale à une autre spécifique, sans n'avoir plus besoin du qualificatif de *belle*. Et, bien qu'on ne puisse pas affirmer que Heredia dépasse le cadre néoclassique, ce qui est vrai c'est que chez lui il y a un mouvement constant vers une subjectivité qui va s'affirmer par plusieurs biais : d'un côté son discours théorique sur la poésie, mais aussi les représentations qu'il laisse voir de lui-même.

¹¹⁴ Le philologue allemand reconnaissait par cette *Dichtungstheorie* « el concepto que se ha tenido de la esencia y función, tanto del poeta como de la poesía, en contraste con la poética, que trata de la técnica de escribir poesía », *op. cit.*, p. 660.

1. 3. Quelques précisions sur les termes

poesía y poema chez Heredia

D'un point de vue historique, la réduction de la poésie à un genre littéraire est très récente. Depuis l'Antiquité elle était plutôt une catégorie englobante comprenant la tragédie, l'épopée et la comédie². Cette configuration n'a jamais été stable et s'est transformée, au long de l'histoire, selon qu'on tenait compte de Platon ou d'Aristote—un peu moins toujours—, ou selon qu'on s'appuyait sur Horace ou sur une tradition rhétorique renouvelée, à son époque, et fixée par Quintilien.¹¹⁵ Si l'on regarde sur le long terme, pour les différentes langues romanes, il y avait une oscillation entre les termes *poésie* et *poème* pour désigner une composition quelconque. Curtius affirme que telle fluctuation était présente depuis la théorie hellénistique qui reconnaissait ces deux termes, *poíēsis* (ποίησις) et *poíēma* (ποίημα) ; pour le premier, l'on identifiait la composition avec un thème, pour le deuxième avec une forme verbale. Une autre doctrine, connue par Gaius Lucilius, concevait, déjà en latin, la *poēsis* comme une composition poétique d'une certaine ampleur, lorsque le *poēma* était plus bref. C'est cette deuxième doctrine, strictement formelle, que retiendra le grammairien Diomède à la fin de l'Antiquité (IVe siècle) et qui passera au Moyen Âge, quelque chose constatée par des nombreuses citations du grammairien à travers les siècles.

La terminologie ne sera pas plus stable une fois apparue la confrontation entre la poésie métrique et la poésie rythmique (accentuelle), productions sans

¹¹⁵ Il n'est pas ici question de revenir sur cette histoire en détail. Je renvoie plutôt aux recherches d'Ernst Robert Curtius, *op. cit.* Dans les paragraphes suivants, toute précision historique et terminologique de l'Antiquité et du Moyen Âge est tirée du chapitre « VIII. Poesía y retórica », pp. 212-242 et de l'exkursus « V. La ciencia literaria de la tardía Antigüedad », pp. 619-630.

nom pendant des siècles, pour lesquelles la différence formelle entre *poésie* et *poème* n'était plus valable. De la difficulté d'appliquer ces critères à la production de l'époque naît un oubli conceptuel : Curtius nous rappelle que « *poesis, poema, poetica, poeta* aparecen poco en la Edad Media ; la *poesía* no se consideraba como arte independiente¹¹⁶ ». Ce n'est qu'à partir de l'année 1150 que réapparaît le terme *poesis*, à côté de *poetria* pour désigner les formes métriques et rythmiques. Mais ce ne serait qu'à partir de la Renaissance, et notamment avec la redécouverte de la *Poétique* d'Aristote, que tous ces noms reviendront dans les différents espaces culturels.

Ce legs théorique séculaire était encore vivant au XIXe siècle, ce que l'on peut voir dans l'instabilité conceptuelle des termes *poema* et *poesía* chez Heredia —ou ailleurs *rythme* et *mètre* chez Bello. Pour la période ici nous concernant, entre 1826 et 1839, au moins chez Heredia, la poésie n'est pas un genre ; il y a plutôt « varios géneros de *poesía*¹¹⁷ », comme ceux dans lesquels composaient les poètes anglais de la fin du XVIIIe et de débuts du XIXe siècles. À la fin de sa vie, dans le dernier paragraphe de la préface à son projet d'anthologie de poètes mexicains, Heredia confirme encore cette idée : « No me lisonjeo de que esta selección conste de composiciones que puedan presentarse por modelos en sus géneros respectivos¹¹⁸ [...] ». La poésie est donc une catégorie autour de laquelle s'organisent des genres ou des modalités d'écriture. Heredia emploie le terme *composiciones*, et non *poema*, et c'est précisément parce que ce nom-ci

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 222.

¹¹⁷ « Poetas ingleses contemporáneos. Lord Byron », *El Iris*, N° 4, 25 février 1826, p. 27.

¹¹⁸ « Prólogo a *La lira mexicana* », In: *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, México, UNAM, 2014, p. 29. Ruiz Castañeda rappelle que ce texte, inédit jusqu'à 1879, était en partie une reproduction d'autres comptes rendus publiés par Heredia. Manquant de temps dans son lit de mort, le poète a bricolé un de ces derniers projets avec ce qu'il avait à la main.

n'a pas encore pleinement le sens contemporain de texte ou d'élément de la catégorie poésie.

Dans un autre texte de 1826, « Ideología. Sobre el origen del placer que nos causan las tragedias¹¹⁹ », Heredia théorise sur le principe pathétique de l'âme humaine et, donc, sur le plaisir provoqué par la tragédie. Plus intéressant que cette théorie est l'affirmation que la tragédie est le domaine du poète, c'est lui l'auteur tragique. La différenciation de la tragédie dans l'ensemble de la poésie est tardive, d'où le fait que la spécialisation de l'auteur dramatique, le *dramaturgo*, soit postérieure à cette date, une fois le système néoclassique complètement ébranlé. Heredia n'emploie pas le verbe écrire ici. Pour rapporter le poète à sa production, il préfère des paraphrases ou des substitutions, comme « [t]odo el arte del poeta se emplea » (45), « si el mismo genio que produjo el *Edipo tirano* » (*id.*), « el poeta que quiere hacer interesante » (47), etc. Il y a même l'apparition du nom *écrivain*, clairement différencié de celui de *poète* : « Un escritor del siglo pasado dice que el placer de la tragedia nace del genio del poeta. » (45) L'occurrence ici de *genio*, comme ailleurs *talento*, fait penser à des récits transcendants pour expliquer le travail du poète. Récits qui sont aussi présents chez Heredia comme celui des muses, mais dont on a du mal à trouver une explication autre que son sens figuré ou comme amplification de la *poésie*¹²⁰.

Heredia emploie, dans un premier temps, les noms *poesía* et *poema* comme des non-équivalents. Dans un même texte les termes alternent et se succèdent en dessinant une distinction nette, au moins dans la suite sur les

¹¹⁹ *El Iris*, N° 19, 20 mai 1826, pp. 45-47.

¹²⁰ Par exemple quand Heredia dit que Sánchez de Tagle n'écrit plus: ses « arduos deberes lo han divorciado completamente de las musas », dans le « Prólogo a *La lira mexicana* », *op. cit.*, p. 26. Ou bien, à la fin de son avertissement à la deuxième édition de ses *Poesías*, quand il souhaite la paix aux nouvelles générations pour se consacrer aux muses.

poètes anglais¹²¹. Ici il emploie *poesía* comme catégorie mais surtout comme *œuvres* ou *compositions*, toujours au pluriel, *poesías* ; par contre, *poema* a un sens plus spécifique, désignant un objet au singulier, ou même comme équivalent d'ouvrage ou de texte, jusqu'à devenir, dans un deuxième temps, dans le texte sur Thomas Campbell, l'équivalent de petite composition. Dans le premier texte, Heredia affirme de Byron que « sus poesías [...] tienen un mérito singular e indisputable » (27). Dans le même paragraphe, il reviendra : « Se dice que Byron vivía atormentado por disgustos domésticos, y las poesías en que se refiere a ellos son acaso más interesantes. » (28) Pareil, plus loin : « La colección completa de sus poesías compone ocho tomos. » (29) Mais dans deux occasions il fera du *poema* un synonyme d'ouvrage, non dans l'occurrence de recueil mais d'une composition qui constitue, pour ainsi dire, une unité. La première, suivant la ligne citée, pour passer de la description de huit tomes au remarquable : « Sus obras principales son *La peregrinación de Childe Harold* [...]. Este poema es acaso el que más abunda en bellezas descriptivas y morales [...] » (*id.*) ; et plus loin : « Su poema *Don Juan* [...]. Este poema irregular y extravagante [...] » (*id.*). Heredia emploie le nom *poema* seulement pour ces deux ouvrages. C'est dans un sens spécifique où l'on voit ce nom accompagné même de son titre ; mais poussant l'analyse, on pourra voir que cette désignation repose sur une distinction formelle : dans *Childe Harold's Pilgrimage* et dans *Don Juan* c'est, en effet, *le poète qui parle*, comme on disait pour caractériser *les différents points de vue* dans une composition. Cet usage différencié de *poème* et de *poésie* coïncide d'une certaine façon avec la tradition formelle transmise par Diomède,

¹²¹ « Poetas ingleses contemporáneos. Lord Byron », *loc. cit.*

qui différencie les compositions par leur extension mais aussi par le point de vue du poète¹²².

Après avoir commenté quelques ouvrages de façon ponctuelle, Heredia fait un bilan d'ensemble et il revient sur le terme « poesías », rendant encore plus évidente la distinction ici signalée : « Concluyamos con asegurar que las poesías de Byron, con toda su irregularidad, tienen bellezas superiores [...]. » (30) Ce mot désigne donc à la fois la pratique et l'ensemble des productions de cette pratique.

La distinction formelle entre ces concepts va être encore plus prononcée dans la biographie sur Thomas Campbell¹²³. Le terme *poema* aura même plus d'occurrences dans des phrases comme « su bello poema *Los placeres de la esperanza* » et « los poemas *Hohenlinden, Lochiel, Los marineros de Inglaterra y La batalla del Báltico* » (33); sur *Gertrudis Wyoming* dira « poema delicioso » et « este poema » (34). Mais encore une fois, quand il s'agit du général, de l'ensemble de pratiques, il revient à *poesía* : « Nosotros coincidimos en la opinión de los sabios revisores, y para dar alguna idea de la grandeza mental que reina en las poesías de Campbell [...]. » (35) Ici l'usage différencié est assez clair : Heredia emploie le mot *poema* dans un sens spécifique quand il fait référence à un texte précis et, assez souvent, quand il indique le titre. Il y aurait aussi de résidus de la classification de Diomède, car presque toutes ces compositions évoquées de Campbell sont brèves —un peu moins *Gertrudis Wyoming*, traduction de « Gertrude of Wyoming » ; elles sont aussi presque toutes des

¹²² Curtius évoque que les genres poétiques (*poematos genera*) établies par Diomède s'appuyaient sur les théories de Platon : « La división de géneros de acuerdo con la persona que habla (el poeta solo, los personajes solos, el poeta alternando con los personajes) se remonta a Platón (*República*, 392-394); está incluida en su gran ataque a la poesía. », *op. cit.*, pp. 624-625.

¹²³ et « Poetas ingleses contemporáneos. Thomas Campbell », *El Iris*, t. II, N° 18, 17 mai 1826, 32-36. Les italiques correspondent aux critères d'édition du journal.

compositions où, comme on disait avant, *le poète parle*, sauf dans le texte dialogué « Lochiel's Warning ».

Cet usage différencié entre *poème* et *poésie* sera assez stable dans le discours théorique sur la poésie d'Heredia et on pourrait le constater même dans un de ses derniers textes. Dans sa préface à la *Lira mexicana* il dit à plusieurs reprises : « esta selección de poesías de algunos mexicanos contemporáneos¹²⁴ », « [u]na gran parte de las poesías comprendidas en el presente volumen » (26), « además de sus poesías [de Anastasio Ochoa] » (*id.*), « Don Fernando Calderón [...] cuyas poesías escritas a la edad que Villegas compuso las suyas » (27-28) et enfin « los defectos de muchas poesías » (29). Parfois, *poesías* semble alterner avec *composiciones* au moins dans deux occurrences (26, 29). Dans un sens proche, apparaît une seule fois le syntagme *œuvres poétiques* : « Don Francisco Ortega [...] se ocupa actualmente en publicar la colección de sus obras poéticas » (27). Comme catégorie littéraire, au singulier : « todos los que hoy cultivan con éxito la poesía en México » (26), « la palma de la poesía castellana » (*id.*). Tous ces occurrences montrent un emploi précis : le terme *poésie*, au singulier et toujours avec un article déterminant, *la poesía*, est une catégorie littéraire désignant une pratique et à la fois l'ensemble des productions de cette pratique, dans une langue ou dans une littérature nationale ; sa forme plurielle désigne des œuvres et alterne sans problème avec *composiciones*. De ce fait, précisément, elle peut aussi désigner l'ensemble de compositions d'un auteur.

Finalement, le mot *poema* n'apparaît pas dans cette préface puisqu'il ne s'agit pas d'aborder un texte spécifique, indépendamment de son extension, ou

¹²⁴ « Prólogo a *La lira mexicana* », *op. cit.*, p. 25.

de si le poète parle ou pas ; ici Heredia se proposait de faire une introduction générale aux travaux des quelques auteurs d'une littérature nationale, d'où le fait que le plus en accord avec ses propos descriptifs et critiques soit le pluriel *poesías*. À l'époque, chez Heredia en tout cas, ce mot servait à désigner tout un ensemble de pratiques littéraires, abstraction faite du *genre* de poésie. Est-ce que cela dit quelque chose du système littéraire, de la conception de la poésie, ou est-ce juste une question terminologique ? Ce sera un problème à approfondir dans d'autres études, une fois publiée une nouvelle édition des œuvres en prose d'Heredia. Ici nous n'avons fait que le signaler et l'ébaucher.

La même question se pose dans la première édition des poésies, dans les notes à la fin du texte. En fait, dans cette première édition, Heredia emploie les deux formes de notation, au pied de la page et à la fin de l'ouvrage. Ces notes ne font que confirmer l'usage différencié entre *poésie* et *poème* chez Heredia. Bien que le recueil s'appelle *Poesías...*, et bien qu'Heredia parle de *poesías* pour l'ensemble de ses travaux lyriques, il emploie le mot *poema* quand il parle d'une composition en particulier. N'ayant pas vraiment un caractère théorique, ces notes ont pourtant une valeur terminologique considérable. Elles précisent un terme, une intention ; parfois elles encadrent les textes dans l'anecdote ou bien dans une filiation textuelle, deux des occurrences signalant une imitation ou une traduction. Particulièrement intéressantes sont les notes à la fin de l'ouvrage, qui ne passeront pas à l'édition de 1832¹²⁵.

¹²⁵ D'ailleurs, ces notes de la 1^{ère} éd. se trouvent délocalisées dans l'édition d'Altenberg. En tout cas, on peut trouver facilement les notes du poète au pied, mais non celles à la fin de l'ouvrage, selon la disposition d'Heredia. Étant un travail d'écritique, dans son édition, Altenberg décide de placer ces notes éparpillées dans l'ensemble de l'appareil critique, pp. 775-970. De ce fait, et exceptionnellement, dans les paragraphes suivants je renvoie à l'édition de 1825 où ces notes n'occupent que deux pages.

Il se peut que notre hypothèse d'un usage différencié entre *poésíe* et *poème* soit systématique, même quand Heredia parle de son propre travail, ou quand ces termes reviennent dans sa propre œuvre. Analysant les occurrences de ces termes dans l'édition de 1825, on trouve une certaine systématisme de cet usage différencié. Par exemple, dans le titre « A una señorita que sacó copia de una de mis poesías para regalármela », daté d'octobre 1823, il se réfère à l'ensemble de ses travaux. De même, dans le titre « Fragmentos descriptivos de un poema mexicano » le caractère spécifique de *poème* est renforcé par la note en bas de page, qui intègre le particulier dans l'ensemble : « Este poema se hallará entero en las *poesías americanas*. » (100)

Dans les cinq notes à la fin de l'ouvrage on trouve surtout des précisions terminologiques pour cinq compositions, dont quatre illustrent notre sujet. Le titre « A la noche » est la seule exception; elle concerne néanmoins la problématique car elle précise la source et le *genre* de la composition : « Debo esta canción al dulcísimo [Ippolitto] Pindemonte » (159). Sur le titre « Poesía » Heredia interroge : « ¿Se tendrá por extravagante esta tentativa para expresar el espíritu poético? » (*id.*). Il s'agit, en effet, d'un texte voulant rendre compte de la poésie comme activité, analysé en profondeur dans son contenu théorique par Rivera-Rodas¹²⁶. Sur « Los placeres de la melancolía », l'auteur présente son travail inaccompli et justifie son manque de temps, tout en exprimant sa tentative de se positionner comme modèle d'écriture à Cuba dans une longue note :

Publico estos fragmentos, porque el poema ya no ha de acabarse. Otros cuidados, que deben ocuparme exclusivamente, no me dejan el ocio de espíritu que exigen las Musas. Por eso imprimo mis versos tales como están. Salgan, pues, y tengan su día de vida, ya que no deben esperar de mí ni revisión, ni aumento.

¹²⁶ Vid., op. cit., pp. 61 sq.

Solo deseo que este cuaderno excite alguna emulación saludable en nuestra juventud. ¿Por qué no tiene Cuba grandes poetas, cuando sus hijos están dotados de órganos perfectos, de imaginación viva, cubiertos por el cielo más puro, y cercados de la naturaleza más bella?

Mis amigos echarán menos en esta colección algunos poemas publicados ya : pero estos y otros inéditos, irán en una edición separada.
(*id.*)

À côté de notre discussion, cette note est un de seuls exemples de réflexion sur sa propre écriture, non dans des termes théoriques, certes, mais anecdotiques. Il se positionne face à son travail. L'état inaccompli du texte est présenté aussi comme un cahier, « este cuaderno », qui se veut un point de départ pour des nouvelles générations. Il veut trouver une utilité dans sa poésie à tout prix. Considérant ses paroles, ce travail inaccompli serait à ses yeux plus important que d'autres textes déjà publiés —ou bien il détourne l'attention de la possible autocensure de ses compositions politiques.

Les deux dernières notes sont des précisions sur les sources des textes car il s'agit d'une traduction et d'une imitation. Sur « A Napoleón », il reconnaît sa source : « Este poema es traducción libre de la última de las tres *Messéniennes nouvelles*, publicadas ha pocos meses por Mr. Casimiro Delavigne. [...] » (159-160). Sur « El mérito de las mujeres. Poema », dont le sous-titre est dans l'original français, le poète déclare : « Este poema, imitado del francés de [Gabriel] Legouvé, se imprimió en la Habana en 1821 y se reimprimió en México. [...] » (160) Sauf cette dernière, toute autre occurrence est due à Heredia. Cet ensemble de notes confirme un état de la terminologie littéraire sinon hispanique, au moins propre à Heredia. Pour résumer : la *poesía* est comprise donc comme une activité dont l'ensemble des productions est forcément le pluriel *poesías*. Le terme *poema* désigne non seulement une composition spécifique et qui peut être de forme brève ou bien qui a pour

caractéristique d'être un texte où c'est le poète qui parle. C'est-à-dire que cette nomenclature héritée de Diomède, va s'associer de plus en plus à la *lyrique*. On voit le glissement sémantique opéré à cette époque. De moins en moins, à partir de ces débuts du XIXe siècle, le *poema* sera associé à la tragédie ou à la comédie, non plus qu'à cette forme de plus en plus oubliée qu'est l'épopée. On a assisté alors à l'association plutôt indémêlable entre le terme *poème* et les formes brèves et lyriques.

2. Heredia dans la presse

2. 1. L'approche générale

Tenant compte du domaine éditorial, l'intérêt porté à la poésie d'Heredia n'a pas d'équivalent pour sa production théâtrale ou d'essayiste, dont il n'y a pas encore une édition avec un travail philologique solide¹²⁷. D'où aussi le fait que, dans mon étude, je ne tiens compte que des quelques textes auxquels j'ai eu accès et qui surtout se trouvent éparpillés dans la production journalistique du poète. L'analyse de ce *corpus* permet d'établir une chronologie interne à l'œuvre et à la fois une étude contrastant le caractère de chaque projet éditorial et des textes le composant. Heredia est un cas exceptionnel dans l'histoire de la littérature hispano-américaine par le rapport qu'il entretient avec les savoirs littéraires, dans lesquels cohabitent des éléments hétérogènes, débiteurs du néoclassicisme et à la fois critiques de son orthodoxie, quelque chose qu'on peut voir aisément dans l'appareil conceptuel dont il s'en sert dans ses textes en prose. Ici, je ne mets pas en question la filiation romantique d'Heredia —ce qui, d'ailleurs, a été déjà fait avec des allers et retours dans l'historiographie littéraire—, en principe parce qu'elle est identifiée avec son œuvre poétique, qui n'est pas considérée dans cette étude ; il est question, plutôt, d'analyser l'appareil conceptuel dont il se sert pour aborder et réfléchir sur la poésie. Pour ce faire, je reprends quelques

¹²⁷ C'est une remarque de González Acosta dans sa « Presentación » à la plus récente édition de la poésie d'Heredia, *op. cit.*, p. xxi.

collaborations d'Heredia dans *El Iris. Periódico crítico y literario* (février de 1826 à août de 1826)¹²⁸, dans *Miscelánea. Periódico crítico y literario* (première époque : septembre de 1829 à avril de 1830 ; deuxième époque : juin de 1831 à juin de 1832)¹²⁹, tous les deux partageant le même sous-titre et imprimées dans le territoire mexicain, où le poète se trouve exilé ; et je commente aussi son dernier projet journalistique, la *Minerva. Periódico literario*, ayant seuls deux numéros entre mai et juin de 1834¹³⁰. Une section sera aussi consacrée aux trois notes écrites par Heredia comme dédicace ou comme avertissement à son œuvre poétique ; dans ces paratextes auctoriaux il construit une idée générale de sa propre poésie mais aussi de lui comme auteur et comme sujet biographique.

Avant de commencer l'analyse des textes, il faut rappeler qu'Heredia a largement écrit pour des publications périodiques et qu'il en a fondé et dirigé ou codirigé au moins les trois ici étudiées¹³¹. Le journal *El Iris*, considéré la première publication culturelle illustrée du Mexique, codirigée par Heredia obéissait à des fins littéraires, politiques et commerciales ; *Miscelánea*, de son côté, a vu le jour dans l'imprimerie du gouvernement mexicain, d'abord dans le village de Tlalpan, puis la deuxième époque dans la ville de Toluca, où Heredia a logé et occupé des charges administratives. *Minerva* est son dernier projet et l'allusion

¹²⁸ Edition facsimilaire de María del Carmen Ruiz Castañeda et de Luis Mario Schneider : *El Iris. Periódico crítico y literario por Linati, Galli y Heredia*, 2 tt., México, UNAM-IIB, 1986. Très tard j'ai eu accès à cette édition, j'ai fait un effort pour l'intégrer lors de la correction de ces pages.

¹²⁹ A. González Acosta a fait une édition diplomatique de ces travaux : *Miscelánea. Periódico crítico y literario*, México, UNAM-Coordinación de Humanidades, 2007. C'est l'édition avec laquelle je travaille ici.

¹³⁰ Il existe une édition facsimilaire de à laquelle je n'ai pas eu accès : María del Carmen Ruiz Castañeda (éd.), *Minerva : Periódico Literario*, México, UNAM, 1972. Je travaille avec une édition numérisée.

¹³¹ González Acosta mentionne les publications où Heredia a été collaborateur : « *Gaceta Diaria de México, El Águila Mexicana, El Sol, El Indicador de la Federación, El Noticioso General, Revista Mexicana, El Mosaico Mexicano, El Recreo de las Familias, Calendario de las Señoritas Mejicanas* y el *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, del que fue director en los últimos meses de su vida », *op. cit.*, p. ix, n. 2.

mythologique annonce une filiation avec la pensée allégorique néoclassique ; le sous-titre précise qu'il s'agit d'un journal littéraire, mais la notion de littérature qu'il mobilise est très large, comprenant la vulgarisation des idées. Cette profusion de journaux met d'abord en évidence la très récente structuration d'un marché de la littérature autour des publications périodiques dans ces territoires ; elle montre aussi des nouvelles associations contractuelles entre la figure du poète et l'État-nation en formation après les Indépendances ; d'autre part, elle nous avertit non seulement de la nouvelle sociabilité que ce marché et que ce rapport à l'État supposent chez les détenteurs des savoirs littéraires, mais également des possibles incidences de ces dynamiques sociales dans ces savoirs, et en particulier, dans le discours théorique sur la poésie. Ce dernier serait parfois conditionné par des règles de sociabilité plutôt que par une recherche poétique. C'est-à-dire que parfois Heredia abordera la question de la poésie sous un angle lui permettant de se rapporter à un public plutôt que de commencer une démarche théorique individuel. Pour mieux analyser cette question, il est obligatoire de revisiter la formation du champ culturel mexicain à travers les publications périodiques.

Une question terminologique non moins importante à préciser avant de continuer : beaucoup de chercheurs d'Heredia ou de cette période parlent de *revista* pour les publications périodiques analysées ici. Il s'agit d'un mot essayant de faire une distinction avec *periódico* à partir de la périodicité et du contenu de la publication. Mais cette distinction est valable, en espagnol, à partir de la seconde moitié du XIXe siècle¹³² et, à mon avis, le fait de ne pas en tenir compte

¹³² C'est un tout cas vérifiable dans le *Mapa de diccionarios* de l'Académie espagnole, <<https://apps2.rae.es/ntllet/SrvltGUILoginNtlletPub>> (consulté : le 14 juillet 2021). La différenciation entre *revista*, *periódico* et même *diario*, n'apparaît qu'à partir de l'édition de 1884.

introduit un certain historicisme, car la notion de *périodicité* mobilisée par Heredia ou par les chercheurs n'est pas la même. Heredia, en fait, ne parlait pas de *revista* mais de *periódico*, comme c'est explicite dans les sous-titres de ses publications et dans l'usage qu'il en fait dans ses propres textes. Je traduis ce terme systématiquement comme *journal*, sachant que ce terme a été aussi employé en français pour des publications apparaissant de façon non journalière...

2.2. Le champ culturel mexicain et la presse

Quand Heredia arrive au Mexique, après un passage par les États-Unis, il se retrouve dans un territoire récemment indépendant où l'imprimerie, et notamment la presse périodique, est à son apogée. Bien que la Nouvelle Espagne comptait au moins 60 grandes imprimeries depuis le XVIII^e siècle, et qu'il a eu une courte période de liberté d'imprimerie entre 1812 et 1814 promulguée par la Constitution de Cadix, le conflit belligérant indépendantiste a promu l'apparition de revues, pasquins, libelles, tracts et toute sorte de documents, provoquant une telle demande d'imprimeries que, entre 1810 et 1821, seul dans la Nouvelle Espagne, leur nombre s'est presque dupliqué.¹³³ Après l'indépendance de l'ancienne vice-royauté, le nombre de publications contraste avec la vaste population illettrée, ce

Une précision aussi sur les titres des journaux, considérés de ma part tels quels, avec le titre et le sous-titre séparés par un point. Il y a des chercheurs qui préfèrent d'y mettre deux points, ou de mettre des majuscules initiales pour chaque nom et adjectif.

¹³³ Vid. Laura Suárez de la Torre, « Los impresos: construcción de una comunidad cultural. México, 1800-1855 », *Historias* [Revista de la Dirección de Estudios Históricos del INAH], 57 (janvier-avril 2005), pp. 77-92. Dans ces deux premiers paragraphes je suis de près cet article riche en information et dans l'analyse de ce qu'elle appelle la « construcción de una comunidad cultural », et qui rentre dans la formation du champ culturel mexicain.

qui révèle non seulement l'écart entre les groupes de la société, mais surtout la haute production des élites intellectuelles. On peut compter au moins 342 titres de publications périodiques, journaux et revues, répertoriés entre 1822 et 1855. Cette reconfiguration du monde de l'édition et de la presse a comporté des nouvelles formes de sociabilité dans les producteurs culturels et dans la communauté lectrice, à l'intérieur ces deux groupes sociaux, et à la fois s'est établi une réciprocité entre eux. De ce fait, est apparu aussi un phénomène dans l'édition des écrits et de leur mise en circulation, qui relève du marché : « el de cliente ante el editor-impresor, el del ciudadano común ante el empresario editorial.» (85) Dans cette croissante industrie éditoriale, il y a un lien non-négligeable entre les auteurs et les détenteurs des pouvoirs publics, qui parfois étaient les mêmes, la plupart du temps des libéraux.

Pour Suárez de la Torre, il y a dans cette période qui va de 1822 à 1855, une tendance à la diversité des contenus dans la presse, en particulier dans les revues. Le caractère de *miscellanées* s'imposait à la plupart de ces publications, ayant pour but d'attirer la plus large quantité de lecteurs, et le visuel est introduit aussi comme « el gancho » (86). En fait, si l'on regarde le corpus à analyser dans les pages suivantes, d'un côté, *El Iris*, considéré comme le premier journal culturel illustré au Mexique, introduit la technique de la lithographie ; d'un autre, le deuxième journal à analyser ci-dessous, est proprement titré *Miscelánea*. On voit donc que ces deux journaux correspondent pleinement aux critères décrits par Suárez de la Torre. Or, ce besoin de diversification n'empêchait que certaines publications fissent le pari pour un seul public, féminin, masculin, enfantin... Quant à la littérature, peu à peu sont apparues des revues montrant des nouvelles formes de concevoir et de créer la littérature, différente de la période

coloniale, ou différente de celle promue par les conservateurs en lien assez souvent avec l'Église, le seul pouvoir comparable à celui de l'État naissant. Au niveau culturel, la rupture avec l'Espagne a été partielle, mais cela a quand même offert une opportunité aux capitaux anglais et français de pénétrer dans le champ mexicain et de financer des entreprises culturelles ou de s'imposer comme nouvelle influence, et l'industrie éditoriale n'a pas été étrangère à cette vague.

Une autre chose fondamentale pour comprendre la nouvelle association contractuelle entre les littéraires et l'État c'est la perte de mécénats, de protection ou d'accueil, assurés avant par la cour et par l'Église. Le gouvernement républicain mis en place à partir de 1823 n'est pas parti au secours des élites culturelles, refusant toute forme d'aide ou de subvention pour des entreprises artistiques, et même scientifiques. Les groupes culturels se sont tournés donc vers une forme d'initiative privée¹³⁴. Dans une certaine mesure, ce changement de paradigme se rendra visible dans les modes de circulation des produits culturels et, évidemment, dans leur contenu.

2. 3. Heredia dans *El Iris*

Le changement de paradigme culturel ne peut pas s'expliquer seulement par un rapport interne entre les anciennes colonies et leur métropole. Il est indéniable aussi que, dès le début du XIXe siècle, par exemple, la Russie, la Prusse, la France et l'Angleterre avaient un poids géopolitique et culturel plus considérable

¹³⁴ Il s'agit d'une remarque de María del Carmen Ruiz Castañeda, « *El Iris. Periódico crítico y literario* », In : Belem Clark de Lara (éd.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, v. II: *Publicaciones periódicas y otros impresos*, México, IIB-UNAM, 2005, p. 77.

que l'Espagne. C'est néanmoins, comme Rivera-Rodas le signale, dans l'Angleterre libérale que les hispano-américains trouvent un modèle politique et culturel plus pertinent que dans la France napoléonienne¹³⁵. Et il ne faut pas oublier que c'est surtout Londres qui accueille nombreux intellectuels hispano-américains, qui vont répandre des idées, des styles et même des publications en Amérique. Les publications de l'éditeur et libraire anglais Rudolph Ackermann ont-elles été le modèle d'*El Iris* ? Si l'on va plus loin dans cette hypothèse, il serait possible de reconnaître certaines directives de Blanco White dans *Variedades o El Mensajero de Londres* (1823-1825)¹³⁶. Dans ce sens, la publication mexicaine assurée complètement par des étrangers, deux italiens —Claudio Linati et Fiorenzo Galli— et un cubain —Heredia en personne—, montrerait à quel point l'Europe était vue comme référence et une porteuse de culture¹³⁷. Pour la plupart des spécialistes, *El Iris*, publié de février à août de 1826, atteignant 40 numéros, est bien le premier journal littéraire illustré au Mexique ; pour d'autres, comme Claps Arenas, la spécialisation de son contenu cache un intérêt politique, coïncidant avec les disputes entre les deux tendances maçonniques, les *yorkinos* et les *escoceses*. Dispute dans laquelle la rédaction d'*El Iris* prenait parti pour les *yorkinos*. Sous cette optique, il y aurait une transversalité entre le champ littéraire et le champ politique. Le journal se présente comme une publication destinée

¹³⁵ *Op. cit.*, p. 6.

¹³⁶ C'est bien la lecture de María Eugenia Claps Arenas, « *El Iris. Periódico crítico y literario* », *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, 21 (janvier-juin 2001), p. 11.

¹³⁷ Arrivée à la conclusion, Claps Arenas affirme : « Es en este ámbito [mirar Europa como la cuna de la civilización] en el que surge esta producción literaria elaborada en su totalidad por extranjeros, ya fuera desde Inglaterra o en la misma capital de la república, en el caso de México; pero los extranjeros, italianos, ingleses o españoles liberales, eran identificados como el juicio de autoridad en materia de conocimiento, aun a pesar de que algunas de sus opiniones causaron malestar en los círculos gubernamentales no sólo mexicanos sino también del resto de Hispanoamérica. » *Ibid.*, p. 28.

aux femmes¹³⁸, même si, par la suite, les éditeurs se plaidront du manque des souscriptions féminines et décident de changer le contenu pour aborder plus la politique. Cette variation dans le contenu est vue comme un changement ciblant un lectorat masculin¹³⁹.

Que ce soit une stratégie politique ou une stratégie mercantile, en tout cas, ce qu'il convient de retenir pour cette étude c'est qu'*El Iris* représente un tournant dans les savoirs littéraires au Mexique, rendant leur spécialisation plus visible. Cette publication montre un état des savoirs littéraires avec une délimitation de domaines bien marquée qui peut avoir au moins deux explications : la première serait une conséquence de la formation disciplinaire propre au XIXe siècle, qui pousse les détenteurs des savoirs vers la spécialisation et qui atteint les nouveaux territoires indépendants¹⁴⁰ ; la deuxième serait un effet culturel de l'origine des contributeurs, c'est-à-dire, la spécialisation obéit plutôt à des coordonnées géopolitiques instaurés dans les champs culturels italien et cubain. Dans ce sens, González Acosta affirme qu'Heredia « proveniente de una colonia española, sabía que la lid ideológica es privilegio de los que señorean y trataba con mayor delicadeza esos asuntos [políticos]¹⁴¹ ». Il me semble que les deux

¹³⁸ Dans ce sens il est très recommandable la lecture de Lila Granillo Vázquez, qui analyse la création de publications périodiques destinées aux femmes, écrites par des hommes, comme l'instauration d'un *discours du féminin*, autre du *discours féminin*, dans le nouveau champ culturel mexicain. Ce discours du féminin, d'après l'auteur, instaure une représentation de la femme entre l'objet esthétique et le cosmique, pour mieux l'éloigner de la production culturelle, tout en l'intégrant au progrès. Très intéressant aussi est une des conclusions montrant que, dans l'abondance des publications destinées à la femme, celles comprenant des collaboratrices ont eu une vie plus longue que celles où la production était strictement masculine. « Prensa literaria de lo femenino, femenina y proto-feminista en México : fuentes para su estudio en el siglo XIX », *Revista Fuentes Humanísticas. Dossier*, XXVII.48 (premier semestre, 2014), pp. 29-47.

¹³⁹ Claps Arenas, *op. cit.*, p. 10.

¹⁴⁰ Dans d'autres mots, c'est bien ce que Luis Mario Schneider a très tôt vu, à propos de la répartition des tâches à l'intérieur du journal : Heredia était « un colaborador esencialmente literario », centré sur la poésie, la critique littéraire, la chronique théâtrale et la traduction. « *El Iris* (primera revista literaria del México independiente) », *La palabra y el hombre*, 33 (janvier-mars 1965), p. 15.

¹⁴¹ Alejandro González Acosta, « *El Iris: periódico crítico y literario, por Linati, Galli y Heredia* », *Literatura Mexicana*, I.2 (1990), pp. 556.

explications sont complémentaires et non incompatibles. En tout cas, ce qu'il faudra retenir c'est que dans ce projet culturel, je dirais presque civilisateur comme on le verra, politique et littérature vont de pair. Les deux disciplines sont, bien que différenciées, non exclusives, et circulent ensemble. Il y a donc une évidente politisation du naissant champ littéraire et une littérisation du champ politique. Ce qui nous fait penser que l'idéal de culture mobilisé par la rédaction d'*El Iris* trace un mouvement réciproque entre littérature et politique.

On a d'ailleurs très peu discuté au sujet du sens du nom de ce journal. Un des seuls à le faire est González Acosta, pour qui le nom se trouve dans la tradition classique.¹⁴² Il s'agit donc d'un nom de la mythologie grecque pour faire allusion à sa fonction symbolique. Il me semble qu'une des choses les plus importantes dans l'inclusion de José María Heredia dans cette étude c'est que son œuvre montre, non seulement le passage et parfois même la cohabitation entre le classicisme et le romantisme —amalgame fortement présent dans l'Amérique hispanique de l'époque appelée *écléticisme* pendant longtemps par la critique—, mais qu'elle est surtout révélatrice d'un état de la poésie, où les termes interprétants et théoriques de la poésie sont, par exemple, les dichotomies horatiennes, le bon goût hérité des pratiques de cour, ou même le projet civilisateur de lutte contre la barbarie et contre l'ignorance.

La littérature fait partie d'un projet civilisateur dans lequel l'Europe est bien un gage de culture : ce qu'*El Iris* publiera dans ses 40 numéros est surtout une littérature européenne contemporaine aux rédacteurs, les seules exceptions étant la critique que Heredia fait à la poésie de Joaquín María del Castillo y

¹⁴² *Idem.*

Lanzas, né à Veracruz¹⁴³, et un poème civique du colombien José Fernández de Madrid¹⁴⁴. La notion de passé est sinon contestée au moins mise à côté. Dans ce sens, dans le corpus littéraire d'*El Iris*, il n'y a pas un discours légitimant ou rappelant une tradition classique. Bien au contraire, il est clair que, pour les rédacteurs d'*El Iris*, la production culturelle susceptible de faire partie de son projet civilisateur est bien celle de sa génération ou bien celle d'un passé récent.

En même temps, la culture en Amérique est vue comme une prolongation de l'entreprise civilisatrice européenne, ce que l'on retrouvera dans l'introduction au journal rédigée par Heredia, commentée en détail ci-dessous, et qui, non par hasard, fait écho à une idée de Claudio Linati, pour qui la culture rentrait dans un projet civilisateur. María del Carmen Ruiz Castañeda mentionne que Linati, dans une lettre à un compatriote, se proposait de « *civilizar a estos semibárbaros*¹⁴⁵ » avec ses entreprises culturelles. Il me semble qu'on n'a pas prêté assez d'importance à cette question chez Heredia ou en tout cas dans ses projets éditoriaux et programmes d'écriture, où la question revient comme on verra à continuation. Il y aurait donc un rapport entre le projet civilisateur du journal¹⁴⁶ et les savoirs littéraires ou, plus spécifiquement, le discours théorique sur la poésie.

¹⁴³ « Revisión de obras. Poesías de Joaquín María del Castillo y Lanzas, nativo de Jalapa », *El Iris. Periódico crítico y literario*, t. II, N° 21, 7 de juin de 1826, pp. 81-85.

¹⁴⁴ « Al libertador, en su cumpleaños », N° 20, 24 mai 1826, pp. 54-56.

¹⁴⁵ *Op. cit.*, p. 78.

¹⁴⁶ Pour approfondir dans ce rapport il faudrait comparer cette introduction avec le prospect publié par Linati et Galli le 13 janvier de 1826 dans *El Aguila Mexicana*. D'après Luis Mario Schneider, il y a très peu de différences entre les deux textes, *vid. op. cit.*, p. 11.

2. 3. 1. Un programme littéraire pour une nouvelle culture

Le texte introductif du journal est signé par Heredia, qui, à la différence de ses collègues de rédaction, est le seul hispanique, et ceci devrait nous avertir d'un possible rôle de porte-parole qui lui a été confié, car c'est lui le seul locuteur natif de l'espagnol, et par cela il détient une certaine autorité sur la langue commune entre le journal et son lectorat —ceci, la langue commune, sera jusqu'à nos jours le lien majeur supposant une unité pour les anciennes colonies espagnoles. Ce texte est indicatif d'un état de la théorie littéraire en Amérique hispanique où, pour le sujet nous concernant, le discours théorique sur la poésie rentre dans un ensemble de pratiques littéraires parfaitement distinguées par leur genre qui doivent, d'abord, être présentés au public lecteur et, dans un deuxième temps, légitimer sa présence dans le journal et, pourquoi pas, dans la société. C'est-à-dire, non seulement il faut annoncer le genre littéraire, mais en plus il faut signaler sa pertinence, son utilité en tant que lecture. Également, on peut regarder ce texte non seulement comme une déclaration de principes ou comme une simple taxonomie littéraire de l'époque, mais aussi comme un *programme ou projet d'écriture*¹⁴⁷ qui bouge dans le spectre flou des genres littéraires qui ont trouvé une place dans le journalisme au début du XIX^e siècle.

Le journal ouvre ainsi : « Al empezar la publicación del *Iris*, creemos de nuestra obligación dedicar algunos renglones a manifestar al público nuestro

¹⁴⁷ Ce concept théorique devrait être hautement productif pour historiciser un type de textes annonçant une littérature à venir. Il aurait peut-être un lien ou une continuité entre ces prospectus et introductions aux journaux et revues culturelles et les manifestes apparaissant au XIX^e siècle et trouvant son apogée dans les écoles littéraires du début du XX^e siècle. En plus d'un accomplissement ou non de ce programme ou projet, ce qui compte aussi c'est la mise en place d'un ensemble de savoirs littéraires décrivant des *pratiques littéraires à venir* sur le court ou sur le long terme. Les entrecroisements entre programme d'écriture et accomplissement, entre court ou long terme, devront être les axes d'une autre recherche. Je ne fais ici que le mentionner.

plan y fijar los deberes que nos imponemos »¹⁴⁸. Ce court paragraphe initial d'introduction à *El Iris* est un plan de travail et à la fois l'annonce d'une charte de principes. Dès le deuxième paragraphe, Heredia explicite qu'il s'agit d'une publication ciblant un public, « las personas de buen gusto en general » (*id.*), mais surtout « el bello sexo », mentionné dans deux occasions (1 et 4). La critique et l'historiographie littéraire ont prêté plus d'attention au destinataire féminin qu'aux *gens de bon goût*, notion comportant autant d'enjeux sociaux que d'enjeux littéraires. En effet, cette notion traverse les siècles comme un marqueur de distinction dans les pratiques de cour face à celles d'autres groupes sociaux. Le *bon goût* fait partie d'un système incluant le *bon ton* et le *bon usage*, notions toutes qui décrivent les idéaux et les codes de la cour¹⁴⁹. Étant un critère ou un ensemble de codes variables d'une cour à l'autre, d'un siècle à l'autre, c'est très difficile de situer cette question au début du XIX^{ème} siècle à Cuba ou au Mexique. On sait bien qu'il ne faut pas faire partie de la cour pour avoir assimilé, hérité ou emprunté ses codes ; la cour, comme forme de gouvernement, imposait aussi sa culture et leurs codes et comportements se répandent dans l'ensemble de la société.¹⁵⁰ Quant aux théories littéraires, il y a des variables selon le domaine culturel et l'époque.¹⁵¹ Ce qu'on peut savoir avec précision c'est que le

¹⁴⁸ « Introducción » à *El Iris. Periódico crítico y literario por Linati, Galli y Heredia*, N° 1, 4 février 1826, p. 1. Je travaille avec l'édition facsimilaire préparé par Ma. del Carmen Ruiz Castañeda et Luis Mario Schneider, *El Iris. Periódico crítico y literario por Linati, Galli y Heredia*, 2 tt., México, UNAM-IIB, 1986. Dorénavant les références à cette source sont faites dans le corps du texte, indiquant la page entre parenthèse. Je réserve les notes au pied pour d'autres précisions bibliographiques. Étant une édition facsimilaire, le texte reproduit l'orthographe de l'époque ; je me permets de la mettre à jour car, dans ce cas, il n'y a pas un choix délibéré pour une graphie précise.

¹⁴⁹ Pour une histoire générale du bon goût, *vid.* Guy Stavrides, *Une histoire du bon goût*, Paris, Perrin, 2014. L'origine de l'expression est polémique et ce n'est pas de notre intérêt ici.

¹⁵⁰ Il n'est peut-être pas superflu de rappeler, à ce sujet, l'œuvre de Norbert Elias, dont une des thèses majeures est précisément le poids de la culture de cour dans la formation de la civilisation occidentale moderne. *Vid.* *El proceso de la civilización*, México, FCE, 1989.

¹⁵¹ Par exemple, en France, dans la deuxième moitié du XVII^{ème} siècle, cette notion de *bon goût* a été utilisée comme un levier théorique, permettant de dépasser le système de règles

néoclassicisme espagnol a été configuré à partir du *bon goût*. Dans un travail fondamental qui historicise les poétiques et les théories littéraires en Espagne au XVIIIème et au début du XIXème siècles, Checa Beltrán montre plusieurs aspects du *bon goût* dans les poétiques, je n'en signale que quelques-uns. Dans les poétiques « el buen gusto » s'est transformé entre les XVIème et le XVIIème siècles, passant de l'intuition vers le jugement. À partir de Luzán, les aspects variables et la relativité du bon goût ont fini par se fixer selon un critère normatif, pour après devenir un critère de rationalité et un universalisme. Le bon goût, dans le champ espagnol, s'opposait aussi au mauvais goût, c'est-à-dire au baroque, ou au maniérisme¹⁵². On peut constater aussi une certaine permanence de telle notion même dans la *Poética* (1827) de Francisco Martínez de la Rosa, dont Heredia rendra compte de sa lecture en 1831 (j'y reviendrai ci-dessous). Heredia, comme beaucoup d'hommes de lettres à l'époque et bien après, va se défaire des deux premières notions, le *bon ton* et le *bon usage*, et gardera seul le *bon goût* comme un marqueur de distinction dans les pratiques littéraires et culturelles en général, pas plus de l'homme de cour, mais cette fois-ci, de l'homme civilisé. Ce que la publication offre au lectorat est alors un idéal de culture qui rend possible la distinction d'un groupe social cultivé et civilisé.

Or, mener un travail artistique et critique sous la notion de bon goût témoigne d'un critère forgé dans l'esprit néoclassique. Ceci, n'empêche que, dans le cas d'Heredia, cet héritage se confronte avec une hétérodoxie classique et, certes, des aspirations romantiques. Une éducation classique qui lui permet,

dites aristotéliennes pour mieux instaurer un système de cour dont seule l'aristocratie possédait les règles. Vid. Jean-Pierre Dens, « La notion de "bon goût" au XVIIe siècle : historique et définition », In: *Revue belge de philologie et d'histoire* [numéro thématique : *Langues et littératures modernes - Moderne taal- en leiterkunde*], 53.3 (1975), pp. 726-729.

¹⁵² Vid. José Checa Beltrán, *Razones del buen gusto (poética española del neoclasicismo)*, Madrid, CSIC-Instituto de Filología, 1998.

à son tour, d'affirmer que la culture procure de la consolation ou de la distraction, ou qu'elle peut même se constituer en devoir contre l'oisiveté. Dans ces propos d'Heredia on identifie des topiques de la tradition classique et un *exorde*. La publication se propose de travailler contre le *fastidium*, le *tædium* et l'*otium*, elle est « una distracción agradable para aquellos momentos en que el espíritu se siente desfallecido bajo el peso de atenciones graves, o abrumado con el tedio que es consiguiente a una aplicación intensa, o la falta absoluta de ocupación. »

(1) La tâche de la rédaction est bien exprimée dans un cadre de fausse modestie pour mieux attirer la bienveillance du lecteur, ce qui inscrit d'un coup ce texte dans une tradition rhétorique : « Lejos de nosotros la idea orgullosa de levantar en *El Iris* un monumento de gloria literaria a la nación o a nosotros mismos. Sabemos comprender muy bien la esfera limitada de nuestros talentos, y confiamos en que la benignidad del público dispensará nuestras faltas y favorecerá nuestros esfuerzos. » (*id.*)

À partir de ce moment, Heredia trace son projet éditorial en découpant le texte d'une façon stricte : au long de huit paragraphes il dévoile son programme littéraire et artistique, traitant un genre littéraire ou un composant visuel, par exemple la lithographie, dans un seul paragraphe. Une des choses les plus intéressantes pour notre étude c'est précisément la division des genres dans ce texte, ce qui nous montre une certaine taxonomie littéraire de l'époque ou, au moins, chez Heredia. Lui a une idée claire de la place de la culture dans son entreprise civilisatrice, où chaque genre littéraire et chaque composant visuel du journal accomplissent une tâche spécifique. Il commence par la lithographie, technique introduite au Mexique par Linati¹⁵³, avec laquelle le journal présente

¹⁵³ Pour une histoire de la lithographie dans la presse en Amérique hispanique, *vid.* Hernán F. Pas, « La seducción de las imágenes. El ingreso de la litografía y los nuevos modos

des portraits de personnages contemporains, surtout des héros et des savants américains, ceci à des fins décidément indépendantistes et même protonationalistes. Dans ses propos, Heredia établit un lien entre le visage comme expression d'individualité et la participation des individus dans la formation d'une histoire nationale. Les gravures lithographiques présentent des « retratos fieles », des « semblantes venerables », des « facciones de sus libertadores » pour rappeler l'indépendance et pour provoquer « mayor adhesión a sus principios » (2). La fonction de la lithographie ici n'est pas éloignée du rôle que cette technique a joué dans son introduction en Amérique hispanique. En effet, la lithographie a été d'abord utilisée pour faire des portraits des notables et seulement après elle est devenue une technique employée dans la représentation de paysages, le travail proprement créatif arrivant encore plus tard¹⁵⁴. Mais dans *El Iris* il y a, au moins dans ce projet éditorial, un changement de paradigme : la nouvelle technique de la lithographie a pour objectif de transmettre de représentations des individus ayant une fonction dans l'histoire récente —ou plus exactement, dans le récit et dans l'art graphique de la faction indépendantiste. Elle sert à la création d'une mémoire civique avec une vocation très marquée par la notion d'individu, derrière laquelle se trouvent peut-être des idées antimonarchiques et républicaines.¹⁵⁵ La lithographie est présentée par Heredia comme une stratégie politique, voire comme de la propagande.

de publicidad en Latinoamérica », *Caracol*, 2 (2011), pp. 10-41. Hernán F. Pas rappelle que le premier atelier lithographique a été établi à Cuba en 1822 et que, seulement après, en 1826, au même temps que Bello éditait à Londres son *Repertorio Americano*, la lithographie arrivait au Mexique et en Argentine. Pour d'autres pays ce sera quelques décennies après : au Chili, en 1840 ; au Pérou, entre 1843 et 1844 ; au Venezuela pareil, vers 1843. En effet, la lithographie a permis aux artistes visuels d'intégrer de plus en plus les équipes de rédaction des presses hispano-américaines.

¹⁵⁴ *Ibid.*, pp. 15 sq.

¹⁵⁵ Il faudra analyser ailleurs le rôle de l'individu et de la mémoire civique dans cette publication et dans d'autres de l'époque. À mon avis, ici, on aurait des preuves de l'instauration du culte des « grands hommes » et de la naissance d'un « Panthéon » hispano-américain après

Le rôle plus ou moins utilitaire et politique de la lithographie contraste avec celui de la poésie, qui aurait en même temps un rôle décoratif, par son assimilation à la nature des fleurs, et une fonction suggérant la distinction ou l'écart de la barbarie. Heredia est celui qui donne à voir l'inédit, et à la fois celui qui guette le présent et la nouveauté poétique dans d'autres journaux. En tant qu'éditeur de poésie pour *El Iris*, il fait un clin d'œil à la tradition classique : il fait le *florilège* de l'actualité poétique ; ce journal, quant à la poésie, se présente comme une *anthologie* dans son sens étymologique :

La poesía nos dará algunas flores con que adornar nuestras páginas. Poseemos considerables copias de poesías inéditas que iremos publicando, sin que por eso se entienda que dejaremos de presentar a nuestros lectores y generalizar las que veamos en periódicos o publicaciones nuevas, y creamos dignas de atención. ¿Qué alma por bárbara que sea se ha sentido enteramente negada a los hechizos de las musas? (*id.*)

C'est vers la fin de ce paragraphe que l'analogie entre la poésie et la fleur prend un autre sens ; elle fait de la poésie non seulement un objet de contemplation, mais aussi, dans une question rhétorique, un élément de culture contre la barbarie. La poésie n'est pas ici rapportée à la beauté ni au bon goût, mais à une espèce de sortilège contenant des éléments civilisateurs ; la poésie, d'après Heredia, touche les âmes les plus barbares... Or, cette analogie entre la fleur et la poésie met en évidence un type de poésie, sûrement lyrique ; elle n'est pas opérante pour la poésie politique ou civique, par exemple, divisions assez présentes au cœur de l'œuvre poétique d'Heredia. Le texte, et surtout le seul

l'Indépendance. Si l'on prend l'exemple du Panthéon français, le culte des grands hommes de la nation est né au XVIIIe siècle comme un concours d'éloquence au sein de l'Académie française. Avec l'instauration de la Première République, le culte des grands hommes passe du discours à l'architecture sécularisée du Panthéon, suivant la volonté de Robespierre en 1791. On y trouve les créateurs laïcs d'une mémoire civique et d'une légende nationale, mais pas le roi. *Vid.* Jean-Claude Bonnet, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998.

paragraphe dédié à la poésie, ne mobilise pas assez des concepts nous permettant de nous positionner face au dernier syntagme de la question posée par Heredia ; il nous est donc impossible de savoir si dans « los hechizos de las musas » il y a juste un sens figuré, une *amplification de poésie* aux allures néoclassiques, ou vraiment une conception magique ou sacrée à l'œuvre...

Il n'est pas cependant inintéressant de remarquer que la poésie détient la première place dans ce programme, ce qui montre une primauté de celle-ci sur les autres formes littéraires. À part cette question de position, on ne possède pas d'autres éléments nous permettant d'établir en quoi ça consiste la primauté de la poésie. On pourrait avancer dans ce sens, plus que des arguments, des conjectures : l'antiquité de la poésie, son prestige, etc., mais sans aucun doute, il ne faut pas oublier qu'Heredia lui-même était poète. *El Iris* était, donc un espace propice à son art. Dans ce journal, il a publié dix de ses poèmes¹⁵⁶, à part des traductions et des adaptations de, par exemple, Lord Byron, de Galli même, d'Ossian et d'Ippolito Pindemonte —un choix quand même signifiant, où l'on peut lire entrelignes la quête des modèles poétiques, cette-fois plus nettement romantiques. Cette primauté nous avertit donc du rôle de la poésie dans le système littéraire du moment.

Le rôle décoratif, de sortilège, de preuve de sensibilité ne sera pas du tout le même pour le théâtre ni pour la biographie, les autres deux genres ayant une fonction bien définie et les deux les plus développés après la poésie dans ce programme. Le théâtre est considéré strictement comme la mise en scène d'un

¹⁵⁶ « Versos escritos en el Álbum de una señorita, imitando a Lord Byron », « Apóstrofe de Osian al Sol », « A la Señora María Pautret », « Chapultepec », « Composición leída en la apertura del Instituto Mexicano, por el C. José María Heredia, quien la dedica a su querido amigo el C. José María Tornel », « La cifra », « En la representación de la tragedia *Óscar* », « Versos para poner debajo de mi retrato enviado a mi madre », « Himno de guerra », « En el aniversario del 4 de julio de 1776, en que los Estado Unidos de América declararon su independenciam ».

texte, comme un spectacle, sur lequel, ici, on ne sait pas s'il s'agit d'une tragédie ou d'une comédie... Sur le théâtre, qui sera fortement présent dans le contenu du journal, prime une vision moralisatrice et à la fois une conception réaliste —si l'anachronisme de cet adjectif m'est permis : « El teatro merecerá nuestra atención particular, pues siendo la escuela de las costumbres y el espejo de la vida, no puede ser indiferente a ningún miembro racional de la sociedad. » (*id.*) *Ecole de mœurs, miroir de la vie*, le théâtre semble accomplir plus les idéaux de la *comedy of manners* et du drame bourgeois qu'annoncer la révolution romantique. Heredia en appelle à la rationalité de l'individu pour mieux l'engager dans son rapport au théâtre. Il reviendra immédiatement sur l'aspiration partagée dans la rédaction pour l'établissement du *bon goût* : « Siendo nuestro objeto propagar y generalizar los principios del buen gusto, no nos ceñiremos a hacer observaciones sobre la representación y el desempeño de los actores, sino que presentaremos también nuestras consideraciones críticas sobre los dramas y bailes más notables que se ejecutan. » (*id.*) Il est clair que Heredia voit dans le théâtre une réalisation maximale de ce bon goût, et c'est pourquoi il s'intéresse à commenter chacun de ses aspects. Il est important de voir que dans ce paragraphe sur le théâtre, hors le cadre moralisant et l'objectif fixé sur le bon goût, Heredia n'abonde pas sur d'autres aspects du genre.

En faisant un recensement des contributions d'Heredia dans *El Iris*, nous pouvons voir qu'en effet c'est le théâtre qui mérite le plus son attention. Ce n'est pas ici l'endroit pour étudier ces faits, mais il est possible d'en donner quelques explications, à part le fait que lui-même était auteur de pièces de théâtre et que le sujet le concernait. Tout d'abord il faut signaler qu'il s'agit non de la publication de théâtre proprement, mais de recensions des spectacle théâtraux de Mexico.

Dans ce sens, d'une part, les spectacles théâtraux supposent un mode de circulation autre que la simple publication destinée au rapport lecture-lecteur ; il est, parmi les genres annoncés dans ce programme, le seul qui oblige au rassemblement d'un public, et par ceci, à tisser de formes de sociabilité autres que celles engagées par les publications périodiques. D'un autre côté, Heredia se trouve à Mexico, où il y a une effervescence théâtrale mais pas une publication spécialisée pour en rendre compte¹⁵⁷, fonction avant partiellement accomplie par *Diario de México*, disparu, où il était courant de trouver de la critique littéraire et du théâtre. Le rôle du théâtre dans la ville de Mexico conditionne donc la place de ce genre à l'intérieur d'*El Iris*, ce qu'on peut constater par sa disparition dans d'autres publications d'Heredia une fois qu'il a déménagé à Toluca¹⁵⁸.

Après la poésie et le théâtre, le genre le mieux développé par Heredia est l'article. En effet, dans la typologie textuelle ébauchée dans cette introduction, l'article tient une place équivalente à celle de la poésie et du théâtre. On voit donc que le journalisme est rentré pleinement dans la configuration littéraire. En revanche, l'article se borne ici à montrer la *biographie contemporaine* :

La biografía contemporánea nos dará asimismo algunos artículos ; que escritos con una pluma filosófica, no sólo ofrecerán cuadros interesantes, sino promoverán sentimientos nobles y generosos en la juventud, cuyas almas ardientes nunca contemplan con indiferencia modelos de virtud y heroísmo, sino que se inflaman a su vista en el amor sublime de la libertad, de la virtud y de la gloria. (2-3)

Il faut faire attention ici à au moins deux choses. La première est, comme dans la lithographie, l'intérêt porté à l'individu, dont l'histoire est recrée de façon analytique —« con una pluma filosófica »— pour servir de modèle à la jeunesse.

¹⁵⁷ La première publication mexicaine spécialisée dans le théâtre est apparue en 1841, *El Apuntador. Semanario de teatros, costumbres, literatura y variedades*.

¹⁵⁸ Cette dernière est une remarque de J. R. Spell, « The Mexican Periodicals of José María Heredia », *Hispania*, 22. 2 (May, 1939), p. 191.

Le temps ici est fondamental, car cette fonction de modèle ne se trouve plus dans l'Antiquité mais plutôt dans *le contemporain*. On est face à un tournant radical de la notion de modèle, surtout si l'on considère que celui-ci a une fonction éducatrice adressée à la jeunesse. Précisément, ce ne sera plus dans le passé que va se forger un modèle de vie, mais dans le présent. La deuxième chose à remarquer dans ce paragraphe est la vertu, ayant même deux occurrences dans deux lignes consécutives.

En effet, la vertu est une valeur chrétienne à laquelle les sociétés hispaniques ont eu recours pour repérer des caractéristiques de la chrétienté dans un individu : prudence, justice, force et modération. Je me permets là d'introduire une comparaison avec le champ culturel français, où, à partir du triomphe de la Révolution, la vertu s'est opposée au bon goût¹⁵⁹. Il s'agit non seulement d'une opposition entre les valeurs aristocratiques et les républicaines, mais, plus précisément, de l'antagonisme radical entre la distinction de l'individu par une sociabilité quelconque et des qualités forgées de façon individuelle. Il est donc clair que cet intérêt porté à la biographie —sous forme d'article— obéit à une littérature qui se penche, de plus en plus, vers l'individu comme modèle. Certes, la cohabitation du *bon goût* et de la *vertu* dans le même texte trouble cette partie de mon analyse, mais elle pourrait s'expliquer dans le sens où ce texte se veut un programme littéraire et non un programme théorique, le premier permettant des connexions qui dans le second seraient des incohérences. Cette

¹⁵⁹ Dans les mots de Guy Stavrides : « Fréquenter la société mondaine mais aussi les cercles intellectuels ne constitue pas la fin suprême de l'existence. Si les manières sont nécessaires et s'acquièrent évidemment dans le monde, le caractère, en revanche, se forme dans la solitude. Sous l'emprise du rousseauisme triomphant, une relation dialectique doit s'instaurer entre cette expérience fondamentale, nécessaire à la formation du moi, et la sociabilité, toujours seconde, qui fournit l'occasion de mettre en pratique une énergie et un savoir appris ailleurs. Tout en respectant la civilité, l'homme de caractère fait valoir sa personnalité, et refuse à tout jamais de devenir un automate complaisant. Dès lors, toutes les marques de la vertu viennent remplacer le bon goût d'essence aristocratique. », *op. cit.*, p. 171.

cohabitation, en même temps, pourrait montrer une certaine instabilité des valeurs sociales encadrant la littérature ou même des fonctions différenciées pour les genres littéraires. Finalement, comme je l'avais annoncé avant, il se peut que certains des textes, celui-ci en particulier, obéissent plus à des règles de sociabilité qu'à une recherche poétique ou théorique : étant une présentation il est aussi une introduction en société.

Après la biographie, le compte rendu a un certain poids dans ce programme. Surtout, ce paragraphe dévoile un état de la terminologie littéraire. Heredia met l'accent sur la nouveauté des ouvrages à recenser, tout en précisant son intérêt pour la « *bella literatura* » (3). Cette catégorie a été établie au XVIII^e siècle en Europe pour préciser le caractère de certaines œuvres de la culture écrite. En effet, à l'époque, *littérature* n'était pas un terme distinctif mais englobant de ce qu'on appelait les œuvres de l'esprit. Il fallait faire recours à l'adjectif *beau* pour le circonscrire à une catégorie précise, ce qu'on peut lire, par exemple, dans le *Dictionnaire philosophique* (1765), de Voltaire¹⁶⁰. On voit donc non seulement la continuité d'une culture du XVIII^e siècle chez Heredia, mais aussi un état général de la terminologie littéraire dans l'espace hispanique des débuts du XIX^e siècle. L'inclusion du compte rendu dans le journal obéit, en effet, à une vocation d'actualité, afin de montrer « *los progresos y la marcha de las letras en Europa y América* » (*id.*). Au départ, Heredia assurait de faire attention particulièrement aux productions américaines, ce qui n'a pas été le cas ; la

¹⁶⁰ « On appelle la belle littérature celle qui s'attache aux objets qui ont *de la beauté*, à la poésie, à l'éloquence, à l'histoire bien écrite. La simple critique, la polymathie, les diverses interprétations des auteurs, les sentiments des anciens philosophes, la chronologie, ne sont point de la belle littérature, parce que ces recherches sont *sans beauté*. Les hommes étant convenus de nommer *beau* tout objet qui inspire sans effort des sentiments agréables, ce qui n'est qu'exact, difficile et utile, ne peut prétendre à la beauté. », In : *Œuvres complètes de Voltaire*, t. XVIII : *Dictionnaire philosophique*, Paris, Hachette, 1876, pp. 415-416. Immédiatement après, Voltaire désignera ces ouvrages littéraires sans beauté comme des ouvrages *techniques*.

critique à Joaquín María del Castillo y Lanzas est la seule sur un américain dans le corps d'*El Iris*.

Après, les autres sections et les types textuels du journal sont annoncés par Heredia de façon sommaire. L'anecdote et l'essai apparaissent au passage. Il faut juste signaler que l'essai ne jouisse pas d'un haut statut, car il n'est pas loin de l'anecdote, les deux accomplissant l'exergue horatien d'instruire par le plaisir : « Anécdotas y ensayos de varias materias, contribuirán a ocupar nuestras páginas, procurando siempre unir lo útil con lo agradable. » (*id.*) Il se peut que la coordination de ces deux types textuels suggère sinon un équilibre de leur statut une différenciation de modalité, ou de ton entre les deux : l'anecdote se distingue de l'essai par son approche de la matière, peut-être plus ponctuelle et moins subjective.

La maxime horatienne reviendra trois lignes après avec une variante disjonctive, créant une forte insistance sur la conception de la culture à l'intérieur du programme du journal : « Por fin, nada que sea útil o agradable se excluye de nuestro plan. » (*id.*) Cette insistance est, certes, significative. Elle parle non seulement d'une conception générale de la littérature et de culture dans la rédaction, mais aussi, très probablement, des attentes proposées au lectorat. L'une et l'autre trouvent légitime la culture acquiesçant à l'exergue horatien.

Ce texte, riche en idées pour notre étude, finit avec plusieurs stratégies commerciales qui ne sont pas de notre ressort. Il faudra mentionner juste que dans ces stratégies s'annonce, pour quelques numéros du journal, l'accompagnement de morceaux, des partitions peut-être, de « música moderna » (*id.*), où l'adjectif m'intéresse particulièrement. Il s'agit bien sûr d'un

marqueur temporel qui renforce la notion de présent de la publication et qui fait un brassage entre stratégie commerciale et actualité de la production culturelle. Il faudra remarquer que cet adjectif est employé pour la musique et non pour les autres productions culturelles et que, sauf faute de ma part, ne réapparaîtra pas pour définir ou caractériser la production artistique et culturelle¹⁶¹. Finalement, un autre élément considérable apparaissant dans le même petit paragraphe, est la typographie. Sur celle-ci, Heredia manifeste de contraintes, suggérant, à mon avis, qu'il est possible de faire mieux, mais que les conditions des presses ne le permettent pas : « Procuraremos que la ejecución tipográfica sea digna del público, en cuanto lo permita el estado de las imprentas en esta ciudad. » (*id.*) Ceci devrait nous prévenir d'une rencontre dès lors de plus en plus étroite entre la littérature et le visuel, duquel Heredia était conscient, ce qu'on peut constater dans l'édition de ses propres poèmes (j'y reviendrai ci-dessous).

2. 3. 2. Les biographies des poètes contemporains

L'autre texte à commenter d'*El Iris* est la série dédiée aux poètes anglais. Celle-ci fait partie de ce que Heredia avait annoncé comme de la biographie contemporaine sous forme d'article, projet non restreint à la littérature mais incluant, dans des contributions plus vastes, Robert Fulton, Francisco de Miranda, Lord Byron et, plus brièvement, Thomas Campbell, le mythique Ossian, Narcisse-Achille de Salvandy et Goethe. Il est clair qu'il n'y a pas une intention de se restreindre à des figures littéraires mais de recouvrir un spectre plus large

¹⁶¹ Ceci nous permettra de repérer, en parlant de la production culturelle et artistique, le glissement sémantique de *moderne*, de marqueur temporaire en attribut « esthétique ».

de l'activité culturelle. Voyons de près les deux parties des poètes anglais contemporains.

Indépendamment d'une succession syntaxique obligatoire en castillan, le titre met en relief l'activité, accompagnée des précisions spatio-temporelles par des adjectifs : « Poetas ingleses contemporáneos. Lord Byron ¹⁶² ». Le poète en question n'est qu'un sous-titre. Les éléments biographiques sont présentés de telle façon qu'ils permettent d'établir un lien entre l'individu et le *travail individuel*, voire, entre l'auteur et l'œuvre. Heredia essaie de dépasser l'explication de l'œuvre par la vie de l'auteur, surtout quand la vie de l'auteur a des allures légendaires : « Algunos han pretendido persuadir que [Byron] debe su celebridad a su rango distinguido y a su carácter novelesco más que al mérito real de sus escritos. » (27) Il essaie donc de donner plus de poids aux écrits qu'à la légende de l'individu. Partie de cette légende est aussi son positionnement politique, auquel Heredia ne fait nulle mention. Puis il ajoute d'une façon tranchante : « Pero no somos de esa opinión : sus poesías, sin tener los requisitos que los críticos exigen para llamarse clásicas, tienen un mérito singular e indisputable, sacado de la sensibilidad profunda de su corazón y del fuego de su fantasía. » (*id.*) Ici il ébauche le mérite de ses écrits en mettant en rapport la représentation et l'imagination : « Los objetos de sus descripciones, en general orientales, se presentan en sus versos mágicos con los mismos colores vivos y brillantes con que se retrataron en su imaginación encendida. » (27-28) Où l'on peut lire, au loin, la question de la *mimesis*. Peut-être dû à l'ampleur de son orientalisme, Byron, d'après Heredia, aurait eu recours plus qu'à des modèles, à sa propre imagination. De même, au niveau des affects, Byron est vu comme

¹⁶² *El Iris*, N° 4, 25 février 1826, pp. 26-31.

quelqu'un qui se projette dans ses personnages : « Los afectos que presta a sus personajes son de aquellos que sólo salen de su corazón sensible, generoso y abrumado y agriado por el infortunio y la injusticia de los hombres. » (28) C'est un moment fort d'attention portée à la composition générale de l'œuvre, tout en essayant de trouver ses *mérites*. Quelques lignes après, Heredia revient sur les péripéties de l'auteur... pour après revenir sur un examen ponctuel des ouvrages. Il ne sort pas radicalement de la circularité entre l'auteur et l'œuvre, certes, mais il annonce des critères autres que ceux pourvus par une certaine poétique néoclassique. Dès lors, *l'imagination*, la *sensibilité* et la *fantaisie* auront un poids aussi grave que l'imitation d'un modèle, ou que la vraisemblance d'un personnage.

Heredia fait la distinction entre deux catégories, le classique et une autre innommée, dont l'usage lui permet de repérer des distinctions historiques et artistiques. Deux fois cette catégorie innommée apparaît de façon négative : quelques poètes anglais après Pope « sin ser clásicos abundan en bellezas » (27) ; Byron a des mérites sans être classique, comme on l'a vu. J'oserai dire qu'Heredia ébauche une idée que, peut-être, il n'arrive pas à formuler complètement : il reconnaît chez Byron des procédés poétiques ne correspondant pas à l'imitation des modèles classiques, mais puisés dans l'individu même. C'est une chose déjà signalée par Rivera-Rodas, pour qui cette distinction rendait évident que, chez Heredia, « la poesía ya no radicaba en el objeto contemplado, a la manera de los clásicos, sino que ahora radicaba en la sensibilidad del sujeto¹⁶³ ».

¹⁶³ *Op. cit.*, p. 14.

Les œuvres de Byron mentionnées par Heredia sont, en espagnol, *La novia de Abydos*, *El corsario*, *El sitio de Corinto*, *El Giaour* ; le drame *Manfredo* ; les poèmes *La peregrinación de Childe Harold*, *Parisina* et *Don Juan* ; les tragédies, *Marino Faliero*, *Los dos Foscari*, *Sardanápalo* et *Werner*. Il est curieux de voir que les critères appliqués par Heredia diffèrent quand il s'agit de la poésie et quand il s'agit du théâtre, plus spécifiquement de la tragédie. Malgré certaines réticences exprimées devant le poème *Don Juan*, Heredia finit par y voir « la flexibilidad asombrosa de su genio » (29), tout en soulignant le caractère « irregular y extravagante » de cette « mezclanza » où le poète « pasa de un tono y de un estilo a otro con una felicidad [sic] que admira » (30). Le bon accueil de ce poème par ses qualités hétéroclites contraste avec la résistance manifeste pour quatre tragédies de Byron. D'après Heredia ce ne sont pas ses œuvres les plus admirables, car « [d]esatendió en ellas las unidades, y no supo sostenerse a la altura de la dignidad trágica. » (*id.*) Le statut de la tragédie et les critères pour la juger sont encore de l'ordre néoclassique. Heredia censure le manque d'attention à la règle des trois unités, exigée par la poétique néoclassique¹⁶⁴.

Le texte sur Byron conclut avec une acceptation partielle de son œuvre. Heredia y reconnaît la beauté malgré son irrégularité : « Concluyamos con asegurar que las poesías de Byron, con toda su irregularidad, tienen bellezas superiores que les sostendrán la celebridad de que disfrutaban [...] » (*id.*). Dans cet énoncé on constate un usage pluriel de *poesía*, chose à laquelle il faudrait

¹⁶⁴ Il ne faut pas oublier qu'Heredia était aussi traducteur, adaptateur et auteur de théâtre, activité dans laquelle prime un caractère néoclassique. Luis Munguió rappelle: Heredia « fue neoclásico en todo lo que para el teatro produjo : traducciones del *Saúl*, de Alfieri, del *Cayo Graco*, de Chénier, del *Sila*, de Jouy. En una obra de su propio numen, lo fue claramente, *Los últimos romanos*, *tragedia en tres actos* [...] », et Munguió insiste sur le respect des trois unités dans cette tragédie, « La poética neoclásica en la América hispana », *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXII, 43-44 (1996) pp. 109-110.

prêter plus d'attention. Ce pluriel signale que le nom *poesía* peut être décliné au pluriel et au singulier, et il peut être trouvé sous une forme déterminée ou indéterminée : *la poesía, las poesías ; una poesía, unas poesías*. Cette question sera abordée dans la section finale de notre étude sur Heredia. Dans ce sens, la deuxième partie sur les poètes anglais, celle au sujet de Thomas Campbell sera plus utile dans cette question terminologique que dans une recherche théorique. Le portrait de Campbell n'occupe que quelques paragraphes. Nulle idée littéraire ne peut en être tirée car le texte se veut strictement une note biographique, assez informative, assez partielle, sans la critique et sans les moments antagoniques que l'on trouve dans le texte sur Byron.

L'étude de ces quelques textes nous permet pourtant de voir comment en 1826 le discours théorique chez Heredia n'était pas homologué : en pleine concurrence on trouve des critères de la poétique néoclassique, comme la question des unités, mélangés à d'autres critères comme l'*imagination* et la *sensibilité* véhiculés par l'École de Salamanque, notamment par Manuel José Quintana, sur lequel nous reviendrons plus loin. Or, même si l'on n'a pas fait une analyse exhaustif d'*El Iris*, dans l'échantillon ici traité il est clair qu'au niveau théorique le romantisme n'est pas un *système* opérant chez Heredia¹⁶⁵. Il me semble que ce n'est pas parce qu'il a fait un portrait de Byron ou de Thomas Campbell, ou même de Goethe, qu'on pourrait parler de romantisme ; en contrepartie à cette argument sur la présence de Byron comme introduction romantique, on pourrait argumenter les nombreuses absences de poètes romantiques plus décisifs et plus radicaux, que Heredia ne semble même pas connaître : Blake, Keats, Wordsworth ou Coleridge pour ne parler que de la

¹⁶⁵ C'est précisément quand il s'installe au Mexique pour la deuxième fois que Manuel Pedro González a vu le recul du romantisme chez le Cubain.

poésie anglaise. Au niveau théorique, il faudrait que tout un système, ou si l'on veut un ensemble de concepts structurants, remplace et annule radicalement la poétique néoclassique. Ce qui évidemment, dans le discours théorique, ne se vérifie pas et n'advientra non plus dans d'autres projets journalistiques moins libéraux du poète.

Or, il est clair qu'au moins deux mouvements de basculement de la poétique néoclassique sont repérés dans le plan de travail d'Heredia à ce moment : le premier est sans doute le déplacement vers l'individu contemporain comme modèle, objet et critère de la littérature ; le deuxième est la brisure d'un canon néoclassique hispanique, construit d'abord à partir du Siècle d'or et, dans un moment ultérieur, à partir des poètes des débuts du XVIIIe siècle. Si le déplacement vers l'individu est assez clair dans cette section, la mise en cause du canon hispanique ne peut être vue que par contraste avec des théories précédentes ou de ses contemporains. Un canon hispanique qui reste tout à fait néoclassique, par exemple, est celui d'Andrés Bello dans ses études d'orthologie et de métrique comme on verra plus loin. L'introduction de nouveaux modèles et donc d'autorités est peut-être le geste le plus radical du discours théorique hérédien. Et à ce moment, un tel basculement ne peut être que géopolitique, car le canon était construit depuis la métropole. Introduire tous ces auteurs non-hispaniques dans son journal est, comme la nature de la revue, un geste littéraire et politique.

3. Deux projets personnels de journal

3. 1. Les déplacements entre poétique et politique

Avec la création du District Fédéral après l'Indépendance, le département connu comme « Estado de México », avant lié à la ville de Mexico et ayant sa capitale dans le village de Tlalpan, doit réorganiser ses pouvoirs et ses centres de savoir. D'où le fait qu'à partir de 1830, la petite ville de Toluca, se trouve constituée en capitale de ce département. Par exemple, la création de l'Instituto Científico Literario del Estado —antécédent de l'Universidad Autónoma del Estado de México— est une conséquence de la perte d'un établissement d'enseignement supérieur dans ce département, avant assuré par l'Universidad Real y Pontificia. Cette institution, où Heredia avait la chaire de Littérature Générale et Particulière et dont il a occupé, en plus, la sous-direction, puis la direction en 1833, a déménagé de Tlalpan à Toluca.

À partir de 1827, le poète est auxiliaire du gouvernement dans ce département et, avec le maire Lorenzo de Zavala, fonde la première imprimerie de l'entité, qui commence à fonctionner à partir d'août de la même année.¹⁶⁶ Cela veut dire non seulement que Heredia est à l'origine des initiatives culturelles,

¹⁶⁶ Ma. Eugenia Claps Arenas, « Valdés y Heredia. Su producción hemerográfica en México sobre el asunto cubano entre 1825 y 1826 », *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, 65 (enero-junio 2017), p. 102.

mais qu'il concentre aussi un cumul de savoirs hautement spécialisés entre lesquels se trouve la composition typographique. Ceci va lui permettre de penser à la littérature comme une entreprise de reproductivité et de mise en circulation, où l'homme de lettres se place en tant qu'agent culturel dans un sens très large. En effet, *Miscelánea* est un des projets le plus personnels d'Heredia, puisqu'il s'est occupé de tout : la création —ou la traduction— et l'édition des contenus, et même la composition typographique.¹⁶⁷

Une question très intéressante à considérer est la place de José María Heredia comme détenteur de savoirs littéraires et son positionnement à l'intérieur du champ culturel mexicain. Il faudra distinguer au moins deux étapes, la première à Mexico et la deuxième à Toluca, villes dans lesquelles Il fait de ces savoirs une entreprise individuelle, assujettie à la demande d'un marché, et où, en même temps, il occupe des charges dans la fonction publique, ce qui renvoie à une nouvelle association contractuelle entre le poète, le marché et l'État. Avec son déplacement vers Toluca, cependant, il se délocalise. Le marché auquel il a accès et le pouvoir qui le soutient sont excentrés. En tout cas, Heredia fait partie de tous ces hommes de lettres du XIX^{ème} siècle hispano-américain qui, indépendamment de leur positionnement politique spécifique, mais de par leurs savoirs, ont trouvé une place, au sein des institutions de l'État et assez souvent du gouvernement. C'est précisément le caractère de formation de l'État, ce qui permet à ces individus de se déplacer dans plusieurs territoires et dans plusieurs institutions, où les savoirs hautement spécialisés sont concentrés par une petite minorité. Et c'est de même pour les délimitations diffuses du champ littéraire et du champ politique à l'époque : Heredia ne serait qu'un des premiers écrivains

¹⁶⁷ Vid. González Acosta, *op. cit.*, 14.

du XIX^{ème} siècle à partager son temps entre les activités littéraires et les fonctions publiques.

De toute façon, le rapport que Heredia entretient avec le pouvoir est quand même celui d'un marginal face à des groupes en train de s'établir. Il est nécessaire d'étudier l'antagonisme entre des groupes établis et des groupes marginaux à l'intérieur du champ culturel mexicain, à risque de ne pas bien comprendre le rôle que Heredia a joué à ce moment-là.¹⁶⁸ Ce rapport de marginal dans un groupe établi touche non seulement sa politique, mais aussi sa production littéraire, et plus précisément, sa poétique. Ce lien entre politique et littérature chez Heredia a été remarqué, dans d'autres termes, à plusieurs reprises par Alejandro González Acosta. Pour lui, Heredia, étranger établi au Mexique, était toujours à la quête d'un protecteur, ce qui lui a mené à côtoyer des hommes puissants, parmi lesquels Antonio López de Santa Anna même. La période de Toluca est celle d'une gestion conservatrice, et le positionnement politique d'Heredia est annoncé dans un autre de ses journaux fondés, *El Conservador*, publié de juin 1831 au début de 1832.¹⁶⁹ Ce n'est pas exactement que Heredia soit devenu conservateur, mais il s'agit bien d'une prise de position envers les excès libéraux du premier fédéralisme mexicain.¹⁷⁰ En tout cas, pour González Acosta, en ce qui concerne sa littérature, cette modération politique

¹⁶⁸ L'antagonisme entre des établis et des marginaux est propre à la sociologie de Norbert Elias. Il parle de l'opposition entre des *established* et des *outsiders*, ce dernier terme est parfois traduit en français comme des *intrus*, d'autres comme des *marginaux*. Vid. *Logiques de l'exclusion. Enquête sociologique au cœur des problèmes d'une communauté*, Paris, Fayard, 2022. Sans aller proprement dans ce sens-là, je me permets d'introduire partiellement ce point de vue pour mieux comprendre le rôle d'Heredia dans le champ culturel mexicain.

¹⁶⁹ Vid. Alejandro González Acosta, « José María Heredia: del Niágara al Xinantécatl », *La Colmena*, 92 (octobre 2017), pp. 9-24.

¹⁷⁰ Pour plus de détails sur la politique d'Heredia, vid. Rafael Rojas, *José María Heredia y la tradición republicana*, México, CIDE, 2007. Pour Rojas, Heredia doit être considéré comme un libéral.

comporte chez Heredia un retour de l'exaltation romantique vers l'équilibre classique.

3.2. L'introduction du poète dans le pouvoir local

Les journaux et magazines de cette période remplissent au moins une double fonction, la création d'un public lecteur (duquel on dépend pour entretenir la publication même) et la création d'un projet de littérature. Pour notre étude on retient la deuxième et on y constate un état de la théorie, ou de manque de théorie. Le prospectus de *Miscelánea* apparaît en juillet 1829 et la publication de la première époque, à Tlalpan, va de septembre 1829 à mai 1830, sur huit numéros. La deuxième époque, à Toluca, après une année d'interruption, se déroule en treize numéros de juin 1831 à juillet 1832. En fait, lorsque Heredia dirige *El Conservador*, la deuxième époque de *Miscelánea* était livrée avec en tant que supplément littéraire. C'est aussi dans cette époque que Heredia rend plus visible le rapport contractuel entre le gouvernement et son entreprise culturelle. Dans l'« Introducción » à la relance de *Miscelánea* il en est reconnaissant : « [esta publicación] se complace en ofrecer públicamente al Excelentísimo Señor Gobernador del Estado su gratitud por la protección con que ha honrado esta segunda época de la *Miscelánea*. » (205). Une entreprise individuelle d'ampleur qui ne pourrait être possible que sous la *protection* du pouvoir local. Surtout à partir de la deuxième époque, *Miscelánea* n'est plus le projet spécialisé de la métropole, mais une production culturelle excentrée ciblant un lectorat plus large ou plus général.

Étant un projet individuel, la poésie d'Heredia, néanmoins, n'occupe pas la place primordiale. Dans l'ensemble de 21 numéros, il ne publie que six de ses poèmes, s'engageant plutôt à faire connaître des traductions et des réimpressions des poètes pour lesquels il éprouve de la sympathie, par exemple Juan Meléndez Valdez ou Manuel José Quintana.¹⁷¹ Au niveau éditorial, il y a une organisation des textes à l'intérieur du journal : normalement, la poésie —*i.e.* les vers— clôture chaque numéro. D'une certaine façon, elle installe un rythme typographique et éditorial : la poésie marque une césure dans la continuité de la publication. Les essais, les articles occupent la place la plus importante et, selon le propos initial d'Heredia, ils portent sur plusieurs sujets. *Miscelánea* avait comme épigraphe dans chaque numéro le vers 343 d'*Ad Pisonem* : « Miscuit utile dulci¹⁷² ». C'est une devise. Qui renvoie à un modèle et à une autorité classiques. Il me semble qu'Horace est précisément le poète antique le plus cité directement en latin dans toute *Miscelánea*. Faisant un recensement, dans la première époque il est cité trois fois (6, 59, 68). D'autres auteurs latins sont Cicéron (83), Virgile (113) et même un extrait de l'*Énéide* en traduction (169-172). Après, dans la deuxième époque, on trouve Horace (266, 272, 304¹⁷³, 303, 439, 455), Properce (304), Ovide (304), Lope de Vega, oui !, en latin (304), Virgile (325), Juvénal (379) et Sénèque (397). Horace est encore plus présent dans la deuxième époque. La plupart de ces occurrences sont des épigraphes, ce qui

¹⁷¹ Pour une recension sommaire du contenu de publications d'Heredia, *vid.* J. R. Spell, « The Mexican Periodicals of José María Heredia », *Hispania*, 22.2 (mai 1939), pp. 189-194.

¹⁷² *Vid.* Introduction d'Alejandro González Acosta à *Miscelánea. Periódico crítico y literario*, México, UNAM-Coordinación de Humanidades, 2007. Cette réédition est une transcription du contenu de *Miscelánea*, on pourrait dire une édition diplomatique qui n'intervient pas dans la transmission du texte. Ici je cite l'introduction, mais dorénavant toute citation provenant de cette édition ira entre parenthèse.

¹⁷³ Les occurrences en italiques se trouvent dans l'article sur la rime et le vers mesuré de Quintana sur lequel je reviendrai ci-dessous. C'est-à-dire, ce ne sont pas de références d'Heredia.

donne un cadre classique aux textes d'Heredia, et ce qui renvoie à des modèles littéraires où Horace tient, sans aucun doute, un rôle primordial. Non moins négligeable dans cet échantillon, sans pour autant construire une vérité statistique, c'est que la présence d'auteurs et de textes latins s'accroît, au lieu qu'elle ne diminue d'une époque à l'autre. Pourrait-on lire ceci comme un retour ou comme un renforcement du classicisme chez Heredia ? Il me semble que oui, et que ce retour va de pair avec un positionnement politique déjà signalé par certains critiques¹⁷⁴.

L'introduction au journal, en septembre 1829, aborde la question littéraire mais subordonné à la politique. Dans le projet d'*El Iris* l'hétérogénéité des genres et la taxonomie littéraire, où chaque forme accomplit un rôle de lecture, étaient très évidentes. Dans *Miscelánea*, elles n'y sont plus. L'enjeu éditorial est autre : même si dans le premier paragraphe de son « Introducción » Heredia annonce son souhait de donner un journal littéraire à la République, le projet littéraire de la première revue se dissout dans le projet culturel et politique plus large de la deuxième : « Al empezar la publicación de *Miscelánea*, conoce su editor las dificultades y peligros de una empresa en que no se osa esperar provecho ni gloria. Sólo el deseo de dar a la República un periódico literario, siquiera en ensayo, y reanimar el gusto de las letras, le pone en la pluma. » (5) Le mot *República* n'y est pas pour rien : il signale un destinataire et, avec ceci, il point aussi l'objectif civique de son entreprise culturelle.

¹⁷⁴ Politiquement, pour Rafael Rojas, Heredia reste un libéral ; pour González Acosta il y a un retour au classicisme. Les deux visions ne sont pas exclusives comme on le verra, car il est possible d'être libéral dans le sens économique et politique, mais avoir une réaction conservatrice au niveau culturel. Au même temps, il faut rappeler que c'est Manuel Pedro González qui inaugure cette appréciation d'Heredia comme jeune romantique retournant vers le classicisme et le conservatisme dès son deuxième séjour au Mexique.

Il me semble que dès le deuxième paragraphe de cette introduction, Heredia met en place une politique de la culture, dans laquelle la littérature est comprise. Mais plus que la littérature, ce qui compte ici c'est la place du lettré et du philosophe dans la cité. D'une certaine façon, Heredia revient aux défenses et louanges de la poésie, substituant l'argument théologique des siècles précédents par le civilisateur plus en accord avec une république. Il faut voir qu'il opère aussi un déplacement de la discipline ou le savoir vers le détenteur des savoirs : non la poésie et la philosophie, mais les activités du lettré et du philosophe. Étant une publication, disons officielle, Heredia plaidait en fait pour leur inclusion dans le projet de l'État. Et peut-être serait-il encore possible de penser qu'il oppose les activités du philosophe et du lettré à certaines formes de concevoir la politique :

El funesto espíritu de partido, no satisfecho con minar las bases de la sociedad, va corrompiendo el idioma, y sofocando en su vértigo la afición a los buenos estudios que tanto contribuyen a la elegancia y dulzura de la vida. Las mentes agitadas por la triste manía de dominar y destruir, miran como despreciables y pueriles las inocentes ocupaciones del filósofo y del literato, hacia las que afectan el altivo menosprecio de la superioridad. ¿Quién podrá calcular los resultados posibles si se generaliza este espíritu, capaz de restablecer el imperio bárbaro de la ignorancia? (*id.*)

On trouve ici les prémisses d'une réflexion sur les politiques de la langue et le positionnement de l'écrivain, en particulier du poète. Heredia dénonce le sectarisme politique comme étant corrosif pour la langue et comportant aussi de mauvaises conséquences pour les *bonnes études*. L'exercice aliéné des passions publiques ne laisse pas de place pour la culture, et plus spécifiquement pour les activités du philosophe et du lettré. Cette aliénation politique ne pourrait continuer qu'au préjudice de la civilisation, pour laquelle Heredia se porte, encore une fois, comme garant. Il craint l'établissement de l'*empire barbare de*

l'ignorance, comme il affirme, si les fermes doctrines de l'esprit de parti s'imposent. Le philosophe et le lettré ont donc un rôle précis dans le corps de l'État : modérer les passions publiques par la culture. Dans cette complainte d'Heredia il faudra lire entre les lignes aussi une réaction forcément conservatrice : se plaindre de la dégradation de la langue et des études au présent suppose que le modèle était mieux avant...¹⁷⁵ et qu'il faudrait y revenir.

Après l'annonce de la stratégie politique pour la culture, le troisième paragraphe est proprement le projet éditorial. Heredia met l'accent sur le rôle civique de son entreprise. Lui, comme éditeur, rend un service au pays :

Por lo mismo, el editor ha creído hacer un servicio al país con la publicación de *Miscelánea*, en que se propone generalizar ideas útiles, contribuir a la perfección del gusto, y recoger algunas flores de los campos inmensos de la historia, y las regiones estrelladas de la poesía. Espera además, que los hombres sensibles y moderados, a quienes fatiga el triste espectáculo de las contiendas políticas, hallarán en estos cuadernos una agradable distracción que alivie sus agitados espíritus.
(*id.*)

Ce projet éditorial comporte trois axes généraux, propres au caractère de miscellanées : la diffusion d'idées utiles, la perfection du goût —l'adjectif *bon* a disparu— et la divulgation de l'histoire et de la poésie. Ces deux disciplines se retrouvent dans une phrase qui devient allusive à l'étymologie d'anthologie, encore une fois ; elles sont aussi situées de façon allégorique : l'histoire dans le terrestre, la poésie dans le cosmique. Le projet éditorial n'est pas en soi ambitieux. Son caractère sommaire et éclectique cible un lecteur explicite,

¹⁷⁵ Il faut revenir sur l'analyse de Rafael Rojas sur le journal *El Conservador* : « En buena medida, la idea de Heredia y los editores de *El Conservador* era que la nueva república necesitaba de tradiciones y rituales, de mitos y leyendas que pudieran conformar la liturgia de la religión civil. », *op. cit.*, p. 5. La place des traditions —dans un sens large— serai plus ou moins extensive pour *Miscelánea*. Heredia veut rappeler les bases de l'éducation et de l'idiome.

fortement genré, et avec un positionnement politique spécifique¹⁷⁶. L'homme sensible à la culture et modéré dans les passions publiques était sans aucun doute le lecteur idéal de *Miscelánea*.

Heredia finit très vite son introduction et ne fait qu'ouvrir le journal à des possibles collaborateurs, spécifiquement « a los literatos que se dignen favorecerla con sus producciones en cualquier ramo de los conocimientos humanos » (5-6). Le large accueil du contenu confirme le projet éditorial. Il est, cependant, remarquable que le destinataire soit le lettré. À l'époque, avec ce nom, *literato*, Heredia désigne donc le producteur et passeur (éditeur ou traducteur) de poésie, histoire et, peut-être, philosophie. C'est le même *literato* pour qui Heredia réclamait une place dans le corps de l'État depuis le début de son introduction.

3. 3. La poésie et la poétique comme prisme du politique

Dans le contenu de *Miscelánea* il y a, comme le titre l'annonce, un ensemble hétérogène de textes, dans lequel il est très difficile, et peut-être impossible, de systématiser quelque chose qui se trouve son principe dans la diversité. On peut, néanmoins, repérer certains concepts ou certains traits d'un discours théorique ayant une forte cohésion entre eux. Il n'y aurait pas à proprement parler un système littéraire mais quelques moments ayant des propos théoriques sur la

¹⁷⁶ Le 1^{er} juin 1829 el *Correo de la Federación Mexicana* annonce la présence de trois partis politiques : deux connus, le *yorkino* et l'*escocés*, et un troisième nouveau, appelé « Hombres de bien », de tendance modérée et intégrée par des membres du clergé, de l'armée, de la fonction publique, des anciens *escoceses* et des partidaires de Manuel Gómez Pedraza. Heredia s'adresse donc à cette frange modérée du spectre politique.

poésie, ou même des définitions. Par exemple, on peut voir comment la poésie est au cœur de la définition d'une littérature nationale, et en même temps, comment la poétique horatienne est à la base d'une réflexion entre la création poétique et les institutions qui pourraient exercer un pouvoir sur elle. Dans « Ensayo sobre la poesía francesa¹⁷⁷ », la poésie et la poétique sont le point d'appui d'une vision de la littérature générale et d'une politique de la littérature. Tout au début de cet essai, Heredia donne une définition de poésie la plus simple, mais qui lui permet d'établir un lien entre poésie et État, ou plutôt, nation :

En la literatura de cada nación, y particularmente en su poesía, que es la expresión más inmediata de los sentimientos humanos, se hallan rasgos característicos y distintivos. Si fuera posible traducir con igual éxito a un idioma común las obras de los poetas de todas las naciones, aunque a primera vista presentaran el mismo aspecto, aun sería fácil distinguir a poco examen los poetas antiguos de los modernos, y diferenciar entre éstos a los españoles de los italianos, a éstos de los ingleses, y a los franceses de estos últimos. (33)

Il est clair qu'ici la poésie fait partie de la littérature, elle est devenue un genre compris dans une nouvelle catégorie englobante. En même temps, la poésie a un statut particulier à l'intérieur de ce système « expressif », elle a un lien privilégié, *immédiat*, avec les sentiments humains. Dans cette définition, qu'on retrouvera ailleurs, Heredia énonce sa conception de la poésie telle qu'elle est comprise dans son propre travail, comme nous avons vu. Situer la poésie dans l'expression de sentiments n'était qu'une façon de la détacher des doctrines néoclassiques orthodoxes, associées à la raison, pour la rapporter plutôt à l'individualité et à la subjectivité. Mais plus que s'intéresser à l'individu, Heredia vise ici le collectif ; il reconnaît, donc, une historicité et une territorialité de la poésie, à condition de l'inscrire dans une littérature nationale. L'idée de la

¹⁷⁷ Publication originelle : N° 2, oct. 1829, pp. 41-48.

traduction vers une langue commune est une stratégie pour mettre en cause l'universalité de la poésie et mieux lui accorder une spécificité historique et *nationale*. Pour Heredia il est important d'affirmer un certain esprit de nation, c'est sa façon de trouver un lien entre les pratiques littéraires et leur rapport à une langue et à une culture. Il veut trouver « el carácter de la literatura », ce qu'à l'époque commence à se confondre avec le caractère de la nation. On peut aussi souligner que le rapport au national est quand même un trait assez distinctif du romantisme, face au discours universaliste du néoclassicisme.

Pendant quelques pages, Heredia résume l'histoire de la poésie française à partir du XIIIe siècle. Il reprend l'idée reçue des poètes anglais, qui « pecan por exceso de imaginación », et des français « por su falta » (33), pour, après, la contester. En discutant la poésie de Clément Marot et celle de François de Malherbe, le Cubain pointe, chez les Français, « su extrema corrección, que muchas veces solo se logra a expensas de la originalidad » (35). Ceci montre que cette opposition, correction-originalité, était opérante dans son approche analytique et peut-être poétique. Mais encore plus important dans ce texte, c'est qu'Heredia confirme ses inquiétudes sur la situation des lettrés dans les institutions. Au moment de parler de l'Académie française, vers la fin de cet essai, pour lui il est incontournable de poser la question du lien entre politique et activité littéraire. Il signale comme contribution de cette institution l'épuration de la langue, mais au prix d'« autores menos originales y por consiguiente menos enérgicos. » (*id.*) Encore une fois la correction s'oppose à l'originalité, cette fois-ci entre la langue et la littérature. Cette insistance sur l'originalité nous indique un critère appliqué par Heredia aux œuvres et aux auteurs. Dans cette opposition

entre la correction et l'originalité on trouve une reformulation de la dichotomie *ars-ingenium*.

Pour finir son article, Heredia continue à analyser le rôle de l'Académie dans les pratiques littéraires.

La Academia se constituyó en censora de las producciones literarias, y como el gobierno la fundó y sostuvo, fue el conducto de sus favores : así todos los que contaban con sus trabajos literarios para subsistir, o esperaban ser admirados por su genio, debían solicitar la aprobación de aquel cuerpo sabio y fastidioso. En consecuencia, los hombres escribieron para agradar más bien que para instruir; y la literatura, en vez de ser fuente pura y viva en que los hijos del genio derramaban espontáneamente sus pensamientos libres, degeneró en conducto para que los vanos solicitasen elogios, y pan los necesitados. (35)

L'originalité est vue comme une marque d'individualité ou de personnalité, ici amoindries face à un pouvoir. On voit combien cette « originalité » est liée au politique. Dans ce rapport entre littérature et pouvoir, Heredia se sert d'une dichotomie horatienne pour montrer un manque d'équilibre : *agradar* ou *instruir*. C'est le projet final de la poésie : *delectare* ou *docere*. Il transpose les termes de la poétique horatienne à la politique. Le résultat est hautement productif, il sert à expliquer, à sa façon, une politique de la littérature. Sous cette optique, une littérature qui ne veut que charmer se rapproche de deux formes de pouvoir : le symbolique et l'économique. En tous cas, on voit très bien comment certains concepts de la poétique néoclassique, et en particulier les dichotomies horatiennes, sont à l'œuvre dans la conception générale de la littérature. Et, oui, en effet, on constate un glissement dans la délimitation de l'objet d'étude. Heredia se sert des catégories de la poétique pour réfléchir à la production littéraire dans un sens large.

3.4. La critique de l'orthodoxie néoclassique

Dans la deuxième époque de *Miscelánea* on trouve un des textes les plus importants pour cette section dédiée à Heredia. Il s'agit d'un compte rendu de *Poética y sátiras*, de Manuel Norberto Pérez de Camino¹⁷⁸, auteur plus ou moins méconnu, dont l'intérêt qu'Heredia lui porte devrait nous poser des questions. Le Cubain devait être intéressé non seulement par la production littéraire contemporaine, mais particulièrement par la poétique. L'ouvrage en question a été publié dix ans après son écriture. La publication bordelaise a dû atteindre encore deux ans pour être recensée à Toluca. Cette *revisión* de Pérez del Camino, comme il l'appelle, ne pourrait s'expliquer que par une volonté de spécialisation et de mise à jour des savoirs littéraires de la part d'Heredia. Le texte est divisé en trois parties : une présentation de l'auteur et de l'ouvrage en question, puis une partie pour commenter la poétique et une troisième pour les satires. Heredia introduit Pérez del Camino comme étant un auteur connu par la publication d'un poème en 1820 et par la traduction de Gabriel-Marie Legouvé, après quoi il met en cause son autorité en tant que poéticien : « y hoy se nos presenta con la alta investidura de legislador del Parnaso » (214). Heredia interroge, à mon avis, la légitimité de cette *Poética...* en tant que savoir d'une pratique littéraire sommaire. Dès le deuxième paragraphe de sa *revisión*, Heredia ironise sur le fait de publier une poétique deux ans après celle de Martínez de la Rosa, qualifiée de « bellísima » (*id.*).

¹⁷⁸ « Revisión de obras. *Poética y sátiras* de D. Manuel Norberto Pérez de Camino. Burdeos : 1829 », *Miscelánea*, 2^{ème} époque, N°1, juin 1831. Dans les pages suivantes, cet ouvrage de Pérez del Camino est abrégé comme *Poética...*

La première critique faite à la *Poética*... c'est proprement la légitimité de sa forme strophique, l'octave, de laquelle Pérez del Camino se sert dans son texte théorique. Le poéticien espagnol justifie cette strophe comme étant encore plus pertinente que la *silva* employée par Martínez de la Rosa. La confrontation entre les deux poéticiens est là depuis le départ, instaurée par le propre Pérez del Camino. Heredia ne veut que la neutraliser et la retourner en faveur de Martínez de la Rosa. Il rappelle le propos de Pérez del Camino, « su metro (la octava) facilitará grabar en la memoria los preceptos del arte, más bien que la silva de su predecesor [de la Rosa] » (214), où il est question de la forme appropriée au précepte et de leur lien comme une mnémotechnie. (Aussi intéressant, quoique difficile d'identifier une systématité, demeure l'emploi du mot *metro* et non *estrofa* pour désigner l'octave et la *silva*.) Heredia n'hésite pas à répliquer : « En esto nos parece que se equivoca el señor Pérez de Camino; pues no es la estructura mecánica de una composición la que nos hace retenerla interesándonos, sino su mérito intrínseco, sobre todo la belleza de sus imágenes y versificación [...] » (214). Heredia rappelle que les préceptes en art sont valables par leurs qualités propres et non par la forme sous laquelle ils se présentent. Étant un texte théorique mais en vers, cette *Poética*... n'échappe pas au critère d'immanence demandé par Heredia : le mérite intrinsèque. C'est la deuxième occurrence du mérite comme critère dans notre corpus hérédien, cette fois avec l'ajout de l'adjectif. Dans ce *mérite intrinsèque* on peut aisément reconnaître un aspect de contenu, la beauté des images, et un aspect formel, la versification. Cette versification est pourtant distinguée d'une structure mécanique quelconque. Heredia semble très intéressé à s'attacher à réfuter la poétique de Pérez del Camino, qu'il appelle « nuevo preceptista » (*id.*).

Après, Heredia mentionne les titres des six chants de l'ouvrage de Pérez del Camino sans rentrer dans les détails —une division en six parties, d'ailleurs, semblable en nombre à celle de Martínez de la Rosa. Il continue avec une déclaration non sans intérêt pour la poétique de l'époque : « La sustancia de los preceptos del arte ha sido la misma en todos los autores que los han explicado después de Aristóteles, y así nos detendremos poco en esta parte, copiando solo como una novedad el trozo en que el señor Camino, pronunciándose osadamente contra los clásicos Aristarcos, trata de la comedia sentimental » (215) Sa justification est révélatrice d'un état de la poétique dans le domaine hispanique. Pour Heredia les préceptes sont identiques depuis Aristote, même s'il y avait de fortes divergences entre ses commentateurs depuis la redécouverte de sa *Poétique* à partir du XVI^{ème} siècle. En tout cas, Heredia revendique l'autorité incontestable d'Aristote dans la poétique. Il rend explicite une répétition de savoirs, connus et partagés dans d'autres manuels et traités de rhétorique et de poétique. Cela montre aussi que pour lui tous ces préceptes sont indistincts depuis Aristote, ce qui ne comporte pas de sa part un jugement sur cette tradition théorique en elle-même. Tout simplement, aux yeux d'Heredia, les préceptes de la poétique de Pérez del Camino sont une réarticulation du même —mais on n'en attendait pas autrement de la poétique néoclassique. Faisant partie de l'éducation ou de la formation, les préceptes pouvaient rester sous-entendus. Peut-être une bonne partie du lectorat réduit du journal comprenait-elle les propos d'Heredia et repérait lesdits préceptes dans d'autres poétiques et manuels. En même temps, ce propos était courant dans les *preceptivas* ; affirmer que les préceptes étaient les mêmes depuis Aristote et Horace était une condition pour mieux affirmer l'universalisme de la raison et, donc, du cadre théorique

légitimant les pratiques littéraires.¹⁷⁹ La nouveauté était censurée car elle supposait une altération de l'ordre classique, jugé immuable. Mais à la différence des critères orthodoxes néoclassiques, ici Heredia célèbre précisément ce qu'il trouve de nouveau ou de différent par rapport à Martínez de la Rosa. Ce n'est pas forcément qu'Heredia prône un dépassement du néoclassicisme ; en fait, en revendiquant Martínez de la Rosa, il se veut partisan d'un néoclassicisme assez conventionnel, anachronique et réactionnaire¹⁸⁰. Mais on ne peut pas affirmer qu'Heredia adhère à Martínez de la Rosa dans son orthodoxie ; il ne fait que l'opposer à Pérez del Camino encore plus réactionnaire. Sans contester vraiment les dogmes néoclassiques, Heredia veut de la nouveauté théorique. Ceci était quelque chose de courant depuis la fin du XVIIIème siècle chez quelques poéticiens, pour qui il était nécessaire d'introduire des variantes dans le paradigme néoclassique, surtout pour chercher un équilibre entre les nouvelles pratiques littéraires et les préceptes classiques. Ce caractère hétérodoxe d'Heredia se rend très visible dans ce compte rendu, quand on voit que la *nouveauté* se constitue comme critère. La seule chose qui intéresse vraiment le critique c'est la nouveauté dans l'approche du fait littéraire par Pérez del Camino.

¹⁷⁹ Sur cette question dans la poétique de Luzán et dans le champ espagnol en général *vid.* Checa Beltrán, *op. cit.*, pp. 34-35. Par exemple, dans l'Espagne de 1737, Luzán devait justifier son *manque de nouveauté*, précisément pour montrer l'universalité de sa pensée. Presque un siècle après, à Toluca, affirmant l'univocité des préceptes, Heredia rend visible la continuité de la poétique néoclassique.

¹⁸⁰ Checa Beltrán ne mentionne même pas Norberto Pérez del Camino. Il dédie, par contre, quelques excellentes pages à Martínez de la Rosa, considéré par le chercheur comme un néoclassique réactionnaire et anachronique. Checa Beltrán montre comment déjà en Espagne quelques voix se sont prononcées contre cet anachronisme théorique dès 1834. *Ibid.*, pp. 311-329. Je me sers aussi de la distinction de Checa Beltrán, employée dans tout son ouvrage, entre néoclassicisme académique ou orthodoxe et néoclassicisme hétérodoxe.

De son côté, Domínguez Caparrós mentionne quelquefois Pérez del Camino, mais sans lui donner un traitement particulier ou remarquable dans l'histoire de la métrique, *vid. Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Revista de Filología Española, 1975.

Dans ce sens, toujours dans le même paragraphe, très importantes sont aussi les deux lignes consacrées à la comédie sentimentale. Pour Heredia, c'est la seule vraie nouveauté de Pérez del Camino et il décide de transcrire six octaves de sa *Poética*...¹⁸¹ Heredia se prononce pour l'inclusion théorique des modalités comiques développées au XVIIIème siècle, certes, mais ceci comporte aussi le brouillage des frontières nettes entre la comédie et la tragédie, distinction sur laquelle repose précisément une poétique classique dont la configuration est ici mise en cause. Ce qu'Heredia désigne comme de la *nouveauté* n'est autre qu'une volonté pour situer le besoin d'une poétique en accord avec des pratiques littéraires d'un passé récent et, peut-être, contemporaines aussi. Il n'est pas vain non plus de remarquer le ton dépréciatif de l'adjectif *classique* dans ce contexte et en rapport, très probablement, avec Aristarque de Samothrace (ca. III-II a. C.), rédacteur du canon d'Alexandrie et commentateur d'Homère. Aristarque lui-même niait une supériorité à Homère parmi les classiques et, en même temps, le comparait avec les « plus nouveaux ¹⁸²». Il y aurait donc, par la dérision, une mise en cause des critères employés dans la considération de la chose littéraire à l'époque, ou au moins de la comédie sentimentale. Ce besoin de mise à jour des critères théoriques constitue peut-être une riposte générale contre l'organisation des pratiques littéraires par des savoirs traditionnels aux yeux d'Heredia.

¹⁸¹ Les vers cités de Pérez del Camino, se servant de références à l'Antiquité et à la muse Melpomène, remettent en question les définitions grecques de la tragédie et de la comédie, localisant en France la naissance de la comédie sentimentale. Le genre en question est justifié par la réunion du rire et des larmes dans une seule pièce, mais surtout de par sa possibilité d'instruire : « cuando en ella plebe licenciosa / aprende a corregir su índole dura », *apud* Heredia, p. 216.

¹⁸² *Vid.* Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, tr. Margit Frenk et Antonio Alatorre, México, FCE, 1955. pp. 354-355.

En même temps, dans cette *revisión*, Heredia veut montrer ce qui à ses yeux constitue de la nouveauté et du bon, les deux critères à partir desquels il repère les qualités du texte. Seulement deux choses méritent son approbation dans le travail de Pérez del Camino : la première c'est, comme on l'a vu, son ouverture à la comédie sentimentale et la deuxième sa caractérisation de « la oda pindárica » (216). Sur l'ode pindarique il n'a pas grande chose à dire. Heredia ne s'arrête pas du tout sur ce deuxième aspect ; il préfère de citer trois octaves de Pérez del Camino. Heredia y voit simplement « las mejores [octavas] que contiene el poema » (*id.*). On a du mal à savoir si par « mejores » Heredia fait allusion à la qualité de la composition des octaves en question ou au travail théorique sur l'ode pindarique. Plus clair est que cette *Poética...* est vue, à son tour, comme un poème, coïncidant avec l'usage différencié de *poesía* et de *poema* chez Heredia.

Le critique finit la première partie de son compte rendu par une réprobation générale de Pérez del Camino. Ce que le Cubain censure, curieusement, c'est une obscurité dans le *style*, rapporté surtout à la *syntaxe* :

El estilo es frecuentemente oscuro, por la casi continua omisión de los artículos, y la violencia de las trasposiciones que lo afean, dándole un carácter desagradable de hinchazón y aspereza, que se comunica a la versificación, echándose de menos la grata flexibilidad con que el señor Martínez de la Rosa toma al explicar cada género su propio tono y carácter, uniendo el precepto con el ejemplo. (217)

Un jugement d'un tel ordre se trouve en opposition dialectique avec une clarté sous-entendue comme idéal de la langue¹⁸³. La clarté naît comme idéal de la raison pendant les Lumières et très vite elle s'impose comme critère pour juger

¹⁸³ Ce n'est pas ici question de préciser ces idéologèmes sur la langue, clarté et obscurité. Pour une compréhension générale du problème, au moins pour le domaine français, *vid.* Henri Meschonnic, *De la langue française. Essai sur une clarté obscure*, Paris, Hachette, 1997.

la pensée et la langue dans tous leurs niveaux. Ce qui est jugé comme étant obscur est surtout ce qui échappe à la raison. Et concernant le domaine hispanique, il ne faut pas oublier que la poésie de Góngora, « el príncipe de las tinieblas », était le contremodèle du néoclassicisme. Dans cette discussion, la syntaxe, d'après Heredia, aurait un lien avec la versification du poéticien, qui manque de la souplesse trouvée chez Martínez de la Rosa. Cette critique de la syntaxe, de la langue, de la versification de Pérez del Camino ne peut que contribuer à mieux valider la pensée de Martínez de la Rosa.

On peut voir que même si cela reste sous-entendu, la question des préceptes revient pour une troisième fois. Il s'agit, certes, d'un compte rendu, genre où le développement conceptuel n'est pas requis, mais cette récurrence nous permet de voir quelle était l'importance des préceptes, c'est-à-dire, les règles et les lois constituant le fondement de la poétique telle que le néoclassicisme la comprenait. Dans ces trois occurrences on a constaté, malgré l'absence d'une définition, au moins trois démarches théoriques articulées autour des préceptes : le lien mnémotechnique entre le mètre et le précepte ; le caractère universel et transhistorique du précepte et la possibilité d'illustrer un précepte par l'exemple. Ces récurrences, et le point de vue partiel pour une poétique spécifique, rendent évident l'ancrage d'Heredia dans les savoirs néoclassiques, particulièrement dans la *preceptiva*. Ceci ne veut pas dire qu'il assume à son tour le rôle de *preceptista* ; non, ce n'est que la preuve d'une grille de savoirs, d'un état de la poétique à proprement parler, à partir desquels Heredia analyse et tamise les pratiques littéraires de son époque.

Une des dernières choses que Heredia reproche à Pérez del Camino c'est son registre lexical, rapporté ici à la *diction*, accusée d'être francisée et

« vulgaire » : « La dicción [...] la salpican varios galicismos, y una que otra voz demasiado ordinaria, como la asquerosa de *ahíta*. » (*id.*) Heredia reproche le manque d'un castillan pur et à la fois cultivé, donc normé. Pour achever la première partie de sa critique, Heredia censure même « la extrema incuria de la puntuación, que no pocas veces hace enigmático el sentido » (218), phrase derrière laquelle on reconnaît encore une fois un idéal de clarté de la langue, pour lequel le sens doit se rendre évident et sans ambiguïtés. Dans ce sens, nous ne disposons pas d'autres occurrences de cette ponctuation à l'intérieur du corpus hérédien pour préciser comment elle devient un critère. On peut déduire, néanmoins, que la ponctuation dépend de la norme, avant que le poème ne s'en empare pour en faire un outil rythmique. Meschonnic nous rappelle que la ponctuation était associée au souffle et qu'elle dévient un critère logico-grammatical à partir du XIXe siècle dans le domaine français¹⁸⁴. Dans le domaine hispanique, s'appuyant en tout cas dans les dictionnaires, on peut voir que pour Covarrubias la *puntuación* n'est pas associée à nulle logique : « en la escritura, son las distinciones¹⁸⁵ », nous dit-il tout simplement. Mais entre le XVIIIe et le XIXe siècles, en effet, cette définition sera rapprochée d'un critère logico-grammatical : « La colocacion de las notas de ortografía en los escritos, para distinguir las oraciones y sus miembros¹⁸⁶ ». C'est cette deuxième acception de

¹⁸⁴ À propos d'une censée « mise à jour » de la ponctuation par les éditions critiques, Meschonnic affirme : « La ponctuation logico-grammaticale du XIXe siècle plaquée sur les textes des XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles et qui déshistoricise, dépoétise, alors que l'article ponctuation de l'Encyclopédie disait expressément que la ponctuation notait le souffle. », *Langage, histoire, une même théorie*, Lagrasse, Verdier, 2012, p. 56.

¹⁸⁵ Sebastián de Covarrubias y Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, s.v. 'puntuación'.

¹⁸⁶ Cette acception n'est valable que dans les éditions de 1780 et 1817. Real Academia Española, *Mapa de diccionarios*, <<https://apps2.rae.es/ntllet/SrvltGUILoginNtlletPub>> (consulté : le 20 août 2021).

la ponctuation ce que Heredia a dans l'esprit au moment de la faire intervenir comme critère dans la production du sens.

La deuxième partie du compte rendu dédiée aux satires est un peu contradictoire, l'appréciation ne coïncidant pas avec le développement. Heredia assure d'abord que dans ce genre Pérez del Camino s'en sort mieux que dans la poétique, mais il ne fait que louer le choix de son auteur pour le tercet et non pour le *vers libre*¹⁸⁷ mettant en avant le fait de la *difficulté* dans la première forme, pour après reconnaître ses modèles et signaler les problèmes de sa versification. Dans les satires, il affirme, « muestra el autor más talento, habiendo preferido luchar con la dificultad del terceto al uso del verso libre, que tan felizmente empleó en el mismo género el ilustre Jovellanos, y después a su imitación algún otro moderno. » (218) Heredia reconnaît aussi Juvénal, Perse et Horace comme modèles. La satire est décrite comme un *genre*. Il cite dix-neuf tercets de la première satire comme exemple et après, pour les deux autres satires, il annonce leurs thèmes : « *la falsa devoción* » (219) pour la deuxième et « *la intolerancia* » (220) pour la troisième. Il n'y a plus de critères littéraires dans ses derniers commentaires. Heredia, cependant, devient un moraliste vers la fin, faisant appel à des valeurs qu'on ne peut définir que comme étant religieuses et conservatrices. Oui, et la pensée moralisatrice correspond bien à l'horizon néoclassique, guidé par le *miscuit utile dulci* d'Horace. Je transcris le paragraphe en entier, sans intérêt pour la littérature, mais qui sert à tracer, précisément les fonctions de l'extra-littéraire dans la critique ou dans la réception d'une œuvre :

La última [sátira] contra *la intolerancia* es más tachable, pues el autor se propasa a compilar los sofismas asestados contra la revelación en el último siglo, y que refutados victoriosamente, se repiten con la mayor

¹⁸⁷ A l'époque il s'agit du vers mesuré, sans rime. Plus loin il y aura l'occasion d'analyser la question à profondeur.

frescura por los que quieren pasar por sabios entre los inmorales e ignorantes, atacando las cosas más sagradas, y minando en las creencias religiosas la base más firme de la moral pública. (220).

Une dernière question à traiter sur ce compte rendu est le parti pris en faveur de Martínez de la Rosa contre Pérez del Camino. On a déjà vu qu'il s'agit d'un antagonisme introduit par Pérez del Camino lui-même, voulant justifier la publication de son travail. La réponse la plus simple est d'expliquer la partialité d'Heredia comme un choix entre les deux poéticiens antagonistes, plus ou moins obligé pour critiquer à Pérez del Camino. Mais il est possible de penser que le Cubain trouve valide et légitime celle qui serait une des dernières poétiques du néoclassicisme. Apparaissant bien entamé le XIX^{ème} siècle, en 1827, et contredisant fondamentalement l'apparition du Romantisme en Espagne, la *Poética* de Martínez de la Rosa est, en fait, un effort conservateur pour réarticuler le système du néoclassicisme face à des nouvelles théories et pratiques littéraires¹⁸⁸. Valider cette poétique devrait nous alerter sur l'attachement d'Heredia au néoclassicisme, au moins au niveau théorique, ou comme savoir littéraire. Il n'était pas le seul à tenir compte de Martínez de la Rosa au Mexique. En fait, même quelques décennies après, ce poéticien conservateur sera un de plus célébrés dans le champ littéraire que Heredia a contribué à forger : la

¹⁸⁸ Checa Beltrán montre comment Martínez de la Rosa garde non seulement une vision anachronique de la poétique, mais comment, en plus, il ignore ou manipule les théories contredisant le néoclassicisme. Juste pour donner quelques exemples, Martínez de la Rosa semble méconnaître la *Hamburgische Dramaturgie* (1767-1769), qui s'opposait au classicisme et revalorisait Shakespeare et Calderón dans la formation d'un théâtre national. Il cite le *Curso de literatura dramática*, d'A. W. Schlegel, dans les *Apéndices*, mais pour des questions superficielles, sans rendre compte des innovations théoriques. Les idées de Schlegel circulaient déjà en Espagne depuis la polémique entre Nicolas Böhl de Faber et Joaquín Mora. Dans les *Apéndices*, Martínez de la Rosa cite aussi Sismondi, Bouterweck, Lord Holland mais, comme pour Schlegel, sans toucher aux innovations théoriques. Le t. IV de *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jarhunderts* (1804), de Friedrich Bouterwek, a été traduit par Mme. de Staël en 1812 comme *Histoire de la littérature espagnole*. Jean de Sismondi publie *De la littérature du midi de l'Europe* en 1813. Martínez de la Rosa les mentionne mais uniquement pour de précisions historiques, sans tenir compte de la théorie ni de la vision historiographique à l'œuvre. *Op. cit.*, pp. 311-329

Poética de Francisco Martínez de la Rosa a été fondamentale pour l'Académie de Letrán¹⁸⁹, fondée en 1836 mais dont la fin des activités est polémique. Si cette information est valable, on pourrait dire que dès 1831, Heredia annonçait une des voies théoriques dominantes de son environnement culturel.

3.5. Théoricien du roman et éditeur, passeur de théorie

Pour en finir avec l'analyse de *Miscelánea* je commente brièvement deux séries de textes dont la présence pourrait être facultative. Ils figurent ici, néanmoins, parce qu'ils permettent de comprendre le rôle d'Heredia comme théoricien de la littérature et comme passeur de théorie —dans le sens où il édite et réimprime des textes théoriques d'autres auteurs. Ces textes sont les deux essais sur le roman publiés en 1832¹⁹⁰ et les travaux théoriques de Manuel José Quintana¹⁹¹, avec qui Heredia montrait, par la fréquence de ses apparitions dans le journal, une certaine affinité.

¹⁸⁹ C'est au moins l'information donnée par Leticia Algaba, « La semilla y la cosecha: los escritores mexicanos del siglo XIX ante las Poéticas y las Retóricas », In : Ruedas de la Serna et al., *La tradición retórica en la poética y en la historia*, México, UAM-Azcapotzalco, 2004, p. 124. Cet article est un effort pour retracer la place de la poétique et de la rhétorique dans quelques écrivains mexicains de la première partie du XIXe siècle. Algaba proportionne quelques informations pertinentes avec ce que le titre annonce, mais il n'y a pas un travail philologique ou un suivi terminologique ou conceptuel permettant de voir quel était, en détail, le rapport entre les écrivains et la tradition poétique et rhétorique. Par exemple, dans la conclusion elle insiste sur la prévalence des poétiques de Luzán et de Martínez de la Rosa dans le champ mexicain, mais on a du mal à comprendre quelle était la place de ces savoirs classiques dans la production théorique et littéraire. Une autre question serait, par exemple, de savoir comment ces deux poéticiens espagnols, deux des plus orthodoxes, étaient compatibles avec la remontée des idées romantiques ou avec le projet de littérature nationale...

¹⁹⁰ Publication originelle : « Ensayo sobre la novela », 2^{ème} époque, semestre 1, N° 3, mars de 1832, pp. 65-70 et « Ensayo sobre la novela (Conclusión) », N° 5, mai de 1832, pp. 129-133. Je continue à citer à partir de la réimpression de *Miscelánea*.

¹⁹¹ La présence de Manuel José Quintana dans les publications d'Heredia est considérable. Dans *Miscelánea* en tant que théoricien je retiens ici « Las reglas del drama » publié sur trois numéros en 1830 et surtout « Sobre la rima y el verso suelto », aussi divisé en trois parties et publiées en 1831.

Étant de la prose, le roman ne rentre pas dans les genres compris par la *preceptiva*, pour laquelle seul le vers est légitime ; même si on lui trouve une filiation avec l'épopée ou l'épique, le roman est plus associé à l'histoire et, grâce à cela, il est étudié à travers l'éloquence et, donc, par la rhétorique. Pendant les premiers siècles de la Modernité, le roman circulait sans avoir une théorie propre ni une place assurée dans le système littéraire conformé par les manuels et les traités de rhétorique et poétique. Si ces derniers vieillissaient théoriquement et montraient leur décalage par rapport à la production littéraire, cela ne veut pas dire pour autant que les écrivains ont arrêté de s'en servir. Ils constituaient l'outillage théorique de l'école ou de la formation individuelle. Les savoirs littéraires peuvent parfois ne pas être contemporains de la production littéraire ni de la critique dite littéraire. Dans le domaine hispanique, vers 1832, même si l'on débat sur ce qu'il désigne exactement, le terme *novela* a déjà trouvé une place dans la configuration littéraire, après des siècles de concurrence avec les appellations *romance*, *historia*, *ficción*, entre d'autres¹⁹². À ce moment, Heredia décide de publier, en deux parties, un essai pour préciser ses idées sur le roman. Bien que le terme *novela* soit déjà présent dans son discours théorique, la fonction du roman par contre n'est pas claire ; ou plus précisément, la place de ce genre dans le projet de littérature envisagé par Heredia est à définir. Plus que la théorie sur le roman en soi¹⁹³, ce qui attire ici notre attention c'est l'emploi de la poésie pour théoriser le roman. Elle est un point de départ théorique, elle lui

¹⁹² Pour plus de précisions sur le roman et son association avec l'épique, *vid.* Checa Beltrán, *op. cit.*, pp. 237 *sq.* ; sur les problèmes théoriques du roman face à la poétique dans le domaine hispanique, et plus précisément péninsulaire, *vid. ibid.*, pp. 260 *sq.* Checa Beltrán répertorie, par exemple, quelques hésitations de la part de poéticiens et des lettrés à l'heure de nommer le *Quixote* pendant le XVIIIe siècle.

¹⁹³ Presque tous les chercheurs et les commentateurs hérédiens parlent de cet essai. En revanche il n'y a pas, dans ce que j'ai pu lire, un travail abordant ce texte dans sa dimension théorique et surtout dans son rapport avec la poétique.

permet d'établir des analogies ou de construire des filiations, des successions littéraires dans l'histoire. Ce sont des procédés par lesquels la poésie rentre dans la réflexion sur le roman. Au niveau théorique, la poésie opère comme un produit de contraste, permettant à Heredia de comprendre et d'expliquer le roman. L'approche théorique d'Heredia est en général historique, mettant l'accent sur la question des origines, mais elle est aussi causaliste, trouvant des explications à partir de l'histoire même, ou à partir de la société et de la culture. Heredia se veut objectif aussi, voulant fonder ses propos sur des faits historiques —avec au moins une comparaison avec la science pour expliquer la littérature.

Dès le premier paragraphe de son « Ensayo sobre la novela », Heredia se centre sur la question du héros dans l'épopée et dans le roman. Il ne touche pas les questions formelles, par exemple, la traditionnelle opposition entre la prose et le vers, et donc entre le roman et la poésie. Pour lui, la légitimité de la prose va de soi, et ce qui est en discussion c'est plutôt la distinction entre l'épopée et le roman à partir des modalités narratives définies par le héros et des conditions historiques qui, d'après Heredia, expliquent les différences.

La vida de las naciones fue al principio heroica y mitológica. Cuando se formaba la sociedad, estaban presentes siempre los dioses a aquellas imaginaciones ardientes y crédulas, y la intervención de seres sobrenaturales debió mezclarse a las narraciones de los hechos sublimes y de las hazañas realizadas por los hombres. La epopeya de Homero es la novela de la antigüedad. El hombre ayudado por la industria naciente, y en lucha con la naturaleza, aún no tenía en sus fuerzas bastante confianza para ser héroe de sus propias narraciones. (391)

Heredia essaie d'établir une succession entre des sociétés plus penchées vers l'héroïque et le mythologique et des sociétés plus centrées sur le politique et le domestique, pour reprendre plus ou moins ses termes. La naissance du roman est vue comme un déplacement d'intérêts vers l'humain. Contrairement à

l'Antiquité, où l'épopée et l'épique étaient des récits subordonnant l'humain au divin, le roman serait, d'après Heredia, centré sur l'humain seul. Le roman est donc éloigné de la mythologie et du fabuleux pour mieux le rapporter à *l'histoire* et au *particulier*. Cette déclaration est, en partie, une réélaboration du rapport entre la haute hiérarchie des héros et l'épopée dans la poétique classique. Ce qui est nouveau c'est le regard porté par Heredia sur cette hiérarchie : le manque de noblesse ou de divinité dans le roman ne le trouble pas ; au contraire, il remarque cette capacité qu'a le roman de faire des êtres humains des héros. La poésie, et plus précisément l'épopée, devient le terme de comparaison du roman, mais il faut lire le caractère rétrograde de son propos. Ce n'est pas le roman qui est l'épopée de nos jours, mais plutôt une reconceptualisation du passé par cette analogie : l'épopée d'Homère c'est le roman de l'Antiquité. Le terme qui permet l'analogie est bien la *narration*, qui passe de l'héroïque et du mythologique à l'humain et au domestique.

Un peu plus loin Heredia affirme : « La imaginación de los poetas produjo ficciones épicas, cuyos actores eran los dioses y semidioses, y jamás pensó en elegir por asunto particular y exclusivo las penas y goces del hombre, sus placeres domésticos, ni menos la observación delicada del movimiento de sus pasiones, que desaparecían en la grande agitación de los ánimos y de los negocios. » (392) Là, d'une certaine façon, on trouve l'opposition entre la poésie et le roman, par une transposition entre l'imagination des poètes et le choix et l'observation de l'auteur de romans qui reste sous-entendu et qui apparaîtra une page après. En outre, Heredia signale une caractéristique fondamentale qui, aux yeux des néoclassiques, faisait du roman un genre mineur ou exclu du système théorique : la hiérarchie des personnages, dont le statut devait correspondre à

un langage et une finalité considérés aussi supérieurs. L'imagination opérante dans le roman échappe donc à cette hiérarchie pour mieux se centrer sur *l'homme*, comme on disait pour le genre humain.

Le travail mené dans le roman est alors reconnu par sa spécificité. Le mot *novelista* est déjà présent dans ce texte (393) et il deviendra encore plus courant dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle. Chez Heredia, l'opposition est construite à partir de l'activité : celle du poète, l'imagination, qui produit des fictions épiques, et l'imagination du romancier, qui prend parti pour l'humain et pour regarder ses passions dans un domaine défini comme domestique.

En même temps, le roman est vu comme un aboutissement de la civilisation : « La novela fue, por decirlo así, el resultado postrero de la civilización. » (392) En plus d'être linéaire, le regard historique d'Heredia est causaliste. Entre l'Antiquité et le féodalisme, l'homme et sa morale sont devenus, aux yeux d'Heredia, plus compliqués et le roman intervient dans son étude : « El estudio moral del hombre fue más difícil e interesante, como una materia más compleja y heterogénea lo es para los experimentos del químico. » (*id.*) De même, le roman est présenté comme un moyen de connaissance de l'humain plus adéquat que l'épique ou l'épopée pour rendre compte de cette complexité. La seule comparaison scientifique n'y est pas pour rien : elle renforce la notion de connaissance que Heredia veut attribuer au roman. Il veut, au même temps, donner une légitimité littéraire à cette « matière humaine ». Il est donc important de comprendre que le roman permet, aux yeux d'Heredia, une observation, une analyse et donc une forme de connaissance que la poésie épique ne permet pas. L'argumentation d'Heredia reste dans l'analogie entre l'épique et le roman. D'une certaine façon, il pense au roman comme un genre à la troisième personne et

ses postulats ne seraient pas valables pour des formes plus « biographiques » ou à la première personne.

Le reste de l'article n'a pas de rapport direct avec notre étude. De même, la deuxième partie de l'article publiée deux mois après la première est centrée complètement sur le roman historique, hors sujet ici. Il serait possible de voir, néanmoins, encore une rémanence de la poétique dans l'approche du roman par Heredia. Quand il se positionne face à certaines formes d'érudition dans le roman il emploie le verbe peindre, comme on le disait pour la poésie, *ut pictura poesis* : « Como el objeto de la novela es pintar en pormenor las costumbres privadas de los hombres, algunos eruditos han creado una especie de novela empedrada con su saber, en la cual han intentado reproducir las costumbres de los tiempos anteriores. » (431-432) Il se peut que derrière cette remarque se trouve une discussion courante dans la poétique classique : la forme que doit prendre la mimésis, variable d'un auteur à l'autre, mais oscillant entre la fidélité au réel et le fantastique. La question était fondamentale pour comprendre si l'imitation de l'œuvre d'art devait se rapprocher du *vrai* ou du *vraisemblable*. D'où le fait que Heredia se positionne pour un roman dont le fondement dépasse son attachement strict aux sources et aux documents historiques. En célébrant les travaux de Walter Scott dans la conclusion de son essai sur le roman, en fait, Heredia prône une littérature préférant le vraisemblable et non le vrai. Mais la continuation et la solution de cette question devra se faire dans une étude sur le roman.

Miscelánea était, comme on sait, le projet éditorial le plus personnel d'Heredia. Il a fait de cet espace le centre de ses intérêts, pour lesquels il y avait un penchant

authentique pour la théorie de la littérature dans son ensemble. Notre travail resterait incomplet sans une mention à son rôle en tant qu'éditeur de textes théoriques, en particulier des travaux de Manuel José Quintana, de qui le Cubain republie, à part quelques poèmes, au moins deux textes théoriques d'envergure. Le premier c'est le travail en vers titré « Las reglas del drama », qui rappelle, par beaucoup de ses aspects, la tradition des rhétoriques et des poétiques. Dans son ensemble, le texte fonctionne comme une *preceptiva*, commençant par les préceptes et postulant après la distinction radicale entre la tragédie et la comédie. Le texte a été écrit pour le concours d'éloquence de l'Académie espagnole en 1791. N'étant pas vainqueur, l'auteur l'a retouché pour le publier en 1821 dans le recueil de ses *Poesías*. Les trente ans qui séparent l'écriture et la publication ont néanmoins modifié très peu le néoclassicisme dogmatique que Quintana proposait dans le texte¹⁹⁴. Neuf ans après, quand Heredia le republie à Toluca, le texte s'offrait, peut-être, avec une allure de fraîcheur au Mexique, mais avec un contenu théorique anachronique. Divisée en trois parties, la publication a lieu pendant trois mois consécutifs dans le journal : les « Preceptos generales »¹⁹⁵, la « Tragedia »¹⁹⁶ et la « Comedia »¹⁹⁷. Il s'agit d'un exercice qui porte sur le drame, genre fortement encadré par la poétique classique, et qui devait correspondre au goût académique, ce qui explique son caractère orthodoxe. Son apport théorique étant inexistant, le texte possède plutôt un intérêt historiographique.

¹⁹⁴ Vid. Checa Beltrán, *op. cit.*, p. 307.

¹⁹⁵ *Miscelánea*, 2^{ème} époque, N° 6, février 1830.

¹⁹⁶ *Miscelánea*, 2^{ème} époque, N° 7, mars 1830.

¹⁹⁷ *Miscelánea*, 2^{ème} époque, N° 8, avril 1830.

Plus important est l'essai « Sobre la rima y el verso suelto », republié en trois numéros consécutifs de *Miscelánea* au cours de 1831¹⁹⁸. Il y avait une certaine confusion dans l'attribution de ce texte dans les recherches hérédiennes, mais en 1972 Angel Aparicio Laurencio affirme, contre l'opinion d'Amado Alonso et de Julio Caillet-Bois, que le travail sur le vers et la rime appartient à Manuel José Quintana¹⁹⁹. Cette confusion n'a pas été résolue par le dernier éditeur de *Miscelánea*, et des études plus récentes tombent encore dans le piège de la fausse attribution auctoriale²⁰⁰. Pour sa part, dans son « Estudio preliminar » au journal, l'éditeur Alejandro González Acosta, omet tout commentaire sur la question, même s'il est manifestement au courant des recherches hérédiennes. Pour lui, son seul but c'est de rééditer *Miscelánea* en version intégrale pour la première fois depuis sa publication originelle. Le problème de l'autorité de l'article est omis ou sous-entendu de telle façon que, en lisant l'introduction de l'éditeur, on a l'impression que les deux textes de Quintana ont été écrits par Heredia. Ce paragraphe comprenant un échantillon hétérogène de titres le montre : « Ensayos especialmente importantes incluidos [en *Miscelánea*] son, en primer lugar, desde luego, "Sobre la novela", "Sobre la poesía francesa", "Poetas franceses modernos", "Las reglas del drama", "El epicúreo, novela de Tomas Moore", "Literatura francesa contemporánea" y "Sobre la rima y el verso suelto". » (xiii) Il reproduit même une coquille —comme il faut pour une édition diplomatique— dans les initiales servant de signature à

¹⁹⁸ *Miscelánea*, 2^{ème} époque, N° 5, octobre 1831, pp. 129-137; N° 6, novembre 1831, pp. 161-168; N° 7, décembre 1831, pp. 193-203.

¹⁹⁹ *Trabajos desconocidos y olvidados de José María Heredia*, éd. Angel Aparicio Laurencio, Madrid, Ediciones Universal, 1972, p. 14.

²⁰⁰ Par exemple Fernando Ibarra Chávez, qui analyse l'article comme faisant partie de la critique littéraire d'Heredia, « Los inicios de la crítica literaria en el México independiente : José María Heredia y José Justo Gómez de la Cortina », *Literatura Mexicana*, 29.1 (2018), pp. 11-36.

l'article réimprimé dans *Miscelánea* : MSQ au lieu de MJQ, sans points et sans espaces entre les caractères. En fait, Heredia a republié l'article tel qu'il est apparu dans la revue espagnole au caractère aussi hétérogène, *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes. Obra periódica*²⁰¹. Les principaux rédacteurs, dont Manuel José Quintana, avaient l'habitude de signer leurs contributions avec leurs initiales, ce qui explique en grande partie les problèmes d'attribution.

D'après Checa Beltrán, « Sobre la rima y el verso suelto » signale, lors de sa publication originelle en 1804, un clivage dans les pratiques et les théories littéraires en Espagne²⁰². Dans ce texte, entre autres choses, Quintana dénonçait la résistance du milieu littéraire face aux nouvelles pratiques poétiques, s'ancrant plutôt dans des critères classicistes et académiques. L'historiographie reconnaît dans ce texte une attaque à Moratín, qui plus tard répondra pour critiquer le *style* de ce qu'il désignait comme l'école de Quintana même, avec Nicasio Álvarez Cienfuegos et José Mor de Fuentes. L'analyse de Checa Beltrán montre comment, Moratín excepté, les représentants des deux groupes opposants se traitent de *secta*, témoignant avec ceci les enjeux littéraires et politiques de leur critique respective. En substance, aux yeux de Checa Beltrán, il s'agit d'une confrontation entre deux groupes non-définis ni constitués mais ayant des conceptions opposées de la littérature : le *bon goût* contre le *nouveau style*, c'est-à-dire le néoclassicisme académique contre l'hétérodoxie à l'intérieur du néoclassicisme. Heredia, en rééditant le texte, transpose et réactive la polémique dans le champ littéraire mexicain en formation. Cela veut dire que, en 1831 encore, il y avait des idées et des pratiques littéraires valables,

²⁰¹ Publiée à Madrid, de 1803 à 1805. L'essai en question est apparu en 1804 dans les numéros XXIII, pp. 302-318, et XXIV, pp. 353-364.

²⁰² *Vid. op. cit.*, « El debate literario entre siglos (1787-1807) », pp. 283-311.

quoiqu'anachroniques, ciblées par la réapparition de l'article de 1804. La question ne concernait pas la seule la ville de Toluca, ou le Mexique, mais l'environnement culturel perçu par Heredia et dans lequel il se déplaçait.

Je ne vais pas résumer l'essai à proprement parler, mais, par contre, il me semble pertinent de délimiter quelques concepts que Heredia voulait réactiver et mettre en circulation pour le lectorat de *Miscelánea*. Une des premières choses à considérer c'est le terme de *verso suelto*²⁰³, qui est employé de façon alternative et non distinctive avec *verso libre*, quoique le premier soit sans aucun doute le plus récurrent dans l'essai. À mon avis, cette question, de façon générale, permet à Manuel J. Quintana d'invalider la définition du vers centrée sur la rime pour essayer de trouver d'autres critères formels. Le poète espagnol n'hésite pas à critiquer l'introduction du vers mesuré par Boscán et Garcilaso, tout en affirmant que les vers mesurés du second ne sont que des « renglones de once sílabas a que no puede darse el nombre de versos. » (283) Il est clair qu'il est en quête d'autres valeurs formelles pour le vers que les seuls de la mesure et de la rime. Et, tout en étant la première occurrence du mot dans le texte, il n'hésite pas à traiter le « verso suelto » comme un *rythme* : « Prueba clara en nuestro dictamen de que aquellos escritores [Trissino, Boscán y Garcilaso] concibieron que el nuevo ritmo usado por ellos no necesitaba del ornamento de la rima para tener la elegancia, el número y la medida necesaria en el instrumento poético. » (282)

²⁰³ Il me semble qu'une traduction pour ce terme c'est le *vers mesuré*, dont l'histoire et les essais coïncident plus ou moins entre les domaines hispanique et français. Pour le français *vid.* Jean Vignes, « Brève histoire du vers mesuré français au XVIe siècle », In : *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 17 (2005), Musique, poésie et vers mesurés, pp. 15-43. J'écarte la traduction de *vers blanc* par la seule raison qu'il est possible de trouver aussi le **verso blanco** en espagnol, syntagme ne pas du tout employé par Quintana.

On serait donc très probablement face à un usage différencié entre *vers* et *rythme* à partir de la présence ou de l'absence de rime, mise en circulation par Heredia à travers la republication de Manuel J. Quintana. La contestation de la rime suppose aussi une interrogation sur les aspects vocaliques et consonantiques dans la composition poétique. Il est clair que pour mieux s'attaquer à la rime, construite en espagnol à partir des voyelles accentuées, il faut affirmer des procédés allitératifs beaucoup plus explorés dans la versification d'autres langues, notamment l'anglaise et l'allemande²⁰⁴.

S'attaquer à la rime, à cette époque, c'est aussi contester un des préceptes de la poésie dans sa conception la plus orthodoxe : elle devait être écrite en vers et celui-ci était défini, en général, par la mesure, la césure et la rime. Supprimée la dernière, il faut reformuler la conception du vers et Quintana se met alors en quête d'une *valeur intrinsèque* de la poésie hors la rime. Ce concept de valeur intrinsèque est introduit dans la discussion sur Scipione Maffei, que Quintana cite dans la deuxième partie de son article :

La rima —dice Maffei— hace disimular voces exageradas o inútiles, y sentidos de ripio ; y a la manera de un barniz, puede ocultar fealdades y defectos ; pero deleitar largamente con el verso suelto no puede conseguirse sino a fuerza de belleza real, y de valor intrínseco. De aquí es que los versos puros, despojados y desnudos de esta máscara, son la verdadera prueba de un poeta. (301)

Dans le même sens, il commente les travaux de Gian Giorgio Trissino, dans lesquels il oppose l'invention à l'artifice formel : « Trisino [*sic*] era hombre docto, pero no buen poeta : un poema sin invención, sin fuego y sin colorido como el suyo estaría igualmente arrinconado, aunque se hubiese escrito en

²⁰⁴ La question est fondamentale car c'est qui est en jeu c'est un modèle poétique basé sur la rime comme régularité à la fin de vers ou dans l'hémistiche, contre des procédés consonantiques intervenant sans régularité stricte dans le vers.

octavas [...] » (305) Mais, si l'on lit plus attentivement les propos de Manuel J. Quintana, derrière cette mise en cause de la rime et derrière sa prédilection pour le vers mesuré, il y a aussi une réévaluation des poètes considérés comme des modèles de la Renaissance et du Siècle d'or. Le vers mesuré a aussi un rapport à la littérature classique, au modèle gréco-latin. La discussion proposée par le poète espagnol ne peut donc être lue que comme un essai d'ajustement, hétérodoxe, certes, à la poétique néoclassique.

Insistant sur des critères autres que la rime, Manuel J. Quintana donne comme exemple deux *tetrástrofos monorrimos* de Berceo, et il se demande : « ¿Qué falta, pues, a estas cláusulas para ser agradables al entendimiento y al oído? El entusiasmo, el fuego, los pensamientos interesantes, las imágenes vivas, la elegancia en la dicción, la cadencia y armonía en el ritmo; en una palabra, todo lo que constituye esencialmente la poesía. » (324) Le mot *rythme* revient encore une fois, utilisé pour signaler son absence dans une forme strophique strictement régulière. Cette deuxième occurrence de *rythme* permet de constater que, chez Quintana, le mot *rythme* est introduit comme un concept différencié d'autres avec lesquels il était associé ou confondu à l'époque, notamment la rime et le mètre²⁰⁵. Il faut prêter de l'attention à ce propos, car il met en jeu des critères formels et non-formels dans la définition de poésie. Une intention facile à constater par la suite, où Manuel J. Quintana délocalise la place capitale de l'oreille dans l'appréciation de la poésie : « El oído, se dice, es juez no menos delicado en poesía que la imaginación y el sentimiento [...] » (324). Le sens privilégié par une tradition rhétorique dans la composition et la compréhension de la poésie est, sans aucun doute, l'oreille. Là, par contre,

²⁰⁵ Il y aura un développement de la distinction entre la rime et le rythme dans la section dédiée à Bello.

Manuel J. Quintana veut donner à l'imagination et au sentiment le même poids qu'à l'oreille, et c'est précisément parce que pour lui il est nécessaire d'affirmer des critères non-formels pour mieux discréditer la rime. Une des dernières choses à noter dans cet essai si riche, c'est l'emploi du syntagme « endecasílabo libre » (328) comme étant équivalent de *verso suelto* ou, ailleurs, de *verso libre*. Il est clair que de façon implicite la discussion tourne autour de l'endécasyllabe, mètre privilégié par une tradition italianisante et correspondant de même aux essais de vers mesuré chez Garcilaso. Mais Manuel J. Quintana propose Juan Meléndez Valdez et Nicasio Álvarez Cienfuegos comme des exemples de cette forme de versification. C'est-à-dire qu'il procède à une actualisation des *modèles* poétiques à partir d'un autre type de vers reconnu dans la poésie classique.

En somme, avec la présence récurrente de Manuel J. Quintana dans *Miscelánea* et avec la republication de cet article en particulier, Heredia propose la réévaluation du néoclassicisme en vigueur dans l'espace hispanique²⁰⁶. S'il est difficile de savoir si Heredia adhère aux propos de Quintana, il n'est pas tout à fait erroné d'affirmer qu'il partage son dessein : par exemple, de s'attaquer à une orthodoxie néoclassique, interrogeant la rime et, par ce biais, à une définition traditionnelle du vers ; également, proposer des critères non strictement formels dans la considération de la poésie comme l'imagination et le sentiment. En effet, ces deux derniers se constituent en critère chez Heredia : l'imagination surtout comme une notion critique opérant depuis la période d'*El Iris* ; le sentiment,

²⁰⁶ Ou au moins au Mexique. En 1831, année de publication de cet article, ils sont en pleine activité des poètes comme Francisco Manuel Sánchez de Tagle (1782-1843), Anastasio María de Ochoa y Acuña (1783-1833), Manuel Carpio (1791-1860), José Joaquín Pesado (1801-1861), reconnus pour son classicisme. Les deux premiers, par exemple, faisaient partie de l'Arcadie du Mexique.

surtout au pluriel, dans sa définition de la poésie comme on l'a vu, et quand il parle de ses propres *poésies*, comme on le verra ci-dessous.

Or, il très intéressant de se rendre compte qu'Heredia republie, dans le laps d'un an, ces deux articles correspondant à deux périodes de Quintana théoriquement opposées. Certes, le premier, portant sur le drame est plus académique, et le second pointe des questions techniques qui, très probablement, sont abordées à partir de la lyrique. L'éditeur percevait-il ou non la différence ? Est-il impartial ? De même que par ses opinions sur la poétique de Martínez de la Rosa on pourrait anticiper que, au niveau théorique, Heredia était bien ancré dans la poétique néoclassique. S'il donne la voix à la diversité c'est parce qu'il reconnaît les nuances tout en acceptant le système. Il faudrait après se demander, à un autre niveau, celui des pratiques, les poèmes d'Heredia obéissent-ils à ces critères ?

Une dernière question au sujet de cette republication, et qui devra être étudiée ailleurs, en tenant compte de tout auteur réédité, traduit ou paraphrasé par Heredia, concerne la production culturelle perçue comme continuité de l'espace hispanique. A cette époque, les champs culturels, en formation, n'étaient pas radicalement différenciés. La forte présence d'auteurs de la métropole suppose plus une continuité de l'espace hispanique, qu'une fragmentation ou une rupture. Cette continuité nous a permis de faire un appel récurrent aux recherches de Checa Beltrán, car les discussions théoriques de la métropole concernent les lettrés et les savants de l'espace hispanique. Il y aurait, à partir de ce postulat, quelque chose qui nous intéresse en particulier : le statut de la théorie à l'intérieur de cet espace. Nous avons avancé, dans notre introduction et dans le chapitre précédent sur la poétique pendant la période

coloniale, la possibilité de penser que les poétiques *preceptivas* étaient des savoirs péninsulaires, métropolitains. Il me semble que le cas de José María Heredia nous permet de corroborer ce propos, valable pour les premières décennies du XIXe siècle. Avec la republication des textes théoriques de Quintana, Heredia ferme un cycle de mise en circulation, de vulgarisation et de critique de ce qu'est la poétique, telle qu'on la comprenait sous le néoclassicisme. Quintana, Pérez del Camino et Martínez de la Rosa supposent une continuité dans le débat entretenu par Heredia dans les théories sur la poésie. Cet échantillon pourrait nous mener à déduire que la métropole était une pourvoyeuse de théorie²⁰⁷. Les savants et les lettrés hispano-américains étaient, si ce n'est contraints, plus ou moins obligés de faire appel au *stock* de savoirs métropolitains. Il y aurait donc une distribution géopolitique de la théorie et de la pratique de la poésie, la première étant fortement concentrée dans les territoires exerçant un pouvoir économique et culturel sur les anciennes colonies ou encore colonies —comme c'était le cas de Cuba. Heredia connaissait, certes, d'autres langues et d'autres littératures et il s'est en servi pour développer son discours théorique. Mais, précisément, au niveau théorique, il n'a pas commenté en profondeur, ni republié, des travaux provenant d'autres domaines culturels ou linguistiques. Dans ce sens, et comme on a vu jusqu'ici, la théorie commentée, contestée ou même acceptée n'est autre que la péninsulaire.

²⁰⁷ Ou l'Europe en général, si l'on détaille que quelques poètes espagnols ont publié leurs travaux à Paris ou à Bordeaux.

3.6. Heredia et son dernier projet journalistique

La dernière entreprise journalistique d'Heredia, *Minerva*, est, concernant le discours théorique sur la poésie, succincte mais à sa façon généreuse. Elle reste aussi la plus méconnue dans les recherches sur le poète. Ce journal au nom mythologique a une fonction référentielle : la publication est consacrée aux travaux manuels, aux arts et à la connaissance. Le journal constitue un effort pour divulguer la littérature dans un sens général et, un peu moins, dans son occurrence restreinte de *belle* littérature. Le sous-titre, *Periódico literario*, nous indique précisément le caractère englobant du littéraire. *Minerva* n'a atteint que deux numéros qui rendent compte des découvertes, des inventions, des expéditions, du progrès technico-scientifique de l'époque, partageant l'espace avec des récits orientalistes, des fictions eschatologiques ou aux allures scientifiques, des essais de théologie émaillée de science, sans oublier trois poèmes, dont un d'Heredia lui-même, et un seul compte rendu. Il est indéniable qu'il s'agit d'un repli conservateur, non seulement dans l'appellation classique, *Minerva*, mais, par exemple, dans le fait que les deux numéros s'ouvrent sur une série théologique appelée « Teología natural ». Dans le clivage que la religion représente entre les conservateurs et les libéraux, le positionnement d'Heredia est assez clair, même si la théologie en jeu est celle de la franc-maçonnerie.

Dans ce projet journalistique n'atteignant que deux numéros, il est encore plus difficile d'établir des séries ou des paradigmes. L'échantillon n'est pas suffisant. On retiendra, néanmoins, deux textes du premier numéro : l'introduction, comme projet éditorial et comme programme d'écriture, et le compte rendu appelé encore *Revisión de obras* et portant sur une édition de plus de 2000 pages de José Manuel Sartorio (1746-1829), le seul travail d'envergure

dédié à un hispano-américain, ce qui montre aussi un déplacement d'intérêt chez Heredia. Dans son « Introducción » à *Minerva*, Heredia rappelle le rôle des journaux à caractère scientifique et littéraire en Angleterre, en France, en Allemagne et aux États-Unis. Il choisit, non par hasard, des pays qui sont passés d'une forme de capitalisme commercial vers une autre de type industriel et dans lesquels des publications périodiques vulgarisant des connaissances hautement spécialisées sont aussi apparues. L'établissement de ces journaux, précise Heredia, « ha contribuido eficazmente a extender el gusto de la lectura, difundir conocimientos útiles, y fomentar los progresos de la civilización²⁰⁸. » Parmi ces attributions, la troisième nous intéresse particulièrement. Elle confirme un rôle civilisateur attribué à la culture et, cette fois aussi, à la vulgarisation de la science. Heredia annonce ensuite son intention de créer un journal permettant de donner une formation à ceux qui n'ont pas une bibliothèque particulière ou qui n'ont pas le temps de se vouer aux études. Pour continuer à justifier son projet éditorial, il manifeste les mérites d'une publication condensant des « materias científicas » (*id.*) pour épargner du temps au lecteur. Une économie de temps et d'effort encore plus « sensible en el estudio de la literatura general, y sobre todo en la extranjera contemporánea. » (1-2) L'effort de vulgarisation est largement justifié par la conscience de l'existence d'une élite lettrée qui, connaissant des langues étrangères, doit proposer les savoirs et la beauté à un public plus vaste : « Donde el conocimiento de las lenguas se halla poco generalizado como entre nosotros, ofrece ventajas inapreciables una obra periódica, que dedique algunos artículos a dar noticias y extractos de obras que solo sirven hoy a un corto número de

²⁰⁸ *Minerva. Periódico literario*, N° 1, 1834, p. 2. Je cite à partir d'un exemplaire original numérisé. Je garde la ponctuation d'Heredia ; l'accentuation et l'orthographe, par contre, ont été soumises aux critères en usage. Dorénavant toute citation de cette publication se fera entre parenthèse dans le texte.

literatos, difundiendo sus doctrinas y haciendo conocer sus bellezas. » (2) En même temps, par cet intérêt porté à la littérature étrangère contemporaine, Heredia rappelle le rôle de l'altérité dans la connaissance de la chose littéraire. L'exigence d'actualité de cette littérature va de pair avec le contenu technico-scientifique voulu dans le journal.

Pour finir la justification de son projet journalistique, il regrette l'absence d'un journal de cet ordre au Mexique, « y tal consideración nos anima a emprender por vía de ensayo la publicación de *Minerva*. En ella nada se omitirá que pueda hacer su lectura a la vez agradable y provechosa, y ningún ramo de literatura se excluye de su plan. » (2)

Le caractère de la catégorie *littérature* ici est englobant et non restreint à la *belle littérature* ; elle est une littérature générale qui permet d'explorer une gamme de connaissances et de savoirs. Sous ces deux volets, science et littérature, Heredia déploie un contenu hétérogène, comme on peut voir dans son bref programme d'écriture : « A más de ensayos morales, filosóficos y literarios, ya originales, ya traducidos, contendrá fragmentos históricos, novelas de poca extensión, cuentos, poesías inéditas o estimables por su rareza [...] » (*id.*) Les seules deux sections fixes du journal sont la *Revisión de obras* et les *Variedades*, en italiques dans le texte. La première s'annonce comme « un juicio crítico imparcial de las obras » (*id.*), lorsque la deuxième comprendra des *articles* avec des « breves noticias de los progresos y descubrimientos que se hagan en las artes y las ciencias. » (3) Mais le progrès et la découverte sont des indications non seulement valables pour cette section ; le journal, en général, manifeste l'idée de dépassement comme progrès.

Une fois révélés le projet éditorial et le programme d'écriture, Heredia annonce son plan commercial —sans intérêt ici. Cette introduction est, des trois analysées dans cette étude, la moins intéressée à justifier la présence de la littérature dans son projet éditorial. D'une part, la littérature semble avoir une place assurée et même les genres annoncés ne sont plus présentés au lectorat. Ils sont tous légitimes. D'autre part, la littérature est inscrite dans le projet du journal comme le complément d'un projet plus ambitieux, qui est la divulgation des sciences ainsi que des connaissances et des savoirs en général. C'est, en effet, le principal enjeu d'Heredia : prouver le besoin d'une publication signalant le progrès technico-scientifique et culturel des pays industrialisés et, par ce geste, de faire participer le lectorat mexicain d'un tel progrès.

3. 7. Le critique séculaire

En 1834 Heredia s'assume bien comme critique. Le seul compte rendu de la section « Revisión de obras²⁰⁹ », qui ne sera plus présente dans le second numéro de *Minerva*, constitue une preuve du statut de la critique littéraire et du besoin hérédien d'« épurer » le champ littéraire de certaines pratiques poétiques. La publication de sept tomes contenant les poèmes et les traductions du prêtre José Manuel Sartorio provoque chez Heredia l'écriture d'un compte rendu de seize pages.

²⁰⁹ *Minerva. Periódico literario*, N° 1, 1834, pp. 35-51. Les œuvres discutées sont :

1) *Himnos del Breviario Romano, y de algunas sagradas religiones, traducidos en verso castellano por el Presbítero D. José Manuel Sartorio. Dalas a luz un amigo suyo. Con las licencias necesarias*, 2 tt., Puebla, Imprenta del Hospital de S. Pedro, 1832, 935 pp.

2) *Poesías sagradas y profanas del Presbítero D. José Manuel Sartorio. Dalas a luz un amigo suyo. Con las licencias necesarias*, 5 tt., Puebla, Imprenta del Hospital de S. Pedro, 1832, 1655 pp.

La fonction du critique est, d'après lui, celle de l'éducateur de la jeunesse :

« Pero cuando volúmenes en que abundan tales producciones llevan a su frente el nombre de un sujeto que ha gozado hasta nuestros días la más alta reputación, el gusto aun no formado de la juventud corre peligro de corromperse con su lectura, y nos creemos obligados a dirigirles el anatema de la inquisición filosófica [...] » (36). La critique littéraire se révèle impérative pour établir ou former le *goût*. La tâche du critique est centrée sur l'individu, le sujet, mais Heredia ne fera pas une critique *ad hominem*. Bien au contraire, dans un paragraphe biographique, il remarque les qualités de l'auteur, qui avait laissé volontairement inédite son œuvre, pour s'attaquer plutôt à son éditeur qui, par la publication, contredit la volonté de l'auteur (36-37). La besogne d'Heredia n'est pas facile, il a pour but d'invalider, plus qu'une poétique, une figure reconnue par la société à plusieurs niveaux : moral, civique et littéraire. Ayant occupé plusieurs charges administratives et religieuses tout au long de sa vie, Sartorio a été censeur de livres, de journaux et de théâtre à la fin du colonialisme espagnol, de même que signataire de l'Acte d'Indépendance du Mexique²¹⁰. Fondateur de l'Arcadie mexicaine, poète de circonstance et parfois sur commande, Sartorio jouissait d'une renommée poétique presque incontestable dans ce Mexique en transition entre le colonialisme et la République indépendante.

Heredia divise sa critique en deux parties, en suivant l'édition de Sartorio où les traductions correspondent à deux tomes indépendants de l'œuvre

²¹⁰ Pour d'autres précisions biographiques sur Sartorio *vid.* Pedro Henríquez Ureña, *La utopía de América*, Caracas, Ayacucho, 1989, pp. 193-195. Pour une approche plus récente de son rôle dans l'Arcadie du Mexique, *vid.* Jorge Ruedas de la Serna, « De zagales y mayores. Notas para la historia de la Arcadia de México », In : Belem Clark de Lara et Elisa Speckman Guerra (éds.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, v. I: *Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*, México, UNAM, 2005, pp. 107-121.

poétique en cinq tomes ! Il commence donc par les *Himnos...* Étant des écrits religieux en latin, il dégage sa valeur religieuse pour les juger selon d'autres critères. Heredia les invalide, d'abord en les comparant avec la littérature du Siècle d'Auguste : « Estas composiciones en su original latino cualquiera que sea su precio a los ojos del lector piadoso, carecen de la elevación de ideas, gracia y elegancia de estilo que nos encantan en los poetas clásicos del siglo de Augusto [...] » (37). Ses critères sont plutôt ceux de l'autorité classique. Deuxièmement, il les compare avec d'autres traductions, celles de Tomás González Carvajal, jugées meilleures. L'appréciation des hymnes latines par Heredia, est complexe : d'une part, il reconnaît en elles des « trozos de poesía diseminados en la escritura » (*id.*), mais d'autre part il juge que « un latín manco y tenebroso » (38) est incomparable avec l'écriture sacrée des psaumes et des prophéties.

Outre situer, à sa façon, historiquement, les hymnes et préconiser une meilleure traduction en espagnol, Heredia critique d'autres questions dans les traductions de Sartorio. Il ne les développe pas toutes de la même façon, mais elles relèvent de la poétique, dans le sens d'une pensée de la composition. La première c'est la versification, jugée « generalmente floja y descuidada » (*id.*). Ensuite le *langage poétique*, estimé comme non correspondant à « la elevación y dignidad del asunto » (*id.*). Mais ce qu'Heredia prend comme langage poétique n'est qu'une question de vocabulaire, quand il établit la liste des mots considérés comme étant « repugnantes a las orejas delicadas » et qu'il regrette la présence d'autres « que por su vulgaridad se hallan justamente excluidos del lenguaje poético » (*id.*). Une autre chose que Heredia critique chez Sartorio c'est le mépris des règles prosodiques, sur lesquelles il ne donne que neuf brefs exemples tirés

du seul premier tome. Il est intéressant de noter que la versification, le langage poétique et les règles prosodiques sont traitées séparément.

Le critique emploie dans ce texte plus le terme de *versión* que celui de *traducción*, mais avec ceci il ne semble pas exprimer des valeurs différenciées. Traducteur lui-même, Heredia met à l'œuvre aussi des critères de traduction dans sa critique. L'adéquation entre le mètre castillan et l'œuvre à traduire en est un. Avec de longs exemples des traductions de Sartorio, Heredia préfère illustrer ses remarques que de les développer. Il reproche, par exemple, le choix du traducteur pour un mètre précis —mais il n'annonce pas un choix plus convenable ni d'autre critère : « Sartorio ha empleado en su versión una gran variedad de metros, desde los más largos y nobles hasta los más cortos y vulgares, en sus vastísimas combinaciones. Empero fue infeliz aun para la elección puramente métrica. Por ejemplo, ¿quién no calificará de extravagancia la traducción del *Veni Creator* en seguidillas? » (39). Heredia reconnaît chez le prêtre une large connaissance des mètres, mais il lui reproche de ne pas disposer d'un savoir pour le choix du mètre le plus adéquat. Il y a donc l'ébauche d'une distinction entre *connaissance* et *savoir littéraire* à partir de la traduction : connaissant les mètres, Sartorio ne possède pas le savoir-faire pour les rapporter à un sujet. En même temps, dans ces propos, on reconnaît chez Heredia une distribution hiérarchique des vers —long/noble, court/vulgaire—, legs du décorum de la poésie classique. Sans aucun doute, le choix de la *seguidilla*²¹¹, pouvait lui paraître incongru par son caractère ludique et populaire, peu en rapport avec le contenu sacré.

²¹¹ Une forme irrégulière de quatrain ayant des rimes *asonantes* seulement dans les vers pairs. La disposition la plus répandue est la double alternance d'un heptasyllabe et d'un pentasyllabe : 7 / 5 / 7 / 5.

Ailleurs, pour une autre hymne citée en entier et dont le sujet est la venue du Saint-Esprit, Heredia prétexte un respect du lectorat pour ne pas pousser son analyse : « No haremos a los lectores la injuria de ponernos a analizar una composición tan miserable. ¿Cabe metro más impropio, estilo más chabacano y lenguaje más innoble en esa relación de ciego sobre un argumento divino, a que apenas habrían bastado las harpas inspiradas de David o Isaías? » (41). On voit que le rejet majeur se base sur le mètre, le style et le langage, trois éléments accusés d'être déficients face au caractère sacré de leur sujet. Le sujet religieux de l'hymne rend même plus évidente la logique verticale, hiérarchique, à partir de laquelle Heredia juge : ces trois aspects de la versification, le mètre, le style et le langage ne sont pas à la « hauteur » chez le traducteur Sartorio. Le sujet divin, dans l'hyperbole d'Heredia, ne pourrait être traité que par des poètes ou des prophètes bibliques.

Pour finir la critique de la traduction, Heredia décide de citer presque en entier deux hymnes considérées comme « más apreciables » (42). Mais il s'agit d'une stratégie pour mieux accentuer sa réprobation de l'ensemble de l'œuvre :

Si la ejecución de todos los otros himnos fuera igual a la de estos, su colección sería un libro tan agradable al devoto como al literato; y el P. Sartorio podría reputarse mediano poeta, si fuera permitido anular la dura y despótica sentencia de Horacio.

Non homines, non Dii, non concessere columnæ. (44-45)

Heredia garde la distinction entre la religion et la littérature jusqu'ici, visible dans l'opposition faite entre le dévot et le lettré. Ceci lui permet de donner un traitement littéraire à la traduction des hymnes et de se montrer comme un *critique séculier*. C'est précisément parce que Heredia discute des questions de poésie qu'il revient sur Horace comme autorité, citant le vers 373 de l'*Epistola*

Ad Pisones. Curieusement, cette citation est normalement reprise avec le deuxième hémistiche du vers 372 : « *mediocribus esse poetis / Non homines...* ». La médiocrité n'est pas accordée aux poètes, et de ce fait, les quelques bonnes traductions de Sartorio ne justifient pas la publication du reste.

La deuxième partie du compte rendu dédié aux volumes des *Poesías sagradas y profanas* est légèrement plus brève que la première sur la traduction des hymnes. Une des raisons en est que les remarques et les critères de l'une sont valables pour l'autre : « En toda la colección se notan los mismos defectos de estilo, versificación y lenguaje que observamos en los Himnos [...] » (46). Heredia insiste sur les trois critères mais en introduisant une variante, qui nous permet d'associer la *versification* avec une de ses composantes, le *mètre*. La *versification* détient une place fondamentale dans la critique d'Heredia mais elle n'est pas en soi gage de poésie, comme on peut le voir dans la longue phrase adversative complétant la citation antérieure : « pero aunque abundan en ella futilidades pueriles y aun vergonzosas, su lectura hace admirar en el autor una facilidad de versificar, una abundancia de rimas y una riqueza de locución, que con ideas más filosóficas, fantasía más viva y gusto más delicado, habrían hecho de él otro Lope. » (*id.*)

Encore une fois Heredia reconnaît une remarquable connaissance de la *versification* chez Sartorio, une capacité technique manquant des trois autres qualités, pour lesquelles il exige en outre une gradation : des idées plus philosophiques, une fantaisie plus vivante et un goût plus délicat. Heredia, cette fois-ci, développe immédiatement l'aspect du contenu exigé : « Vuelve [Sartorio] sin cesar a los asuntos que trató una vez, y en dos, cuatro, ocho composiciones, repite los mismos pensamientos, las mismas imágenes, casi las mismas

palabras. » (*id.*) Il y a une certaine correspondance avec les trois qualités manquantes signalées et cette dernière remarque : ainsi la répétition de pensées serait associée aux idées philosophiques ; les images à la fantaisie et les mots au goût délicat, à partir duquel s'effectuent le tri et le choix.

Pour finir sa *revisión* de l'œuvre de Sartorio, Heredia fait quelques concessions, affirmant que « algunas de sus composiciones sagradas o morales nos recuerdan débilmente al gran Luis de León, y tal cual epigrama de la misma clase, se recomienda [un poème de Sartorio] por la fuerza del pensamiento y la concisa energía de la expresión. » (46-47). D'un côté, avec cette deuxième comparaison, Heredia montre un intérêt pour situer Sartorio dans la tradition du Siècle d'or, entre Luis de León et Lope. Ce sont deux poètes, surtout le premier, considérés comme des modèles du *bon goût* par les néoclassiques. D'un autre côté, dans ce rapprochement de la composition avec le modèle espagnol, Heredia reconnaît la pensée comme une force et l'expression comme une énergie. De longues citations de Sartorio accompagnent ce bilan final, dans lequel le Cubain se montre conciliant avec sa poésie. Mais encore une fois, il s'agit d'une stratégie critique pour mieux l'accabler dans un dernier paragraphe, révélateur de l'ultime état de la poétique chez Heredia et qui vaut la peine d'être rapporté en intégralement :

Reasumiendo nuestro juicio, diremos para concluir, que esta publicación, conducida con la mayor torpeza, [pues ni aun se ha atendido a la ortografía y puntuación,]²¹² es un golpe mortal a la fama poética del P. Sartorio, cuando en una colección tan voluminosa no hay una composición que tenga el sello de la superioridad. Así pues, mientras se entienda por poesía la expresión enérgica y elegante de imágenes halagüeñas o sublimes en un lenguaje puro, noble y armonioso, mientras se llame poeta al que sepa sentir, pintar y conmover

²¹² Les crochets et la phrase interne sont à Heredia, est-ce un geste ironique sur la ponctuation ?

profundamente con los acentos de su mágica armonía, el literato y el crítico de gusto fallarán que Sartorio *no era poeta*. (51)

Deux choses de particulière importance sont à signaler ici. La première c'est qu'Heredia cible son regard sur l'individu, c'est lui le dépositaire de toute qualité poétique. Le critique est, néanmoins, très attentif à ne pas invalider l'œuvre par une démarche *ad hominem*. Au contraire, après sa *revisión* de l'œuvre copieuse, il interroge la renommée de Sartorio en tant que poète ; cette renommée, contre laquelle se retournent aussi les attaques contre l'éditeur surtout au début et à la fin, est donc sa cible. Heredia se bat contre la reconnaissance sociale de l'individu, la « fama poética », pour donner plus d'importance à l'œuvre comme activité du sujet. Sa lutte le mène à dénier radicalement, comme sa dernière ligne en italiques le constate, toute qualité poétique à son auteur. Avec une telle conclusion, « Sartorio *no era poeta* », on assiste au raccordement d'une métonymie répartie tout au long du texte, entre l'œuvre et l'individu. Une métonymie qui devient, chez Heredia, un critère pour reconnaître le rapport spécifique entre le sujet et son activité poétique. Avec cette dernière ligne Heredia veut abolir la reconnaissance d'une figure de l'Arcadie et, récupérant son propos initial, l'invalider comme modèle pour les nouvelles générations.

L'autre chose à regarder dans cette conclusion c'est la définition de la poésie, la seule du poète élaborée par Heredia dans les écrits critiques et journalistiques étudiés ici. On a vu, quant à la poésie, qu'en 1829 les sentiments y avaient une place primordiale. En 1834, il préfère la définir à partir des *images* et du *langage*, les deux éléments restreints par des adjectifs dont l'extension est encadrée, encore une fois, par une logique hiérarchisante. La poésie, cependant,

reste définie comme une *expression*, gardant par là-même un trait subjectif. La définition de cette activité semble insuffisante et Heredia s'oblige à définir le poète aussi à partir d'une énumération d'activités, dans laquelle il doit d'abord *sentir*, puis *peindre* —encore— et *émouvoir* avec son langage. Dans ce duo de définitions, Heredia construit aussi une entité nominale double : la poésie ne peut être définie qu'à condition d'être accompagnée aussi par la définition de l'activité du poète. Ce duo a un caractère temporaire et conditionnel très fort, les deux définitions étant restreintes par *mientras*. Le temps qu'elles restent valables, la critique de Sartorio le sera aussi.

Quel était l'objectif d'Heredia en s'attaquant de cette façon à Sartorio ? À part de possibles enjeux politiques, auxquelles le Cubain n'échappe jamais, mais ici méconnus, cette *revisión* confirme, à mon avis au moins deux choses. La première est, comme dans la critique entamée dans *Miscelánea*, une volonté d'annuler des théories et des pratiques littéraires encore en vogue et qui pourraient bien être associées à un néoclassicisme académique et orthodoxe. La deuxième est que, comme critique véhiculant des concepts, Heredia ne sort que très peu du cadre néoclassique, quand il mobilise justement un ensemble de concepts valables à l'intérieur d'un néoclassicisme hétérodoxe, non académique. Certes, il y a des efforts pour introduire la subjectivité, l'expression, les sentiments, etc., mais tout en gardant le cadre et le plan général du néoclassicisme, comme on a pu aisément le voir dans son travail sur Sartorio et dans la définition double de la poésie et du poète.

Comme on peut voir jusqu'ici, le discours théorique sur la poésie développé par Heredia est loin de préceptes néoclassiques fondamentaux comme l'imitation de la nature et de modèles, ou la composition à partir de règles

rationnelles. Il y a des rémanences conceptuelles de la rhétorique et une prépondérance de notions comme le *bon goût* et le *goût* seul, ou d'un idéal civilisateur par la culture derrière lesquelles se cache peut-être un universalisme de cette culture. De telles notions, variables entre 1826 et 1834, agissent en principe sur le plan général des projets éditoriaux et des programmes d'écriture. Les enjeux, par contre, en ce qui concerne proprement la poésie, et encore plus dans ses définitions, sont d'autre ordre. Une forte notion d'individu s'ébauche quand Heredia insiste sur l'expression de sentiments, au lieu, par exemple, de prôner l'imitation de sentiments. C'est parce qu'il recherchait dans la poésie, peut-être, une forme d'individuation ou de subjectivité. Une recherche partagée dans sa théorie et sa pratique et qui est plus ou moins visible dans les réflexions accompagnant sa propre œuvre poétique. Reste à savoir si, par exemple, cette catégorie de *poésie* est toujours englobante —comprenant au moins la triade néoclassique du drame, de l'épique et du lyrique—, ou bien si elle n'est qu'une forme identifiable avec la seule *lyrique*.

Un problème intermédiaire : la *mathesis* et la
poétique

4. LA MATHESIS DANS LA POETIQUE

Sans prétendre affirmer l'existence d'une causalité entre les événements politiques et les savoirs et les pratiques littéraires, il est néanmoins possible de constater des effets immédiats des indépendances hispano-américaines dès la première moitié du XIXe siècle dans les façons de réfléchir sur la poésie. Pendant la période coloniale la formation des lettrés était plus ou moins la même et les champs culturels des vice-royautés, où ils intervenaient, obéissaient à un pouvoir central. Là, les lettrés et les poètes détenaient des savoirs et des connaissances qui reproduisaient et à la fois légitimaient le pouvoir de l'Église et de la Monarchie.

Avec les indépendances, le rapport contractuel entre le poète et l'État change de façon radicale, non seulement parce que le champ culturel et les savoirs littéraires sont à refaire et cela dans chaque territoire, mais aussi parce que cette réorganisation coïncide avec la sécularisation des savoirs et avec la formation de nouvelles disciplines. Certes, avec des rémanences coloniales (organisation de la société par castes, élites illustrées notamment *criollas*, oligarchies locales au pouvoir, etc.) et pas toujours avec une volonté explicite de se démarquer des savoirs de la métropole, les lettrés reconnaissent plutôt le besoin double d'imiter et de créer des nouveaux savoirs²¹³. Ces lettrés ne sont

²¹³ C'est en tout cas un des postulats de Pedro Henríquez Ureña, *Obras completas*, t. X : *Las corrientes literarias en América Hispánica*, Santo Domingo, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1980. Surtout les années 1800-1830, vues comme la période de la « independencia intelectual », pendant laquelle l'auteur trouve une ressemblance entre le procès de formation des idées politiques et des idées littéraires, imitant d'abord les modèles européen et états-unien.

pas toujours rattachés aux pouvoirs, et établissent des rapports plus complexes qu'auparavant ; parfois ils s'y opposent même de façon radicale. On a vu le cas de José María Heredia, chez qui la poésie a une fonction contre l'ignorance et la barbarie, et chez qui les activités du philosophe et du lettré doivent avoir une place assurée au sein de l'État. Après les indépendances, les détenteurs des savoirs et des pratiques littéraires se trouvent dans un rapport avec la société très différent de celui qui est entretenu par leurs homologues précédents avec la colonie espagnole. Cela peut également expliquer que leurs procédés, leurs méthodes, leurs objectifs soient d'un ordre aussi radicalement différencié de la période antérieure. Or, deux facteurs non négligeables, interviendront dans la formation de nouveaux discours sur la poésie clairement à partir de 1835 : le libéralisme et la sécularisation — au moins dans le sens où les lettrés ne feront plus appel à l'argument théologique comme fondement et finalité de la poésie. Ce discours, pour être valable, se revêtira d'un caractère scientifique et sera inauguré par Andrés Bello avec ses travaux de 1835, *Los principios de la ortología y métrica...*, puis poursuivis, jusqu'au seuil du XXe siècle, par la rythmique de Manuel González Prada et par la versification de Ricardo Jaimes Freyre. Il convient de considérer que ce discours scientifique se veut de plus en plus légitime par la rationalité qu'il met à l'œuvre. Il n'a plus besoin de fonder son autorité et ses modèles sur l'ensemble des normes et des préceptes de la tradition poétique et rhétorique ; également, il n'est plus question de faire appel aux défenses, louanges de la poésie ni, en conséquence, de légitimer la place du poète face à un pouvoir quelconque à partir de la poétique théologique. Ses méthodes, ses procédés, ses résultats sont les gages d'*une activité intellectuelle légitime*. C'est peut-être aussi cette nouvelle conception de la poétique et de la

poésie face au pouvoir, ce qui explique, chez Bello et chez González Prada, le rejet systématique de la poésie patriotique ou nationaliste (chez Jaimes Freyre la question ne se pose même plus). Car la poétique n'est plus subordonnée au pouvoir politique, mais, comme chez González Prada, elle devient son antagoniste.

Il s'avère néanmoins nécessaire de situer ces travaux et d'en apprécier le caractère innovateur. La quête d'objectivité dans le discours théorique sur la poésie suppose une perte de pouvoir des groupes sociaux et des institutions qui étaient les garantes de la poétique théologique en Amérique hispanique ; également, elle suppose une démarche libre et innovante par rapport aux rhétoriques et poétiques, écrites par des poéticiens rattachés de près ou de loin à l'académie espagnole, tout en faisant reposer leur autorité sur les savoirs classiques, les commentaires ou les allusions à Aristote et à Horace. Cette pensée entamée alors en Amérique hispanique reflète la conscience et le besoin selon lesquels, sans se réclamer de l'autorité de l'État, de l'Église ou de l'Antiquité, ces lettrés seraient en mesure de théoriser sur la poésie par l'entrecroisement de leurs propres observations et de leur activité intellectuelle, voire de leur rationalité. Certes, l'Antiquité restera une référence, mais les auteurs antiques ne détiennent plus l'autorité ultime sur l'activité théorique ni sur les pratiques littéraires — bien que ce soit encore un peu le cas de Bello— ; également, si dans le cas de Bello et de Jaimes Freyre, le rapport contractuel entre le poète en tant que poéticien et l'État va être modifié, la légitimité de ce rapport va être fondée sur la rationalité et non plus sur un discours théologico-politique. Il est possible d'évoquer cette mise en place des observations et de la rationalité par les poètes comme une découverte de *soi-même*, mais celle-ci ne

fait pas du soi ni le point de départ ni la finalité de son discours théorique. Pour eux, leurs facultés intellectuelles, leurs savoirs et leur capacité de synthèse leur permettent de créer un discours théorique sur la poésie qui se veut le plus objectif possible. Le développement de la métrique, de la rythmique et de la versification en Amérique hispanique permet de constater que ces poéticiens sont capables d'accéder à la certitude dans la connaissance de la poésie, sans se référer à nulle autre autorité transcendantale ; leur propre activité de pensée se pose au premier rang, appuyée sur leurs propres facultés perceptives, les sens, notamment l'oreille, qui détient un rôle empirique dans la vérification des faits. L'individu, donc, s'affirme comme sujet de la connaissance. Il semble que cette affirmation pourrait bien pointer un processus de création d'un discours scientifique en Amérique hispanique, par l'affirmation du sujet de la connaissance.

Or, le projet d'atteindre une telle objectivité n'est pas sans conséquences dans le discours théorique car la métrique, la rythmique et la versification encadrent la poésie dans un paradigme formel, ce qui conduit à la vider, disons, sous tel paradigme, de son contenu. Elle n'est que de la forme. La métrique, la rythmique et la versification, si riches et si diverses, ne pourvoient pas d'outils épistémiques hors du formel pour aborder la composition de la poésie. Ce rôle dévolu à la métrique, la rythmique et la versification pourrait bien être expliqué, entre autres, par des raisons littéraires autant que par d'autres questions propres à la formation de chaque champ culturel de l'Amérique hispanique. Parmi les raisons littéraires, il se peut que les poètes, voulant réfléchir sur la poésie, s'approchent d'un esprit scientifique pour lequel la métrique, la rythmique et la versification expriment mieux leur envie de théorie. En outre, la *preceptiva*,

configurée surtout à partir de la tradition gréco-latine, reconnaissait des genres et des modalités poétiques qui sont pour la plupart en désuétude dès le XIXe siècle. L'églogue en est un exemple : les manuels de poétique la conseillaient comme un genre à écrire²¹⁴. Une vieillerie, donc, pour les nouvelles générations d'intellectuels. Quant aux problèmes du champ culturel, il faudra penser que les nouveaux pays de l'Amérique hispanique avaient besoin de savants et d'institutions pour modeler les esprits en accord avec les républiques libérales. Bello, par exemple, accomplit son travail métrique au sein de ce qui sera l'Université du Chili en 1842 ; de même, plus de cinquante ans après, Jaimes Freyre présentera son travail de versification en tant que professeur de l'Université de Tucumán. Les deux sont alors des savoirs étatisés, leur démarche est validée par une institution de l'État. Il y aurait donc un rapport entre ce décalage de la théorie, prescriptive en outre, et les pratiques littéraires justement en quête de nouvelles formes et modalités. Mais également un rapport avec le champ culturel propre à chaque poète en tant que théoricien. La *preceptiva* s'avérait alors non seulement contraignante car prescriptive, mais aussi inutile, incapable de pourvoir des concepts et un cadre global de compréhension de la poésie dans une nouvelle configuration de la taxonomie littéraire. Il fallait développer des outils théoriques plus stables, plus précis et à la fois plus souples, capables d'être appliqués à la poésie en accord avec le temps, même si parfois les poéticiens puisaient dans la tradition rhétorique et poétique. La métrique, la

²¹⁴ Par exemple, Martínez de la Rosa dédie un chapitre au rapport entre la forme et le contenu dans treize différents genres poétiques à écrire : l'églogue, l'idylle, l'élégie, l'ode « sublime », la *letrilla*, le *romance*, la chanson, l'épigramme, le madrigal, le sonnet, l'apologue, la satire et, pour finir, le poème didactique. « Canto IV. De la índole propia de varias composiciones », *Poética* [1827], In : *Obras de D. Francisco Martínez de la Rosa*, éd. Carlos Seco Serrano, Madrid, Ediciones Atlas, 1962, p. 240.

rythmique et la versification sont rentrées alors dans le discours théorique hispano-américain pour combler de tels besoins.

4.1. La mathesis et la poétique

La raison classique cherchait à comprendre et à expliquer la poésie. Pour ce faire, elle se servait de son outil aux allures les plus précises : la métrique. La métrique occupe une telle place dans l'histoire, qu'elle est incontournable dans les études sur la poésie : théories et pratiques y sont mêlées et, avant d'en tirer la moindre conclusion possible, il faut se confronter à la multiplicité d'approches, de méthodes variables d'un domaine culturel et linguistique à l'autre et variables aussi d'un moment à l'autre de l'histoire. Et cela d'abord parce que « [l']histoire de la métrique est culturelle²¹⁵. » Elle a une place et une histoire. Dans le domaine hispanique, elle perce dans les arts poétiques et les traités vers la seconde moitié du XVIIIe siècle, jusqu'à devenir une discipline au cours du XIXe siècle²¹⁶. Dès lors, elle s'est diversifiée en spécialités : métrique théorique, descriptive, historique, logique, acoustique, et même poétique.

²¹⁵ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 535. Dans cet ouvrage l'auteur dédie quatre chapitres à la métrique, je me sers ici surtout de deux premiers : « Métrique pure ou métrique du discours » et « Nombres, bricolages », pp. 519-589. (Sur la métrique dans le domaine hispanique p. 536 sq.) Dans l'ensemble, ces quatre chapitres sont dédiés à contester la place de la métrique dans la théorie meschonnicienne. Son corpus d'analyse est surtout le XXe siècle et un peu moins le XIXe siècle. Je reprends quelques critiques faites à la métrique, mais mon intérêt est d'un autre ordre, il s'agit plutôt de regarder la place de la métrique, de la rythmique et de la versification dans l'histoire de la poétique hispano-américaine.

²¹⁶ Vid. José Domínguez Caparrós, *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Revista de Filología Española, 1975. Tout le livre, qui constitue l'une des premières études panoramiques est hautement recommandable, il est divisé de façon thématique et la meilleure exposition historique se trouve dans le premier chapitre, « La métrica y los tratadistas de los siglos XVIII y XIX », pp. 1-50. J'y reviens plus loin.

Mais ici, il est important de se démarquer de la métrique et de trouver d'autres critères pour mieux repérer les fonctions et les fonctionnements de la métrique dans l'histoire du discours théorique hispano-américain sur la poésie. À mon avis, il est possible de situer la métrique dans l'ensemble des sciences humaines comme un savoir classique formé à partir de la Renaissance et abouti au XIX^{ème} siècle, conceptualisé par Michel Foucault comme *mathesis*, celle-ci à son tour « entendue comme science universelle de la mesure et de l'ordre²¹⁷. » La *mathesis* autant que la *taxinomia* sont des sciences d'ordre complémentaires entre elles ; la première est quantitative, elle repose sur un système de signes qui donne aux composants des valeurs équivalentes et échangeables ; la deuxième, qualitative, cherche le continuum par la différence des composants. Plus précisément : « entendue en sens strict, la *mathesis* est science des égalités, donc des attributions et des jugements ; c'est la science de la *vérité* ; la *taxinomia*, elle, traite des identités et des différences ; c'est la science des articulations et des classes ; elle est le savoir des *êtres*. » (88)

Si l'on reprend ces définitions et distinctions de Foucault, il n'est pas insensé d'affirmer que la métrique, la rythmique et la versification (les deux derniers seulement dans le sens de cette étude) sont des savoirs inscrits dans la *mathesis*. Et, avec quelques risques, ces savoirs ont des indices d'une *taxinomia*, peut-être dans la classification de types de vers, de strophe et de genre, etc., s'appuyant parfois aussi sur les savoirs de l'Antiquité. Pour se constituer en discipline, la métrique, la rythmique et la versification ont davantage besoin d'égalités que de différences, surtout dans leur traitement du vers, car ceci permet de créer une idée de stabilité. Comme Meschonnic le signale : « Ne

²¹⁷ *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 70.

considérer dans la poésie que le vers, et la métrique hors du discours, permet, et impose, la stabilité du vers [...] ²¹⁸. » Comme pour la métrique, dans la rythmique et la versification, en tout cas, il y a des différences de genre (épique, lyrique, etc.), données par le sujet ou par le ton, c'est-à-dire par le contenu ; ou bien, au niveau de la forme, par la distinction entre le vers et la prose, toujours troublée par le poème en prose. Le rapprochement théorique entre la poésie et la métrique, parfois confondue avec la versification, convoque des méthodes rationnelles visant l'instauration d'une *mathesis*, dans le sens de Foucault. Dans certains cas elle présente un principe recteur de l'analyse, dans d'autres une finalité même. On verra donc comment cette *mathesis* s'est instaurée en Amérique hispanique dans la création d'un discours scientifique sur la poésie.

Plusieurs facteurs historiques, sociologiques et littéraires, pratiques et théoriques, y ont contribué, mais je me restreindrai à la question littéraire sans pour autant nier ou oublier le rapport que celle-ci entretient avec les moments historiques et les champs culturels où elle a lieu. Pendant des siècles, cet ensemble entre théorie et pratique a permis d'assimiler le vers au mètre et la versification à la métrique, fournissant ainsi aux théoriciens de la métrique un corpus d'analyse idéal. Du côté de la pratique de la poésie, à partir de la Renaissance, dans la poésie occidentale dans des langues romanes, avec des variantes dans chaque domaine linguistique et dans chaque champ littéraire, la versification fait appel à une composition s'appuyant fortement sur la notion de mètre, que l'on pourrait décrire de façon très générale comme l'intervention du nombre dans la délimitation et l'identité du vers. Le consensus pendant tous ces siècles, dans les langues romanes et pour la poésie savante, s'est établi sur le

²¹⁸ *Op. cit.*, p. 533.

fait que la versification était en effet métrique, et non rythmique²¹⁹ ni accentuelle comme dans d'autres périodes ou dans d'autres langues. Le mètre, à son tour, constitue un modèle de proportion et de régularité basé sur les syllabes comme des unités à valeur identique, voire des syllabes isochrones ; le mètre, par conséquent, est compris comme un système dont les parties sont de durée identique. D' autre part, du côté de la théorie, la métrique, la rythmique et la versification se veulent être l'outil le plus précis pour étudier la poésie, remplissant les conditions nécessaires à la création d'un discours théorique qui se veut objectif, davantage en accord avec le discours scientifique commencé à la Renaissance, comme nous avons pu le voir avec la transmission et les commentaires du texte d'Aristote, mais aussi avec le positivisme qui se révèle clairement chez González Prada ou encore chez Jaimes Freyre.

4.2. La métrique dans le domaine hispano-américain

Pendant la période qui nous occupe, entre 1819 et 1919, le discours théorique sur la poésie dans l'Amérique hispanique a été centré sur la *mathesis*, par le biais de la métrique, de la rythmique et de la versification. Si ce discours théorique n'était pas le seul en effet, il a été le plus développé, laissant des ouvrages et des approches beaucoup plus solides que nuls autres: les *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana* (1835), de Andrés Bello, l'*Ortometría*.

²¹⁹ Ici *rythmique* est un adjectif de *versification*, c'est-à-dire la versification fondée non sur le nombre de syllabes, mais sur la position de l'accent tonique. À ne pas confondre avec la *rythmique* de González Prada, fondée aussi sur le nombre.

Apuntes para una rítmica (1880-1891)²²⁰, de Manuel González Prada et les *Leyes de versificación castellana* (1912), de Ricardo Jaimes Freyre. Il s'agit en effet d'ouvrages qui présentent des démarches et des enjeux différents, visibles dans le titre même, mais ayant comme dénominateur commun une envie de science par une conception mathématique du vers, favorisée par le développement de la métrique à partir du XVIIIe siècle. Même à l'intérieur des œuvres de ces auteurs, ces titres jouent un rôle capital, ils signalent l'espace théorique le plus vaste et de même le plus spécialisé qu'ils ont dédié à la poésie. En effet, comme on le verra dans les sections à venir, ces trois auteurs ont emprunté d'autres voies de connaissance et de réflexion sur la poésie, la philologie ou la critique, par exemple, mais en ne laissant que des traces éparpillées dans le corps de leurs œuvres. la métrique, la rythmique et la versification constituent en effet respectivement leur discours théorique le plus développé, le plus systématisé et le plus délimité dans le cadre d'une discipline.

Ceci dit, la métrique, à partir de laquelle la rythmique et la versification se sont développées dans l'espace hispanique, apparaît tardivement comme discipline, une fois qu'un *corpus* poétique solide et même qu'un canon littéraire dans les langues modernes se soient constitués. C'est au moins le cas de la métrique dans le domaine hispanique. Si l'on suit l'exposé de cette discipline fait par José Domínguez Caparrós, il est clair que la métrique n'avait pas la même place avant et après le XVIIIe siècle, dans l'ensemble des poétiques et dans toute sorte de traité et manuel de rhétorique et poétique :

²²⁰ Étant un ouvrage de publication posthume, je consigne plutôt les années d'écriture proposées par Luis Alberto Sánchez dans son introduction à Manuel González Prada, *Ortometría. Apuntes para una rítmica*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Dirección Universitaria de Biblioteca y Publicaciones, 1977, p. VIII.

Antes bien, es muy frecuente que las cuestiones métricas se traten junto a las que atañen a la Retórica y a la Poética, o también dentro de tratados de Prosodia. Un dato muy significativo es el constatar que en el Diccionario de la Academia de 1817 es cuando aparece el término métrica con la significación de “El arte que enseña a medir los metros o versos y a componerlos”. Pues en el Diccionario de Autoridades, *métrico* o *métrica* solamente está reseñado como adjetivo que significa: « Lo que está compuesto en verso ». Esto nos da una idea de la falta de independencia de la Métrica como ciencia particular que trata del mecanismo del verso. Hasta Bello no nos es posible encontrar un tratado donde la Métrica se halle estudiada dentro de los límites que actualmente se le reconocen.²²¹

Caparrós explique que depuis la fin du Moyen Âge et pendant le Siècle d'Or, la question métrique, appelée parfois *arte métrica*, faisait partie de la tradition de commentaires de poésie et de l'*arte poética* (Marqués de Santillana, Juan del Encina, Fernando de Herrera, López Pinciano, Francisco Cascales), et qu'elle était parfois comprise même dans la grammaire, par exemple chez Nebrija. Les traités portant le plus d'attention aux questions de métrique gardent le nom d'*arte poética* (Sánchez de Lima). Au XVIIIe siècle, la question de la métrique est encore rattachée à la poétique mais elle prend de plus en plus de place, par exemple dans *La Poética* (1737) de Ignacio de Luzán et dans les « Lecciones de retórica y poética » (1794-1795) de Gaspar Melchor de Jovellanos. Au XIXe siècle, en Espagne, le rapport entre la métrique et la poétique restera le même chez Gómez Hermosilla et Martínez de la Rosa. C'est Bello qui inaugure la métrique moderne, en la plaçant dans le titre même de ses *Principios de la ortología y métrica...* C'est alors le moment pendant lequel la métrique s'institue comme discipline, laissant la porte ouverte à une production d'ouvrages traitant surtout la question du nombre dans la poésie. Le XIXe siècle

²²¹ José Domínguez Caparrós, *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Revista de Filología Española, 1975, p. 1.

marque aussi le commencement des études sur l'histoire et l'origine du vers espagnol.²²²

La constitution de la métrique comme discipline à partir du XIXe siècle est, hormis l'activité théorique de Bello, un phénomène complexe qui comprend un ensemble de conditions sociales, une volonté disciplinaire et une certaine concordance avec la raison classique. Domínguez Caparrós découvre la naissance de la métrique comme discipline vers le XIXe siècle, et nous propose des données abondantes et nettes pour comprendre l'histoire de ce domaine de connaissances, puis de cette discipline. J'insiste donc sur le lien entre la *mathesis* et la poétique dans le développement de la métrique comme discipline, ce qui nous permettrait de trouver sa place dans l'ensemble des sciences classiques. Cette rationalité à l'œuvre dans la métrique la pousserait au rang de discipline, pour devenir bientôt un concurrent de la rhétorique et de la poétique, parfois même se superposant, jusqu'à acquérir une certaine autonomie dans un processus qui aurait lieu entre le XVIIIe siècle et la deuxième partie du XIXe siècle. Si pour le domaine hispanique cette procédure double opérée par Bello, ce changement de statut et ce glissement de l'adjectival au nominal, a lieu en Amérique hispanique, concrètement au Chili, cela veut dire que dans ce territoire il y a un nouveau rapport entre les savoirs, les pratiques littéraires et les lettrés, stimulé mais non conditionné, par la nouvelle configuration du champ culturel chilien. Il y a, comme on verra dans les chapitres dédiés aux *Principios...* de Bello, des conditions pour rendre pertinente la création d'un discours théorique qui est en quête de science.

²²² Un résumé de ce changement de la métrique de l'ordre subordonné à l'autonomie disciplinaire se trouve aussi dans José Domínguez Caparrós, *Métrica española*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2014.

La métrique, cherchant la précision dans le nombre, en revanche, a des difficultés conceptuelles depuis sa constitution comme discipline. L'un des exemples, que l'on constatera déjà chez Bello ou chez des métriciens contemporains, est le fait de ne pas distinguer la *métrique* de la *versification*. Cela illustre un caractère double de la métrique, qui se veut théorie, s'avère pratique, tout en s'emparant de la versification au point de se confondre avec elle, un problème indiqué par Meschonnic :

Il y a lieu de distinguer la métrique et la versification, leur rapport à la poétique. Ce n'est pas l'objet, mais la méthode et les principes, qui les distinguent. La versification est descriptive, historique ou normative. La métrique, sur le même domaine, semble désigner une visée scientifique, descriptive-théorique. Déductive, elle retombe dans le normatif [...]. Métrique, versification, toutes deux, comme la grammaire, la rhétorique, dénotent doublement une activité du langage et la description de cette activité.²²³

Ce dédoublement comporte des problèmes visibles dans la délimitation de la discipline et de l'objet d'étude. Meschonnic ajoute : « La double acception de la métrique, organisation codifiée du discours, et la description ou l'étude de cette ordonnance, fait que parler de l'une c'est parler de l'autre. La seconde acception ne cesse de courir après la première, pour s'y identifier. » (528) Le poéticien français ne fait pas l'archéologie de tous ces termes, il prend la métrique du XXe siècle pour en faire la critique. Il y a là un travail historique à faire et c'est, en partie, ce que nous allons entreprendre dans le domaine hispanique.

De façon parallèle, *mètre* et *vers* sont des termes conceptualisés de façon très diverse et plurielle tout au long de l'histoire. Il n'est pas possible ici de se donner la tâche difficile de reconstituer une telle histoire, il suffit de penser que

²²³ *Op. cit.*, p. 522.

très sûrement, étant donné l'état où en est la théorie du XIXe siècle, au moins *mètre* et *vers* étaient devenus des concepts très proches et peut-être même indistincts, d'où le rapprochement et l'indistinction entre la versification et la métrique. Il est clair que, en tout cas, au début du XIXe siècle, de la même façon que le *vers* était synonyme, ou au moins assimilé, avec le *mètre*, la versification s'est confondue avec la métrique. Face au manque d'une archéologie de ces deux termes dans le domaine hispanique, je reprends une vieille démarche philologique critiquable mais, pour le moment, il n'y a pas d'autre choix pour repérer des indicateurs lexicaux. En cherchant sa trace dans des dictionnaires hispaniques on trouve que le mot *versificación* est répertorié suivant un itinéraire semblable à celui que Dominguez Caparrós dessine pour *métrica* : il n'apparaît qu'à partir de l'édition de 1817, les œuvres lexicographiques précédentes ne consignent que le verbe *versifica*²²⁴. Néanmoins, l'occurrence du terme dans le dictionnaire ne constate pas son emploi dans un champ culturel ; elle signale juste l'attention portée à ces termes par les lexicographes et par l'Académie espagnole de chaque époque. Telle est, dans un premier temps, l'éclosion hésitante, contradictoire de cette discipline au XIXe siècle.

Dans la métrique, la rythmique et la versification il y a, on le verra, une cohérence involontaire. Ayant pour objet la technique et la forme, elles n'arrivent pas à rendre compte de la poésie. C'est pourquoi Bello ou Jaimes Freyre, et beaucoup moins González Prada, font appel à des récits transcendants ou à des rémanences de la culture classique, voire à des emprunts à la rhétorique,

²²⁴ Pour les répertoires lexicaux les plus anciens de l'espagnol *Vid.* le *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*, <<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>> (consulté le 9.05.2020); pour les dictionnaires modernes, le "Mapa de diccionarios académicos", *Nuevo diccionario histórico del español*, <<http://web.frl.es/ntllet/SrvltGUILoginNtlletPub>> (consulté le 9.05.2020).

pour légitimer leurs démarches : face au manque d'explications sur l'activité poétique comme création, ils ont recours à des récits qui la légitiment, tels le talent, le génie, la nature, l'ouïe du poète, etc. Évidemment, chaque procédé est différent, autant que les enjeux et que les concepts, mais les trois partagent cette envie de *mathesis* propre de l'*épistème* classique. Il est vrai, aussi, que les trois pensées sont distribuées dans des périodes différentes de l'histoire et réparties dans des géographies distinctes, mais ces trois poètes sont rassemblés dans une seule voie de cette étude par plusieurs raisons. Dans leur envie de théorie et dans la quête d'une systématique, ils partagent la conception du vers comme une notion ahistorique, mathématique et hors discours. Cela veut dire que les trois font du vers une entité purement quantifiable ; pour eux, le vers est ce composant malléable qui, dirait-on, peut prendre forme, ou avoir lieu, hors d'un poème. Ils oublient ou méconnaissent, donc, le poème comme système du vers. De telle sorte que, allant aux extrêmes, l'endécasyllabe dans un sonnet serait identique à l'endécasyllabe d'une *silva*.

En outre, pour la métrique et la versification, le vers est hors de l'histoire. C'est-à-dire qu'au lieu de penser la métrique comme un procès qui a lieu dans la pratique d'une activité, celle-là est vue comme un principe valable et inhérent à la langue. On verra que la question historique de la versification hispanique est presque toujours un oubli pour la métrique, qui se voulait ahistorique. Par exemple, dans les discours théoriques de Manuel González Prada et de Ricardo Jaimes Freyre, quoique beaucoup moins chez Andrés Bello, on ne trouve pas de notions sur la transformation historique de la versification. Pour eux, le vers est un donné, une formation transcendantale ou, comme pour Bello, un regroupement syllabique dont l'origine se trouve dans l'Antiquité. En tous cas,

préalable. Tous trois ont un rapport particulier à la versification du Moyen Âge qui, me semble-t-il, peut fonctionner comme un indicateur de leurs enjeux théoriques et des plans conceptuels où ils se positionnent pour analyser et juger l'histoire de la poésie. Leur point de départ est un *corpus* de versification stable, systématique, classique, réduisant les problèmes du vers au seul comptage syllabique, tout en s'appuyant sur l'assomption d'une isochronie syllabique. Cette égalité des temps des syllabes est fondamentale pour comprendre la création d'une unité d'analyse : toute syllabe ayant la même durée, et donc la même valeur, dévient la composante échangeable d'un composé se voulant un système : le vers.

Il serait question aussi de réfléchir au passage et à l'interaction d'une raison classique avec le positivisme, manifestes dans cet intérêt porté à la métrique pendant le XIXe et le début du XXe siècles par les poètes hispano-américains, en dépit d'autres possibilités de théoriser la poésie. Il y a dans cette période en effet d'autres théories métriques concurrentes, basées sur la différence de durée entre les syllabes, comme celle de Sinibaldo de Mas, fortement productive chez Darío, par exemple, mais ces théories et les productions poétiques qui en découlent ont été étudiées ailleurs.²²⁵ Entre Bello, González Prada et Jaimes Freyre l'enjeu théorique n'est pas le même : dans le premier, les savoirs classiques sont un legs susceptible d'être réactivé et appliqué à la versification, dans le but de déplacer les vieux savoirs et de fonder une discipline ; chez González Prada et Jaimes Freyre la métrique possède une discursivité, elle est déjà confirmée comme discipline et, en accord avec le temps, se veut même une science de la versification. La métrique de Bello n'est pas la

²²⁵ *Vid.* « Introducción », In : Sinibaldo de Mas, *Sistema musical de la lengua castellana* [1832], Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001.

rythmique de González Prada, ni la versification de Jaimes Freyre. La première, malgré toutes ses innovations, obéit encore au principe de la correction et de la norme, l'orthologie n'y est pas avant par hasard, elle rappelle le rapport médiéval de subordination de la poétique à la grammaire ; chez les deux autres, le nombre et le comptage acquièrent le caractère d'un fondement pour rationaliser la poésie et la réduire à une mathématisation.

Dans les pages suivantes il ne sera pas question de faire une comparaison entre les discours théoriques des trois poètes,²²⁶ mais d'étudier leurs théories dans l'ensemble de leurs poétiques. Il s'agit donc de ne pas isoler la métrique, la rythmique ou la versification d'un système majeur qui serait le discours théorique sur la poésie de chaque poète.

²²⁶ Ces études ont été déjà faites, soit de façon panoramique dans les théories métriques et de versification hispaniques, soit juste pour le domaine hispano-américain, ou bien pour les trois poètes qui nous concernent. Ces études constituent donc la base et l'origine de cette réflexion générale sur la poétique comme théorie d'ensemble. Elles seront mentionnées au moment opportun.

Deuxième partie :
Andrés Bello, l'institutionnalisation du savoir

5. Andrés Bello, la volonté disciplinaire

Le savoir d'Andrés Bello est débiteur de la culture littéraire néoclassique. À partir de la recherche philologique et de la critique, il a modelé ce savoir intégrant des nouveaux éléments, parfois assez originels. Bello se retrouve dans une période des forts bouleversements politiques, les élans indépendantistes l'amènent à quitter le Venezuela pour s'installer à Londres, puis au Chili à partir de 1829, où il trouve de meilleures conditions pour la réalisation de son œuvre. Julio Ramos a signalé que, à la différence d'autres pays hispano-américains, la consolidation de l'État national chilien vers 1830 est une condition permettant la professionnalisation du travail intellectuel²²⁷. Cette consolidation de l'État est accompagnée d'une centralisation du pouvoir et d'une réforme des institutions ou de la fondation d'autres. Bello arrive au Chili dans cette conjoncture, lui permettant de mener à bon terme ce que Ramos appelle une « *voluntad racionalizadora*²²⁸ ». En effet, nous constaterons que beaucoup du travail philologique mené à Londres restera inédit mais qu'il sera récupéré dans ses recherches de la période chilienne.

²²⁷ « *Saber decir: lengua y política en Andrés Bello* », *Desencuentro de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 91-115.

²²⁸ *Ibid.*, p. 95.

À cause de son ampleur, l'œuvre de Bello a été largement étudié dans une perspective panoramique par des chercheurs comme Iván Jaksic²²⁹ ou Pedro Grases²³⁰. Quand il s'agit d'étudier sa poétique, la démarche la plus commune est d'analyser ses poèmes, parmi lesquels la *Alocución a la poesía* détient une place capitale, pour en tirer des conclusions qui serait parfois valables pour l'ensemble de la production littéraire. Un seul exemple de cette forme d'étude serait le cas de Lubio Cardozo, dans *La poética de Andrés Bello y sus seguidores*²³¹.

Ici, le aussi poète Cardozo fait plusieurs essais pour tracer la poétique de Bello. Il prend celle-ci soit comme une poétique à l'œuvre dans la composition, soit comme un énoncé à l'intérieur d'un art poétique. Cardozo illustre la poétique de Bello à partir des vers les plus connus de la *Alocución a la poesía* (1823), où le poète demande:

*tiempo es que dejes ya la culta Europa,
que tu nativa rustiquez desama,
y dirijas el vuelo adonde te abre
el mundo de Colón su grande escena.*

Cardozo prétend que ce propos suffit pour montrer le détachement de Bello de la poétique néoclassique, tout en étant un programme à accomplir non seulement par lui, mais par ses suiveurs, dans ce qui serait le *bellismo*, défini comme le besoin de créer une poétique hispano-américaine. Cardozo est fortement penché sur une idéologie pour laquelle Bello est un *hispano-*

²²⁹ Andrés Bello : *La pasión por el orden*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2001. Il s'agit d'un essai descriptif d'ensemble, où la vie et l'œuvre sont exposées. Les chapitres sur la poésie et sur la philologie sont une bonne synthèse de ces questions au tout début du XXI^e siècle.

²³⁰ Je m'appuie beaucoup sur les savants travaux de Grases, qui tiennent de la rigueur philologique mais aussi de la connaissance directe de l'archive Bello, ayant été pendant 30 ans le secrétaire de la *Comisión Editora de las Obras de Andrés Bello*.

²³¹ Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1981.

américaniste ou un *indépendantiste* : « No se puede poner en duda el llamado de Bello a la fundación de un movimiento literario y humanístico, hispanoamericanista. O sea, con una interpretación más libre para una afirmación más osada, Bello creó conscientemente una poética. » (16) Il est vrai que, le voulant ou non, avec l'*Alocución...* et l'*Agricultura de la zona tórrida*, Bello inaugure une discursivité spécifique sur la poésie en Amérique hispanique. Il faudrait, cependant, ne pas aller si vite en déclarant ces poèmes comme des actes radicalement conscients ; Pedro Grases a très bien contextualisé l'écriture de ces textes, tout en suggérant ce que l'évocation de l'Amérique revêt de nostalgie.

Si dans l'étude de la poésie, il y a des tels résultats, quand on regarde les textes théoriques de Bello, les conclusions sont d'un autre ordre, comme nous le verrons ci-dessous. Dans les pages suivantes, nous tenterons de repérer le discours théorique sur la poésie de Bello à partir des textes où il est question de la chose littéraire. Dans un premier aperçu, il y a un constat. La poésie, plus que nul autre genre du système littéraire de son époque, occupe un espace de réflexion vaste. Il s'agit alors d'une volonté de spécialisation qui prend la forme de manuscrits, d'articles et de traités, dans les domaines de la philologie, l'orthologie, la métrique et la critique littéraire. Sans aucun doute, chez Bello il ne s'agit pas d'activités radicalement hétérogènes, les trois s'étalant toute au long de sa vie de façon plus ou moins simultanée, ou bien, l'une servant de soutien intellectuel à l'autre. L'organisation des pages suivantes essaie de délimiter le discours théorique, organisé à partir de la chronologie interne à ces activités.

5.1. Le philologue

Pendant longtemps Bello s'est intéressé à philologie, discipline connue depuis l'Antiquité, mais connaissant un renouveau séculaire depuis la fin du XVIII^e siècle, qui a opéré d'abord le déplacement de la conception religieuse qui justifiait une origine divine des langues et également un remplacement de cette conception par un cadre épistémique considérant les langues et le langage comme des phénomènes humains. Selon Edward W. Said, « cette transformation a mis à l'écart la conception étymologique et dynastique de la filiation linguistique, pour la remplacer par une conception du langage comme domaine autonome et rendu cohérent par des structures internes qui s'accrochent les unes aux autres, avec pour conséquence d'ôter tout intérêt aux origines [divines] du langage ».²³² La philologie de Bello est débitrice de cette sécularisation et, en même temps, quoiqu'avec d'autres propos et postulats, elle est contemporaine des vastes recherches en Europe qui ont porté cette discipline au statut de science.

Ce travail mené surtout dans ses années londoniennes (1810-1829)²³³ portait l'empreinte de ce renouveau séculaire et lui a permis de façonner sa propre conception de la langue et de la littérature à partir de la certitude acquise dans la recherche historique. Une bonne partie de ces études ont été publiées de façon posthume et il est difficile de les dater avec précision pour nous donner

²³² *L'orientalisme*, Paris, Seuil, 2005, p. 241.

²³³ Et notamment pendant la période qui va de 1814 à 1823, années dans lesquelles il a produit les treize cahiers connus comme *Cuadernos de Londres*, appartenant à l'Archivo Central Andrés Bello de Santiago de Chile. L'intérêt de ces cahiers a été signalé dans les dernières années par Iván Jakšić, « Los Cuadernos de Londres de Andrés Bello », *In : Boletín de Filología*, L.2 (2015), pp. 181-189. Lui-même, avec Tania Avilés, les a édités, *Cuadernos de Londres*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2017. N'ayant pas eu accès à cette édition pendant ma recherche, toute citation et tout commentaire sont faits à partir de l'édition des *Obras completas*.

un aperçu d'une chronologie cohérente, sauf quand les références temporelles explicites nous le permettent. L'analyse de ses travaux tient compte, pour la plupart, de leur caractère inédit pendant la vie de l'auteur. Nous assumons, donc, le caractère non accompli, ébauché, des textes en question. Cette période londonienne est, néanmoins, capitale pour comprendre la formation de la pensée de Bello, soit parce que les résultats de ses recherches seront repris ultérieurement, soit parce que c'est aussi le point de départ de son métier en tant que philologue, critique littéraire et surtout poéticien. Ainsi, dans ces activités il est possible de reconnaître non seulement son positionnement face à ces objets d'étude, mais aussi de retrouver les concepts et les notions théoriques dont il s'en servait pour sa recherche dans l'histoire et dans le présent de la langue et de la littérature.

Dans ce travail philologique il faut signaler avant tout la nouveauté d'un intérêt porté à un objet d'étude tout à fait inconnu en Amérique hispanique : la littérature du Moyen Age.²³⁴ Certes, cet intérêt est partagé par un Romantisme en émergence, mais l'apparition de ce mouvement dans le domaine hispanique est plutôt contemporaine²³⁵ des recherches de Bello et il en tiendra compte

²³⁴ Pedro Grases retrace la connaissance du Moyen Age espagnol et européen à Caracas, qui était presque inexistant, ainsi qu'au Mexique et à Lima. L'intérêt de Bello pour cette littérature se doit très probablement à une initiative et à une recherche individuelle qui commence dans la période londonienne. D'où, donc, le caractère innovateur de Bello dans son regard porté à cette période. « Andrés Bello y los estudios de literatura medieval europea », *In : Estudios sobre Andrés Bello*. v. I : *Investigaciones monográficas*, Barcelona, Seix Barral, 1981, pp. 461-472 ; *Vid.* aussi « La épica española y los estudios de Andrés Bello sobre el Poema del Cid », pp. 335-460.

²³⁵ « Le mot *romantique* apparaît en Espagne en 1818, suite à la polémique intellectuelle entre Nicolas Böhl de Faber et José Joaquín Mora. Le premier, d'origine allemande, défendait que l'Espagne était par excellence une nation romantique, caractérisée par un *Volksggeist*, un « esprit national » qui l'immunisait de l'influence supposée néfaste du rationalisme français. L'auteur reliait le romantisme au passé national et à la figure littéraire de Calderón de la Barca. Né du refus du libéralisme, l'adjectif se substantive en 1823 dans le journal barcelonais *El Europeo* et acquiert un sens politique nouveau, plus proche du libéralisme conservateur et du renouveau spiritualiste souhaité par Madame de Staël. » Jordi Canal *et al.*, « La société à l'époque romantique », *In : Histoire de l'Espagne contemporaine. De 1808 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2017, p. 86.

longtemps après. Son intérêt serait plutôt d'ordre scientifique, voulant trouver dans l'histoire la confirmation de ses propos. Il ne faut pas oublier que Bello connaissait très bien le Moyen Age, il dépassait, de beaucoup, la connaissance que la plupart de ses contemporains en avaient. Son intérêt pour cette période l'a mené à étudier le Cid de 1810 jusqu'à la publication de son édition en 1865, peu avant sa mort.²³⁶ Sur le même temps, le plan général de sa philologie est encadré par un esprit scientifique d'époque, obéissant à des jugements *a priori* adressant la recherche, au lieu que de tels résultats remettent en question ses propres *a priori*. Pour Paul Zumthor, cette façon de mener une recherche philologique correspond à « une tradition scientifique étroitement "individualiste"²³⁷ », qui, d'une part, présuppose des états de langue isomorphes et qui, à la fois, d'autre part, ne tient pas compte de l'interaction entre la langue et le champ culturel ou, encore plus précisément, entre la langue et le champ littéraire. Revenir sur le point de vue de Zumthor n'est pas un stratagème pour juger a-historiquement la démarche de Bello, mais bien au contraire pour mieux préciser l'historicité et le fonctionnement de sa philologie. Dans ce sens, on pourra constater que la philologie de Bello devient un outil de recherche scientifique dans la formation de son discours théorique sur la poésie.

La philologie que Bello met en œuvre est marquée pour l'acceptation d'une matrice antique, surtout latine, de laquelle dérivent non seulement les langues romanes mais presque tout fait langagier se produisant dans celles-ci. La

²³⁶ Vid. l'étude préliminaire Pedro Grases *Obras completas*, v. VII : *Estudios filológicos. Poema del Cid y otros estudios de literatura medieval*, Caracas, La Casa de Bello, 1986.

²³⁷ « Du rythme à la rime », in *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975, p. 125. Zumthor explique, ce qui pourrait être le cas de la philologie de Bello, que « (en simplifiant un peu) cette tradition pour qui l'histoire du vocabulaire procède d'un mouvement linéaire, de sorte qu'à tout terme B correspond nécessairement un point de départ A, qu'il est toujours possible d'identifier, fût-ce par supposition ; ce qui souvent implique que, à l'état de langue dont relève B, correspondit un état de langue isomorphe, dont releva A. » (*id.*)

question de l'*origine* façonne, chez Bello, un modèle de connaissance et d'interprétation des phénomènes langagiers. On pourrait avancer même que, chez Bello, l'assomption de cette origine l'amène à supposer une continuité immanente et transcendante entre l'antiquité latine et les langues romanes. Disons que, face à un fait de langage en espagnol, Bello trouvera que tel fait était déjà présent dans la latinité, classique ou vulgaire, la tâche du philologue n'étant que prouver l'origine d'un fait de langue ou de littérature et leur ressemblance, et non forcément leurs particularités, entre un point et l'autre. À partir de ce travail philologique fondé sur la culture latine, pour cette première partie, on repère et on suit la trace de principalement trois concepts, le *rythme*, raccompagné de près par la *rime*, et le *vers*, rattachés à la notion d'une écoute héritée de la rhétorique classique. Ces concepts sont imbriqués et mêlés, l'un dans l'autre ; de ce fait, la démarche la plus simple à suivre c'est l'exposition chronologique, parfois supposée de notre part.

Les premières études de Bello nous montrent que la notion de *rythme* est capitale dans sa pensée. Apparu déjà dans ses recherches londoniennes et présent jusque dans ses derniers travaux, le *rythme* sera soumis à une constante conceptualisation, menant avec ceci autant une diversité qu'une instabilité terminologique tout au long de son œuvre. Il s'agit d'une notion structurante qui traverse et qui régit les domaines linguistique et littéraire chez Bello, et particulièrement celui nous concernant, la poétique. Ce terme de *rythme*, à l'époque, est, en fait, une innovation théorique. Même s'il est présent dans l'Antiquité, cela ne veut pas dire que sa transmission a été assurée pendant le Moyen Age ni pendant la Renaissance, où il était soit absent ou confondu avec le *metrum* latin, soit assimilé sémantiquement avec la rime. D'après Zumthor,

pour le domaine français, le rythme apparaît comme notion distinctive chez Du Bellay (en 1519), suite à quoi il est restreint à l'oralité des doctes sans traces écrites, réapparaissant au début du XVIII^e siècle²³⁸. C'est-à-dire, avant et après Du Bellay, la *rime* et le *rythme* étaient considérés comme des termes équivalents, parfois une étymologie commune était attribuée. Un tel mouvement du terme peut être constaté de façon semblable dans le domaine hispanique : le rythme revient dans le champ littéraire en plein néo-classicisme et il est associé à la rime, comme nous verrons dans les discussions entamées par Bello. Cette réintroduction du rythme grec au cours du XVIII^e siècle se fait dans une période de rationalisme qui lui associe une certaine symétrie, le faisant osciller entre le mètre et le pied. D'où le fait qu'il soit fortement assimilé à la régularité et à la proportion ; d'où aussi qu'il soit instable chez Bello et qu'il soit soumis à une constante reconceptualisation, d'abord à partir du travail philologique, puis par la formation de sa métrique.

5.1.1. Aux origines de la rime-rythme

Il est possible de commencer l'étude des textes philologiques par le long article intitulé « La rima »,²³⁹ qui, selon moi, est bien antérieur à 1823, car ici Bello

²³⁸ *Ibid.*, pp. 140 sq.

²³⁹ *Obras completas*, v. VI : *Estudios filológicos. Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana y otros escritos*, introd. Samuel Gili Gaya, Caracas, Ministerio de Educación, 1955, pp. 445-486. Cette étude de publication posthume montre une conceptualisation du rythme qui, comme on verra, changera à partir de 1823. L'étude a été publiée pour la première fois par Miguel Luis Amunátegui dans le v. VIII des *Obras completas*, apparaissant au Chili entre 1881 et 1893.

Par ailleurs, je n'ai pas trouvé d'information pour mieux dater ces textes dans d'autres études sur Bello. Par exemple, une des dernières chronologies, qui tient compte des biographies de Bello, ne s'intéresse qu'aux travaux publiés du vivant de l'auteur et ne fournit pas de détails pour les éditions posthumes, Cf. Oscar Sambrabo Urdaneta, *Cronología de Andrés Bello*, Caracas, Casa de Bello, 2011.

montre encore son accord avec l'étymologie en vigueur depuis les XIV-XVIe siècles, qui fait de la rime une dérivation de rythme : « Yo por mí no veo qué motivo haya para separarse de la vulgar etimología que deriva a [sic] rima de *ρυθμός*. » (452) Le parti pris pour cette étymologie n'est pas sans conséquences dans la formation de sa pensée, et il faut remarquer que, même si Bello connaissait le grec, il s'agit d'une des très rares occasions où il écrit en caractères grecs un terme, pour mieux donner de l'autorité à son propos, tout en conservant une attitude classiciste. À part le fait de légitimer, ou de simplement concevoir, un procédé à partir d'une origine grecque, cette étymologie opère dans la première pensée de Bello une certaine homologation de deux termes en faisant d'eux que des occurrences du même mot originel.²⁴⁰ Valider cette étymologie n'est pas seulement déclarer un accord lexicographique, c'est aussi, dans ce cas, assimiler un terme à l'autre, de telle sorte qu'ils peuvent partager des traits sémantiques ou être interchangeables. Faire des rimes et faire des rythmes, pour reprendre Bello, devient une pratique où la régularité des accents, le rythme, et la ressemblance des fins de vers, la rime, seraient justifiées par le plaisir de l'oreille. Il y entre en jeu tout un système dont nous débattons ci-dessous.

Il se peut que cette question soit traitée dans l'édition des cahiers d'Iván Jakšić et Tania Avilés en 2017. Deux ans avant, Jakšić même a publié un article dans lequel il avançait quelques problèmes de datation de ces cahiers, « Los *Cuadernos* de Londres de Andrés Bello », *Boletín de Filología*, L.2 (2015), pp. 181-189. Jakšić affirme que pour dater les cahiers « solo contamos con los sellos de agua presentes en algunos pliegos de papel como posible evidencia », p. 183. Mais en gros ces cahiers ont été écrits la plupart entre 1814 et 1823.

²⁴⁰ Pour Bello ce serait à partir du XVe siècle que l'usage de la rime deviendrait une pratique courante : « Llegó pues a considerarse aquel artificio como una parte o requisito preciso de la versificación; y rimar o hacer ritmos significó desde entonces combinar las palabras por tal arte que a un mismo tiempo halagasen el oído con la regular colocación de los acentos y cesuras y con la semejanza de los finales; nueva acepción de la voz *rhythmus*, que adoptaron los escritores de los últimos tiempos de la latinidad, y a la cual se apropió en romance el mismo sustantivo con terminación femenina. » (453) On pourrait, cependant, se demander comment ce passage du *rhythmus* à la rime a été repoussé de presque dix siècles, entre l'homéoteleute du latin vulgaire et la généralisation de l'« artifice » au XVe siècle dans les langues romanes.

Il nous faut montrer comment cet accouplement de la rime et du rythme est définitif pour la pensée du rythme chez Bello et donc pour son discours théorique. Dans cet article, Bello reconnaît trois sortes de rime dans la langue espagnole : l'*aliteración*, la *consonante* et l'*asonante*. Il va se défaire de la première pour une raison explicite, elle n'est plus fonctionnelle dans la poésie moderne, mais aussi, à mon avis, Bello tient ce propos parce que cette exclusion lui permet de mieux construire une argumentation sur la symétrie : pouvant se présenter partout et de façon non systématique dans un poème, l'allitération empêche d'être soumise à une règle de régularité et d'alternance ; lorsque, de par leur position à la fin du vers et de par leur distribution dans les strophes de l'époque, les rimes *consonante* et *asonante* servent à mieux théoriser la proportion, la symétrie et l'ordre.²⁴¹ La rime, *consonante* ou *asonante*, assimilé au rythme à cette époque, serait dérivée de l'homéotéleute, le principe de symétrie latine consistant à rassembler des phrases avec une construction analogue d'éléments dans le même ordre. Bello fait dériver de la prose un principe du vers. Comment a été faite la transition de cette figure de la prose au vers ? Et, en plus, comment l'homéotéleute, obéissant à la logique de la prose est-il devenu un trait formel du vers ? Il s'agit sans doute des questions que Bello ne se posait pas ; ses propos trouvaient leur justification et leur évidence dans une tradition classique qui semblait encore être performante et définitoire pour

²⁴¹ L'extrait en question est le suivant : « Tres especies de rima se conocieron en la media edad: la aliteración, que se ha desterrado ya de la poesía; el consonante, o rima propiamente dicha, que sigue empleándose en la versificación de todas las lenguas de Europa; y el asonante o rima vocal, que al presente sólo se usa en nuestra Península. » (454) Ceci n'est pas tout à fait vrai, la poésie française n'ignore pas la rime assonante.

À part la discussion sur la rime, de ce même extrait on pourrait en tirer, au profit de l'hypothèse de l'antériorité de ce texte à 1823, que la phrase « en nuestra Península » dénoterait plus une appartenance qu'une possession, ou bien, par synecdoque, une référence au domaine hispanique. C'est-à-dire que, en tout cas, Bello écrivait très probablement avant ou pendant les mouvements indépendantistes des Amériques.

les langues romanes. Évidemment cette convention étymologique chez Bello n'est pas forcément un choix délibéré mais confirme l'affiliation à une théorie en correspondance avec des pratiques poétiques rimées. En effet, cette analogie entre l'homéotéleute et la rime a été courante à partir du XVI^e siècle, une fois que la rime a finalement pris sa forme et sa définition modernes dans les langues romanes, en tant qu'homophonie finale entre au moins deux vers²⁴².

L'homéotéleute était une figure employée « no para halagar al oído con el sonsonete, sino para dar bulto y color a la correspondencia de las ideas, al revés de lo que sucede en nuestra versificación, donde la semejanza material de las palabras es tanto más agradable, cuanto menor es su semejanza formal » (459-460) Bello établit là une opération d'association et de dissociation qu'il n'abandonnera plus : d'une part, l'association entre la rime et l'oreille, rapportant un fait langagier aux sens, d'autre part, la dissociation entre les procédés du vers et les procédés des idées. Il faut voir que pour conceptualiser la rime, Bello fait recours à deux syntagmes qu'il n'emploie plus ailleurs : « la semejanza material » et « la semejanza formal ». Il est possible de déduire que la ressemblance matérielle est associée à la réalisation phonétique des mots, lorsque la ressemblance formelle se rapporte à leur catégorie grammaticale.

Sur la forme de la rime il rajoute que, après « la corrupción del lenguaje latino, en que oscurecida la diferencia de largas y breves, se hizo necesario agregar o sustituir las antiguas leyes métricas, otra especie de armonía más perceptible a los oídos del vulgo. » (462) OÙ, suivant l'argumentation de Bello, on pourrait lire que cette « especie de armonía » des langues romanes n'est qu'une compensation de la symétrie idéologique perdue dans la langue. La rime

²⁴² Vid. Zumthor, *op. cit.*, p. 142.

deviendra alors un procédé nécessaire pour la seule oreille: « Dióseles [a las rimas consonantes], pues, la plenitud necesaria para la satisfacción del oído, a quien ya únicamente se dedicaban ; y pareciendo tanto más felices, cuanto eran menos fáciles de procurar, llegó por último a cifrarse el primor del arte en que las voces consonantes tuvieran entre sí la menor afinidad gramatical que fuese posible. » (462) À part ces détails sur la rime, la différence est remarquable entre la latinité classique, qui se sert de l'homéotéleute comme procédé pour harmoniser les idées, et les langues romanes s'emparant d'un procédé sonore pour restituer une harmonie perdue. La construction de l'homéotéleute, jugée comme procédé intellectuel, serait propre aux auteurs classiques ; la construction de la rime, une espèce d'artifice sonore, propre aux versificateurs. Les deux procédés sont vus à travers l'écart entre la haute culture, la latinité, et la basse culture, les langues romanes, ce qui d'une certaine façon revient au paradigme du signe : le contenu est préservé, car il est transcendant ; la forme change, tout en étant escamotable.

Il se peut que, autant dans son idéal éclairé que dans son élan classiciste, tout ce qui ne ressortit pas à la haute culture soit méprisé par Bello. Par exemple, quand il explique les origines de l'allitération, attribuée à la versification latine tout en niant toute influence germanique, il déclare que « por aquella edad [s. VIII] estaba en mucho favor, entre los versificadores latinos menos cultos, que probablemente sólo aspirarían a agradar a la plebe con ella. » (456) Deux choses sont ici importantes : d'abord, la façon dont Bello opère pour trouver une origine à tout procédé de versification hispanique dans la matrice latine ; puis, l'écart radical entre la basse et la haute culture, en rapprochant l'allitération non des *poètes*, des *écrivains* ou des *auteurs classiques*, mais des *versificateurs* qui ont,

par conséquence, la plèbe pour public. Ces derniers termes deviennent alors distinctifs dans le sens où ils opèrent une distinction culturelle. En effet, dans le paradigme de l'exaltation de la culture classique latine et de l'escamotage du latin vulgaire, l'allitération, jugée trop simple, serait presque inexistante dans la littérature du siècle d'Auguste : « A la verdad, los ejemplos [de aliteración] que se citan de Virgilio y de otros escritores del siglo de Augusto parecerán casuales » (456). L'allitération n'accomplit donc pas au moins ces deux caractéristiques : du côté de la technique, elle ne peut pas être prise comme modèle de symétrie ; pour la compréhension de l'histoire, elle n'est presque pas employée par les écrivains du siècle d'Auguste.²⁴³ On pourrait peut-être aussi avancer que la rime (assonante et consonante) suppose une verticalité paradigmatique qui contribue à la verticalisation du poème, alors que l'allitération n'est pas spécifiquement une marque poétique, étant historiquement liée à la prose et fonctionnellement à l'horizontalité de la syntaxe.

La *rima asonante* occupe une place particulière dans la pensée de Bello à cette époque. En effet, comme la *consonante*, elle est aussi fournie par la matrice latine. Pendant presque 20 pages, Bello ébauche ce qui pour lui serait la trace historique de la rime assonante, en commençant au VI^e siècle et en s'arrêtant à la poésie de ses contemporains. Ici, il développe une histoire de la rime *asonante*, mais ce n'est pas le cas pour la *consonante*, et c'est parce que là il y a un de ses principaux enjeux théoriques sur la rime. À partir de son exposition historique, Bello veut remettre en question l'état contemporain de la rime. Sa

²⁴³ Il faut rappeler que cette attitude classiciste centrée sur le siècle d'Auguste comporte aussi une pensée politique : à l'époque Bello basculait entre les idéaux monarchiques et les républicains. Vid. Antonio Cussen, *Bello and Bolívar. Poetry and Politics in the Spanish American Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

recherche devient critique, dans le sens où il se positionne, par l'histoire, face à des pratiques littéraires de son présent.

Bello remet en cause l'usage plutôt rare de la rime *asonante* contre l'usage très répandu de la rime *consonante* entre ses contemporains. Pour lui la discrimination entre les deux sortes de rime n'est pas valable, les deux étant des marqueurs de symétrie : « Pero, ¿qué principio hay en la naturaleza de las cosas, que, una vez admitido el homeoteleuto o semejanza de terminación para señalar el ritmo, prescriba que esta semejanza sea más bien de un modo que de otro. » (482-483) Bello refuse que l'on qualifie l'*asonante* de facile, ou même de puérile, pour lui « aunque las relaciones que [el asonante] exige entre los sonidos finales no sean tan obvias como en la rima completa, lo son suficientemente para los objetos de la versificación », et d'ailleurs, cette espèce de rime « por mucho que lo fuese [demasiado fácil], nunca podría serlo tanto como el verso suelto. » (483) C'est-à-dire, que pour la *versification*, il s'agit de l'organisation d'une écriture, les deux rimes accomplissent la même fonction, de marqueurs de symétrie. On voit bien ici comment il y a une « projection » de l'équivalence de l'axe horizontal de l'homéotéleute sur l'axe vertical des rimes assonantes ou consonantes.

Les critères de composition pour faire intervenir les trois rimes ici différenciées reposent sur le plaisir de l'oreille et sur la tradition classique. Bello nie la pertinence de l'allitération mettant en avance une citation de Cicéron, « De las tres especies de rima que han estado en uso en las lenguas de Europa, la aliterativa, la asonante y la consonante, la primera me parece debe ser la menos agradable, según la observación justísima de Cicerón, *notatur [enim] maxime similitudo in conquiescendo*²⁴⁴ » (484). Puis il établit la distinction entre la

²⁴⁴ Il s'agit d'une citation de *De Oratore*, III, §XLIX, dont je propose la paraphrase : « la ressemblance est particulièrement aperçue dans la proximité. » D'ailleurs, la citation n'a pas été

consonance et l'assonance à partir de sa pertinence dans la composition : « De las otras dos [rimas], la consonante es preferible para las rimas pareadas, cruzadas, o de cualquier otro modo mezcladas; pero la asonante es, no solo la más a propósito, sino la única que puede oírse con gusto en largas estancias, o composiciones enteras monorrímicas. » (484) Bello en profite pour critiquer une certaine versification de l'époque, fidèle à l'idéal néoclassique, qui considérerait, à part les trois unités horatiennes, *l'unité du mètre*. Contre celle-ci, le philologue dit « no comprendo por qué motivo se haya el poeta de sujetar a uno solo [mismo asonante] en todo un canto de un poema épico, aunque conste de mil versos o más, sin que pueda alegarse en favor de esta práctica ni el placer ni el oído, a quien lejos de agradar, atormenta el martilleo de una desinencia tantas veces repetida, ni el mérito de la dificultad [...] » (485).

Ce n'est pas la seule fois où Bello montre son hétérodoxie face à l'idéal néoclassique. Si sa pensée pose encore des problèmes, c'est justement parce que Bello montre, ici, comme ailleurs, de fortes divergences avec la *doxa* de son époque. Et il se positionne en tant que poète : dans le problème tel qu'il est posé il s'agit de trouver les raisons pour rendre pertinente une sorte de rime dans l'ensemble d'une composition tenant compte de son ampleur. On comprend bien que plus les phonèmes se ressemblent, plus les rimes peuvent être éloignées ; et que la répétition abusive... irrite l'oreille « subtile » de Bello.

Le plaisir des sens, notamment de l'oreille, devient son principal argument. Si c'est le plaisir de l'oreille qui justifie la présence de la rime, par le rappel de l'ordre et de la symétrie, c'est cette même oreille aussi qui sollicite

corrigée dans les deux éditions modernes des œuvres complètes de Bello (1955 et 1981) ; parfois on peut même retrouver l'omission d'*enim* dans des anthologies et des études sur Bello citant cette phrase.

l'introduction des variations dans la durée, contre la monotonie. Chez Bello, dans la composition, il y aurait alors une poétique de la durée, de la variation et de la densité des répétitions phonématiques, même s'il ne parvient pas à établir d'autre critère que la sortie de la monotonie pour procurer du plaisir à l'oreille. Pendant longtemps cette conception sensualiste de la poésie et cette quête de l'origine dans la matrice latine seront deux constantes de sa philologie, marquant sa poétique. Elles sont là depuis l'article sur « La rime » et elles vont rester presque intactes, jusqu'aux dernières années de sa production intellectuelle.

5.1.2. Dégager la rime du rythme et vice-versa

À partir de 1823, l'année de la fondation de la *Biblioteca Americana* et d'autres projets intellectuels, il y a une fluctuation dans la pensée philologique de Bello, qui l'amène à remettre en cause la définition courante de *rythme*, tout en faisant, de son désaccord, une contestation politique. Dans un article qui se veut le programme d'un traité de prosodie pour la langue espagnole, Bello réfutera l'assimilation du rythme à la rime à partir de l'étymologie traditionnelle : « Tomamos la palabra *ritmo* en diferentísimo sentido del que le da exclusivamente (no sabemos con qué fundamento) la Academia Española, que la hace sinónima de rima. *Ritmo* en general es la división del tiempo en partes iguales, por medio de sonidos semejantes, o de pausas que las terminan y señalan²⁴⁵. » Il y a, en effet, un changement radical qui a des motivations

²⁴⁵ « Qué diferencia hay entre las lenguas griega y latina por una parte, y las lenguas romances por otra en cuanto a los acentos y cantidades de las sílabas ; y qué plan deba abrazar un tratado de prosodia para la lengua castellana » [*Biblioteca Americana*, II, Londres, 1823], In: *Obras completas*, VI : *Estudios filológicos I. Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana y otros escritos*, Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación, 1955, p. 333.

épistémologiques et même une motivation politique. D'abord, il est remarquable que Bello ne discute plus l'étymologie, mais la synonymie établie par l'Académie dans l'édition du dictionnaire de 1817, dont la définition de rythme était la suivante : « s. m. Lo mismo que RIMA²⁴⁶ ». Si l'on regarde l'édition de 1780, le dictionnaire de l'Académie espagnole ne consignait même pas le terme de *rythme*, ce qui, reconsidérant le propos de Zumthor, pourrait montrer la nouveauté du terme à partir du XVIIIe siècle. C'est-à-dire, à l'époque où Bello travaillait justement à la réintroduction du rythme pour opérer une distinction conceptuelle qui n'était pas courante dans le domaine hispanique. Ce procédé épistémologique consiste à différencier *rythme* et *rime*, laissant au rythme une place capitale comme organisateur de la prosodie et de la versification dans un poème, tout en restreignant le rôle de la rime à une occurrence régulière à la fin du vers. Et cette épistémologie devient aussi, chez Bello une politique de la connaissance, qui manifeste sa dissidence face à l'opinion et aussi à l'institution métropolitaine pour mieux s'affirmer. Bello s'oppose non seulement à une homologation de la rime et du rythme, mais il cible aussi l'Académie espagnole, institution qui fait office de régulateur de la langue et de son histoire depuis la métropole. Pourquoi remettre en question cette synonymie fondée sur l'étymologie —auparavant admise et partagée ? En fait, cette définition de rythme sera reprise de façon littérale dans les *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana*²⁴⁷, avec une suppression : l'opposition à l'Académie espagnole. On y trouve les premières lignes d'une politique de la langue chez

²⁴⁶ Des éditions disponibles en ligne du *Diccionario*, seulement l'édition de 1817 établissait cette synonymie. Vid. <<http://web.frl.es/ntllet/SrvltGUILoginNtlletPub>> (consulté le 07.02.2020).

²⁴⁷ Cet ouvrage de 1835 sera consigné dorénavant comme *Principios de la ortología...* À ne pas confondre avec le volume VI des œuvres complètes où ce traité est repris.

Bello, esquisse qui sera accomplie plus de vingt ans après avec la publication de sa grammaire. Mais si la synonymie est contestée, la conceptualisation du rythme ne s'éloigne guère de la précédente. Un autre facteur d'importance pour mieux comprendre cette divergence entre les deux articles serait le lieu de l'énonciation : « La rima » n'a été édité que de façon posthume ; par contre, l'article « Qué diferencia hay... » a été publié pendant le séjour de l'auteur à Londres, dans le deuxième volume du projet *Biblioteca Americana*, où le titre annonce un regroupement des savoirs pour une géographie précise, voire la territorialisation des savoirs.

Malgré le nouvel désaccord lexicographique, la conceptualisation du rythme ne va pas plus loin qu'auparavant. En fait, la rime est toujours là, sous-entendue dans « sonidos semejantes », comme marqueur de symétrie, dans la disjonctive et au même niveau que la pause. Ces marqueurs, la rime et la pause, délimitent et divisent le rythme pour le rapporter à l'ordre symétrique, à la proportion et la régularité. La notion de rythme que Bello met en place n'est pas forcément abstraite, elle repose sur le temps qui est mesurable, mais sans tenir compte des faits du discours ni d'autre activité langagière. En faisant du rythme un analogue de la symétrie, Bello introduit le rationalisme dans la poétique. Un rationalisme qui pourrait être empiriste, comme le dit bien Samuel Gili Gaya,²⁴⁸ mais qui s'appuie sur une tradition classique. L'importance dévolue à l'oreille comme organe de reconnaissance et d'interprétation inné du rythme peut être

²⁴⁸ Pour lui l'originalité du poéticien est localisée dans son empirisme : Bello « se situó en una posición empírica basada en el testimonio del oído y, en casos de duda; en la autoridad de los poetas, como si nada se hubiese escrito sobre los fundamentos de nuestra versificación. » *In* : « Introducción a los estudios ortológicos y métricos de Bello », en *Obras completas*, v. VI: *Estudios filológicos I. Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana y otros escritos*, Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación, 1955, p. XXVIII. Nous reviendrons sur la question de l'autorité plus loin.

retrouvée dans la rhétorique classique, surtout chez Cicéron, dont la lecture par Bello a été constatée ci-dessus. Ceci n'est pas seulement la confirmation d'une référence à la culture classique mais, essayant d'aller plus loin, une première évidence pour affirmer que le cadre théorique de Bello à ce moment est plus proche des catégories de la rhétorique que de celles de la poétique. Cette rhétorique lui fournit donc les catégories et les outils d'analyse pour le langage et pour la poésie. Les travaux de Cicéron, avec ceux de Quintilien et d'Isidore, constituaient le corpus de référence de l'éloquence néoclassique, se substituant même à la rhétorique d'Aristote. On peut y rencontrer ce rôle concédé à l'oreille comme principal organe qui règle et systématise le discours ou la « parole » (*oratio*). Chez Cicéron, par exemple, quand il s'agit de reconnaître la durée vocalique du latin, les règles importent moins que la capacité de l'oreille dans la reconnaissance et l'approbation des sons : « Consulta las reglas y protestarás ; dirígete al oído y lo aprobarás. Pregúntale porqué es así y te dirá que le agrada. Luego el habla ha de atender al deleite del oído²⁴⁹. »

Il y aurait alors une réactivation de la culture classique par le modèle empirique de connaissance que Bello met à l'œuvre dans son discours théorique. On pourrait retrouver cet empirisme rationaliste, pour lequel les sens se réjouissent dans la contemplation de l'objet symétrique, validant ainsi sa pertinence et sa vérité, dans la phrase suivante : « El placer que causa en

²⁴⁹ « Consule veritatem, reprehendet; refer ad auris, probabunt. Quaere cur ita sit ; dicent iuuare. Voluptati autem aurium morigerari debet oratio. » XLVIII, 159, *Orator. El orador*, éd. et trad. Antonio Tovar y Aurelio R. Bujaldón, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992. Sur la même question *Vid.*, parmi d'autres paragraphes, LIII, 177-178, LVIII, 198 et LX, 203.

Bello se réfère au passage cité ci-dessus dans ses études philologiques avec sa propre traduction, à partir de laquelle on peut constater l'équivalence entre *oratio* et *razonamiento*, mais aussi l'insistance sur la *razón*, terme par lequel est traduit *veritatem*: « Consúltese la razón, [...] y las condenará. Apélese al oído, y les dará su aprobación. Pregúntesele por qué, y sólo responderá que se paga de ellas. Pues a este placer del oído es necesario que se atempere y acomode el razonamiento. », *Op. cit.*, 340.

nosotros el ritmo se asemeja al que nace de la contemplación de la simetría. Pudiéramos decir que el ritmo es la simetría del tiempo, que se compone de elementos sucesivos, como la simetría que percibimos en el espacio consta de partes cuya existencia es simultánea. » (334) Cette mise en place des sens dans la connaissance et dans la perception de l'objet est une stratégie permanente dans la pensée de Bello. Par cette analogie, il montre que la symétrie donne non seulement de l'ordre mais du sens aux catégories du temps et de l'espace. C'est de par son organisation qu'elle provoque le plaisir des sens. Si l'empirisme tient dans l'observation, dans le regard, le pouvoir majeur de connaissance, Bello opère une transposition donnant un tel rôle à l'écoute. L'oreille sera, comme on en verra tout au long de son œuvre, l'organe privilégié dans la perception et la reconnaissance du rythme.

Cet empirisme est aussi rationaliste car le rythme, étant une notion structurante dans la poétique de Bello et sur laquelle reposent d'autres concepts, est soumis à un ordre rationnel. Toujours en 1823, dans le même article, Bello développe sa première définition de vers à partir du rythme. Dans le paradigme dualiste de la forme et du contenu, dans sa définition du rythme, il s'assure de rapporter la forme à l'ordre rationnel et de définir le vers comme étant une mise en forme du raisonnement : « el verso no es otra cosa que el razonamiento reducido a ritmo » (335). Il montre de cette façon son engagement double avec la raison.

5.1.3. L'origine des vers hispaniques

Une fois que, chez Bello, le rythme s'est détaché de l'association étymologique à la rime, la conceptualisation du premier se diversifiera et sera valable pour accomplir d'autres fonctions conceptuelles, mais gardant toujours ses traits de proportion, régularité et alternance. Encore dans la démarche philologique, Bello part à la quête de l'origine des vers hispaniques dans la poésie moderne.²⁵⁰ S'appuyant sur la matrice latine, il y constate non seulement la source de la langue espagnole, mais de toute forme de vers hispanique, de la même façon qu'il avait constaté les origines de la rime. En réalité, les discussions sur les origines de la rime et du vers ne sont que les corollaires de sa thèse philologique. Si Bello revient sur elle c'est parce que ce fait, incontestable à ses yeux, lui permet d'avancer avec une certaine certitude scientifique, selon les critères de l'époque. Il travaille, à sa façon, pour une science historique de la langue, une philologie.

Dans l'article sur l'origine des espèces de vers, Bello reconnaît au moins deux occurrences de *rythme* qui seraient parfaitement différenciées : une pour la versification et une autre relevant de la langue. En parlant de la transformation des vers de l'Antiquité à l'époque moderne (pour lui après la présence répandue du latin vulgaire), Bello revient sur la quantité du latin à l'époque de Virgile et d'Horace, qui sera dépouillé « por la corrupción del habla, de aquel ritmo fundamental, en que una sílaba larga era compensada por dos breves » (423). Ce *rythme fondamental* n'est autre que le *rythme linguistique*, et c'est pourquoi

²⁵⁰ « Sobre el origen de las varias especies de verso usadas en la poesía moderna » [publication posthume, éd. Amunátegui v. VIII, *Obras completas*, apparaissant au Chili entre 1881 et 1893], *Obras completas*, VI: *Estudios filológicos I. Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana y otros escritos*, Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación, 1955, pp. 421-443.

Bello oppose à celui-ci le « ritmo latino-bárbaro [que] procedía sobre el principio de que todas las sílabas son iguales » (425). Avec le rythme fondamental on composait des vers rythmiques ; et bien avant dans l'Antiquité, seuls les vers s'ajustant à un mètre précis étaient des vers métriques, comme le pentamètre, l'hexamètre, le trochée, etc., qui n'ont rien à voir avec les mètres modernes. En réalité, un mètre peut produire un rythme : « De esta manera, dos metros diferentísimos, y aun contrarios en su naturaleza, produjeron un mismo ritmo [...] » (428). On est là aussi face à une distinction historique qui marquera la conception linguistique et poétique chez Bello. Une fois perdue la quantité du latin classique, est apparu le « ritmo latino-bárbaro » pour lequel toutes les syllabes ont la même durée, voire l'isochronie syllabique. De ce fait, si dans l'antiquité les vers trouvaient une organisation dans des rythmes et des mètres, la versification des langues romanes se trouvera restreinte à un comptage des syllabes dont le nombre et dont la distribution créent les différentes sortes de vers.

C'est un des premiers moments où Bello porte un regard d'ensemble sur la versification de l'espagnol, qu'il voit comme une espèce de transposition de la versification antique. Avant de développer cette question, il introduit, pour mieux les écarter, deux accidents du comptage syllabique, la synalèphe et le hiatus, qu'il ne considère pas du tout comme inhérents à la versification, mais comme des habitudes linguistiques de versification, ce qui compte pour les Espagnols n'est pas important pour les Français ni pour les Italiens : « Pero en realidad ninguno de estos sistemas es más racional o natural que los otros; todos ellos tienen su origen en la costumbre, que por casualidad ha adquirido una nación, o tal vez, sólo los literatos de ella. » (429) S'il s'empresse de discuter ces

problèmes c'est parce que les deux accidents sont susceptibles de modifier le comptage syllabique ; et s'il les attribue à l'habitude ou à la pratique des littéraires, c'est parce que la synalèphe et le hiatus troublent son idée transcendante du mètre et du vers, ils y introduisent de l'irrégularité.

La réticence de Bello envers ces deux accidents du vers ne révèle que son idéal métrique. Dans ce sens, il est également intéressant de voir comment il met en rapport ces deux accidents avec la poésie médiévale, qu'il n'apprécie pas forcément comme modèle, pour expliquer les « irrégularités » de la versification. Il assume que celle-ci devait rentrer dans le paradigme du comptage syllabique, et que c'est l'arbitraire de la synalèphe qui gêne le plus, touchant encore une fois à l'oreille : « Esto es lo que en nuestros oídos perjudica más a la poesía de los trovadores y romanceros, y hace parecer sus versos desaliñados, o faltos de número, como que en los nuestros se deja en esta parte muy poco a la elección del poeta. » (429) OÙ, en plus, il est possible de lire que les poètes du Moyen Age avaient une certaine liberté dans la composition syllabique du vers, un choix et non une nécessité comme pour les poètes de son époque. Malgré le développement historique de la question, il se positionne : « Yo estoy muy lejos de mirar las obras de Berceo, y mucho menos el *Cid*, como modelos de versificación [...] » (429)

Pour le poème du *Cid*, il suppose idéalement une régularité métrique ; le caractère hétéroclite de sa versification ne trouve d'explication que dans l'hypothèse de la mauvaise transcription (hétéroclite pour Bello, car le système de versification du *Cid*, accentuel, n'avait pas encore été identifié) :

Este poema está escrito en alejandrinos, endecasílabos, y versos cortos, mezclados sin regla alguna fija ; pero el poeta se permitió la mayor libertad en su composición, no sujetándose a número determinado de sílabas, de modo que frecuentemente apenas se percibe una apariencia

oscura de ritmo. Es de creer, sin embargo, que la irregularidad y rudeza que se encuentran en sus versos, deben atribuirse en mucha parte al descuido y barbarie de los copistas, que estropearon despiadadamente la obra. (435)

Il est clair que la versification du Moyen Age, de par son irrégularité, pose des problèmes à la théorie du rythme chez Bello. D'où ce propos double, d'une part l'hypothèse de la transmission fautive du *Cid*, et de l'autre, la liberté de la composition sans un nombre fixe de syllabes qui laisse percevoir « une apparence obscure de rythme ». Elle est obscure, car irrégulière²⁵¹. D'ailleurs, dans la philologie de Bello il y a un texte idéal à partir duquel le manuscrit du *Cid* est jugé, cette confrontation permet de trouver l'irrégulier de la versification et de l'attribuer à la transmission. Cette insistance sur les fautes de transmission pour expliquer l'irrégularité du poème médiéval, nous donne des pistes sur les représentations de l'auteur et de l'écriture chez Bello : pour lui, la transmission du texte ne tient pas compte de la variation, le *Cid* est vu avant tout comme un texte fixe et non comme le passage de l'oralité au texte, avec les variations que cela comporte. Bello avait en tête un *Urtext*, un texte originaire et archétypique.

Or, il faut se rappeler que le *Cid* était fondamental dans le travail de Bello, lui-même a préparé une édition du texte pendant des décennies. Antonio Cussen veut trouver des intérêts politiques dans la première approche de Bello au *Cid*. Pour Cussen, dans ses années londoniennes Bello voulait trouver un modèle de

²⁵¹ Ce jugement sur la versification médiévale est constant chez Bello. Toujours dans les articles de publication posthume édités par Amunátegui, on peut trouver une petite analyse de deux pages, peut-être le commencement ou l'ébauche d'une étude plus large, sur la versification des *romances* hispaniques. Il y fait la description minimale sur la versification et les rimes des *romances*, pour conclure qu'ils sont semblables au *Cid* « ya en lo irregular del ritmo, ya en las leyes de la asonancia », In : « Versificación de los romances » *Obras completas*, VI : *Estudios filológicos I. Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana y otros escritos*, Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación, 1955, p. 420. Cette irrégularité, cette « apparence obscure de rythme » sont à l'encontre de la conception générale du rythme chez Bello, et donc de sa poétique. Et même dans son édition du *Cid* il insiste sur l'irrégularité de la versification et sur des fautes hypothétiques des copistes.

monarchie constitutionnelle et le *Cid*, comme d'autres textes médiévaux, lui permettait de penser le rapport entre le monarque et les *cortes*²⁵². Il se peut donc que cet intérêt politique débouche, après beaucoup d'années, sur une passion littéraire. Bello changera, au fil du temps, sa façon de lire et de juger le *Cid*, il portera toujours, plus ou moins, un jugement négatif sur sa versification mais essaiera, en tout cas, d'expliquer les « diferentes géneros de metro²⁵³ » employés dans le *Cid* par un problème de comptage syllabique. Son étude du *Cid* lui aura permis aussi de penser la métrique comme étant historique²⁵⁴. Ceci, néanmoins, ne veut pas dire qu'il a dépassé une vision transcendantale de la métrique.

Revenant à l'article « Sobre el origen de las varias especies de verso usadas en la poesía moderna », une fois que Bello a mis à part tout ce qui trouble son idéal métrique, il postule sa métrique transcendantale et transhistorique. Il commence par établir une distinction historique des termes qui semble ici très claire, mais qui subira des amalgames dans la conceptualisation ultérieure. Il y aurait une différence historique entre le mètre, le rythme et le vers : « Varios metros antiguos, o, al menos, los más populares y favoritos, se convirtieron con la corrupción de la lengua latina en otros tantos ritmos ; y de éstos procedieron, como vamos a verlo ahora, las varias especies de verso, que se usan en casi

²⁵² Cf. *Bello and Bolívar...* pp. 52 ss.

²⁵³ « Prólogo [au *Cid*] », *Obras completas*, v. VII : *Estudios filológicos II. Poema del Cid y otros estudios de literatura medieval*, Caracas, La Casa de Bello, 1986, p. 24.

²⁵⁴ Je donne un seul exemple de cette réflexion historique : « [...] en toda poesía primitiva el modo de contar las sílabas ha sido muy diferente del que se ha usado en épocas posteriores, cuando los espíritus se preocupan tanto de las formas, que hasta suelen sacrificarles lo sustancial. Así la precisión y la regularidad de la versificación aumentan progresivamente; las cadencias más numerosas excluyen poco a poco las otras, y el ritmo se sujeta al fin a una especie de armonía severa, compasada, que acaba por hacerse monótona y empalagosa. Este progresivo pulimento se echa de ver sobre todo en el modo de contar las sílabas. Los poetas primitivos (y los versificadores populares puede decirse que lo son siempre) emplean con extremada libertad la sinalefa y la sinéresis. » *Ibid.*, p. 27.

todos los idiomas de Europa. » (430) Il différencie des « especies de verso », l'octosyllabe, l'endécasyllabe, etc. (431) ; c'est-à-dire que le vers est défini par sa quantité syllabique et sans doute aussi par son rythme, puisque celui-ci procède des modèles métriques anciens. On peut peut-être comprendre que les schémas accentuels des vers en castillan seraient une transposition des combinaisons de pieds sur lesquels se fonde la métrique classique.

Même s'il confirme la distinction des termes, par une succession dans l'histoire, cela n'empêche que, en même temps, le philologue prétende que toute forme de vers provienne d'un rythme ou d'un mètre latin, ou même grec. C'est parce qu'il fait du mètre une entité transcendante, mais aussi parce qu'il applique la méthode philologique à la versification, cherchant la cohérence historique à la structure inhérente du vers, de la même façon que faisait la philologie avec les langues. Il veut à tout prix trouver cette origine qui constaterait non seulement la filiation des vers et leur légitimité dans l'Antiquité, mais aussi un ordre, une symétrie qui seront inhérents aux espèces de vers.²⁵⁵ Quelques exemples : du « senario yámbico » sont issus, selon la position de l'accent, « el verso hexasílabo » (431) et « el verso octosílabo francés » (432) ; du « asclepiadeo », « el verso de arte mayor » (433) ; de « dos yámbicos dímetros unidos », « el verso *alejandrino* » (438) ; de « una de las formas que tomaba más frecuentemente el senario yámbico latino », le vers « endecasílabo », (442). Ces exemples du passage des mètres entre des langues, ou du mètre classique au vers rythmé, montrent comment Bello fait du mètre une entité transcendante, qui se conserverait même dans des langues qui ne partagent plus le « rythme

²⁵⁵ Ce n'est pas le seul endroit où Bello postule une telle théorie ; il la reprend aussi dans la dernière partie de l'article « Del ritmo acentual y de las principales especies de versos en la poesía moderna », *Obras completas, VI : Estudios filológicos I...*, 495 ss.

fondamental ». Ce propos, qu'il tiendra même en pleine maturité²⁵⁶, cependant, n'est pas propre à Bello seul ; il est partagé par d'autres savants classiques et éclairés de son époque, comme le montre la discussion des théoriciens de l'origine du mètre, tels Ludovico Antonio Muratori (424-425) et Tomás Antonio Sánchez (441), ou d'autres non explicités, par exemple quand Bello dit : « Algunos opinan que el alejandrino procedió del yámbico tetrámetro cataléctico » (439), opinion qu'il ne conteste que partiellement. D'autres théoriciens sont alludés dans la même discussion : « Otros creen, llevados de igual semejanza, que se origina de los versos políticos de los griegos. » (440) C'étaient donc le cadre et les termes de la discussion philologique de l'époque.

Le rapport que Bello entretient avec la langue et la littérature du Moyen Age est ambigu. D'une part, il suppose une relation de transcendance entre la versification la Modernité et celle de l'Antiquité, mais il a du mal à reconnaître la continuité et le passage de la versification du Moyen Age vers les langues romanes modernes. Il se peut que ce malaise ne soit que la conséquence d'un idéal éclairé qui, prônant une clarté, refuse tout ce qui s'oppose à lui et lui échappe.²⁵⁷ Même quand il s'agit de montrer l'origine des vers hispaniques, Bello préfère faire appel à des sources latines, plutôt qu'à celles du Moyen Age²⁵⁸.

²⁵⁶ Je donne un seul exemple de 1843 : « De esta clase de versos, llamados comúnmente *rítmicos*, nacieron todas las especies de metros de las lenguas vulgares », dans l'article « Origen de la epopeya romanésca », *Obras completas*, v. VII : *Estudios filológicos II...*, p. 514.

²⁵⁷ La poésie de Luis de Góngora, tout comme la poésie médiévale, par l'acceptation ou par le refus que l'on y porte, est aussi révélatrice d'un idéal de clarté, comme on le verra plus loin.

²⁵⁸ Ce que l'on peut constater dans les études dont il est question ici ; on y pourrait aussi ajouter les « Notas de métrica histórica, latina y romance » [publication posthume, éd. Amunátegui, v. V des *Obras completas*, apparaissant au Chili entre 1881 et 1893], *Obras completas*, VI : *Estudios filológicos I. Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana y otros escritos*, Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación, 1955, pp. 507-520. Ici on trouve une esquisse historique de la métrique présentant le même problème sur les sources : elle rend compte de la recherche dans l'Antiquité latine, et beaucoup moins dans le Moyen Age. Dans ces mêmes notes il insiste sur l'origine de la rime à partir de l'homéotéleute.

Or, ce caractère transcendantal, transhistorique, du mètre et du vers est une des conclusions des recherches philologiques menées par Bello, et il est accompagné aussi d'une instabilité conceptuelle, due aux jugements *a priori* et à ses termes de recherche.

5.1.4. La découverte du rythme accentuel

On a vu que Bello faisait dériver le rythme du mètre, et le vers du rythme. Il insiste sur cette dérivation dans l'article de publication posthume, par Amunátegui, « Del ritmo acentual y de las principales especies de versos en la poesía moderna²⁵⁹ ». Cette fois, cependant, il ne s'agit pas seulement de constater cette origine, mais de trouver un lien entre la versification hispanique et la versification latine tardive, quand la quantité a été remplacée par l'accent dans la langue. Et c'est par l'introduction de l'accent qu'il développe une nouvelle occurrence de rythme, le *rythme accentuel*. En effet, il reconduit la dérivation historique du rythme comme une dégénération du mètre : « la rima, que apareció en la poesía latina a la época misma que el metro degeneraba en el ritmo de los siglos medios » (489) Dans ce texte il est question de décrire et d'historiciser des « especies de versos » dans la poésie moderne, et pour ce faire il propose le critère de scansion suivant : « la medida de los tiempos se hace en la poesía moderna, como en la de los siglos medios [de la latinidad], por cesuras y acentos. » (489) Critère, d'ailleurs, sur lequel il reviendra dans les *Principios de la ortología...* C'est-à-dire que dans cette première période de recherche philologique, pour Bello il est nécessaire de

²⁵⁹ *Obras completas*, VI : *Estudios filológicos I. Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana y otros escritos*, Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación, 1955, pp. 487-505.

mieux connaître « los siglos medios » et son époque, car il trouve un parallélisme fondé dans la césure et l'accent. D'où aussi, peut-être, dans sa première conceptualisation historique de la poésie, cette prédominance du mot *rythme*, mais aussi son instabilité sémantique, car le rythme serait le lien entre le mètre de l'Antiquité et le vers hispanique.

Dès le deuxième paragraphe du texte, le mot *verso* se retrouve immédiatement assimilé au *ritmo*, non forcément par qu'ils soient des équivalents mais parce que, dans la théorie, ils ne sont pas tout à fait hétérogènes : « La cesura final viene acompañada de una pausa que no permite la sinalefa entre el fin de un verso y el principio de otro ; y es indiferente para el ritmo que esta cesura venga inmediatamente después de la última sílaba aguda, o que intervengan algunas sílabas graves, que formen con la aguda un mismo vocablo ; [...] » (489). Il parle, en effet, des règles du comptage syllabique en espagnol, pour lesquelles le mot à la fin du vers ne modifie pas le mètre ; peu importe s'il s'agisse d'un mot *esdrújulo*, *llano* ou *agudo*, la quantité s'ajuste en fait à la position accentuelle. Le rythme échappe à la quantité syllabique, car pour lui c'est l'accent qui est définitoire.

Il rajoute un terme équivalent de vers, *la línea* —équivalence employée une seule fois dans ces travaux— et qui implique une sortie, la seule en occurrence, de la tradition de la versification pour se rapporter à un critère visuel de l'écriture des vers. Ce faisant, il reviendra sur son argument de nature et de l'oreille comme le seul organe capable de reconnaître la présence et la finalité d'un vers/ligne : « El oído exige cierto espacio de tiempo entre el último acento agudo de una línea, y el primer sonido de la siguiente; y con tal que se le dé este

espacio, le es indiferente que se le llene de sílabas graves en todo u [sic] en parte, o que se le deje enteramente vacío. » (489)

En discutant la versification française, Bello introduit un concept nouveau, semblable au rythme fondamental de l'Antiquité, qui serait inhérent à la langue : le système rythmique. La présence de rimes masculine et féminine en français s'explique comme un fait langagier propre au « sistema rítmico » (490) de cette langue.

Malgré la distinction historique qu'il opère —la succession de mètre, rythme et vers dans l'histoire de la versification—, Bello alterne entre *vers* et *mètre* dans son travail philologique. Après avoir critiqué le manque de consistance du critère traditionnel espagnol dans le comptage syllabique, finalement jugé erroné, et après trois occurrences du mot *vers* dans le même paragraphe, Bello poursuit la discussion en remplaçant *vers* par *mètre* : « La causa de computarse diferentemente el número de sílabas esenciales a cada metro, consiste en que cada nación ha mirado el final que ocurría más a menudo en su lengua, como el único natural y propio. » (490-491) A part l'alternance terminologique, le plus intéressant est de considérer l'effort de Bello pour situer la versification comme un phénomène propre à chaque domaine linguistique, tout en étant aussi historique.

Si à ce moment de sa pensée il lui est difficile d'hasarder une définition de *vers*, il se donne au moins la tâche de délimiter ce concept, quoique d'une façon un peu floue et hésitante, en le confondant parfois avec le mètre et le rythme. C'est dès cette époque qu'il fait intervenir la *pause*, appelée aussi « cesura final » (493), comme un élément constitutif et délimitant du vers. Il est conscient, néanmoins, que cette pause est autant un primat de la poésie de l'époque, que

le résultat d'une pratique située historiquement dans une langue et dans une culture. De la même façon que la synalèphe et le hiatus sont pour lui des habitudes linguistiques, il trouve que la césure délimitant le mètre pourrait avoir la même explication. À cette explication par l'habitude, il ajoute un problème de composition important pour réfléchir aux pratiques de l'époque et qui, en même temps, est révélateur de deux choses : la confirmation d'un paradigme dualiste du langage chez Bello, et aussi un glissement conceptuel, qui est sans aucun doute un indice de l'hésitation de sa recherche. Sous le paradigme du signe, il récrée toute une cohérence pour rapporter la syntaxe au vers :

Otra causa que no pudo menos que contribuir a esto [la delimitación del verso], fue la coincidencia perpetua de las pausas de la sentencia con las del ritmo. En nuestra versificación el periodo lógico suele ir por un camino, y el periodo rítmico por otro distinto; lo cual, lejos de ser un defecto, se mira con razón como necesario para dar gracia y variedad al metro. Pero no sucedió así en la primera época de la poesía de pueblo alguno. (493-494)

De la même façon que l'on pourrait trouver la division entre la forme et le contenu, entre le signifiant et le signifié, Bello met en place toute une chaîne de concepts où le rythme et le mètre restent des notions formelles et hors du discours : *sentencia* > *periodo lógico* > *sentido / ritmo* > *periodo rítmico* > *metro*. Alors, la question qui se pose est celle de la différenciation entre ces deux concepts, mètre et rythme, si les deux sont des notions formelles et si les deux sont dissociés des faits du discours ? La question restera problématique pour Bello même dans ses travaux les plus solides. On retrouve dans ces propos le mythe de l'origine, qui est aussi le mythe de l'unité perdue. D'une certaine façon, Bello refait ce mythe en supposant que dans la première poésie de tout peuple il

y avait une unité entre la période rythmique et la période logique, lorsqu'à l'époque moderne cette unité est perdue.

5.1.5. Les dernières recherches sur le rythme

Il y avait chez Bello, alors, un intérêt particulier pour le rythme. Il savait que sous ce concept se trouvait un des principaux enjeux de l'histoire de la poésie et de la théorie poétique. D'où la récurrente mise en cause, dérivation, instabilité du concept, accompagnée de la recension de sources. Ce besoin théorique est présent dans ses premières recherches et même après, dans des travaux de maturité, une fois publié ses *Principios de la ortología...* On arrive ainsi à un des derniers travaux philologiques de Bello, qui ne correspond plus à la période londonienne mais à sa maturité, et dans lequel il revient sur deux des notions capitales de sa pensée, le mètre et le rythme. Il s'agit, encore une fois, d'un article publié de façon posthume, mais qui pourrait être daté par ses références. Bello fait le compte rendu de deux articles de Juan María Maury publiés par la *Revista de Madrid* en 1841²⁶⁰. Il est clair alors que l'écriture de l'article est postérieure à ceux de Maury. Et, dans l'ensemble de l'œuvre de Bello, cet inédit est en tout cas postérieur aux *Principios de la ortología...*, quand sa théorie poétique était déjà consolidée.

Dans son introduction au volume d'études philologiques d'Andrés Bello, Samuel Gili Gaya assure que, dans ce compte rendu, le poète vénézuélien

²⁶⁰ « Teoría del ritmo y del metro de los antiguos según Don Juan María Maury » [publication posthume, *Anales de la Universidad de Chile*, t. XXVIII, Santiago, 1866], *Obras completas*, VI: *Estudios filológicos I. Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana y otros escritos*, Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación, 1955, pp. 381-396.

emploie pour la seule fois *mètre* et *rythme* comme étant des concepts distinctifs, quoiqu'il ne le précise pas avec un exemple du texte. Il rappelle la distinction, classique certes, entre mètre et rythme,²⁶¹ de laquelle Bello était évidemment conscient dans ses *Principios de la ortología...* Gili Gaya précise qu'une telle nomenclature était courante dans les manuels de poétique et que Bello avait pris parti de s'en démarquer : « Esta nomenclatura, habitual en las *Poéticas*, hizo que Bello prefiriese la denominación de *metro*; si bien de vez en cuando usa del vocablo *ritmo* con un sentido más general: se refiere más bien al movimiento de los acentos que a la división del tiempo en partes iguales. » (LXXXI) D'après Gili Gaya, Bello a pensé à la distinction des concepts sans vraiment aboutir à des résultats ni à les publier, la seule exception étant le compte rendu de Juan M. Maury, où Bello repoussait la question pour une autre occasion. Ces tentatives montrent « que no era indiferente para nuestro autor el empleo de los vocablos *metro* y *ritmo*, según el sentido que uno y otro tuvieron en las distintas épocas. » (lxxxii) En effet, comme il a été commenté ci-dessus, Bello connaissait ce sens historique, sans pour autant, à mon avis, faire de *ritmo* et de *metro* des concepts distinctifs et non interchangeables. Voyons plus de près le compte rendu en question.

Il ne faut pas oublier que « Teoría del ritmo y metro de los antiguos, según don Juan M. Maury » est une ébauche autant qu'un inédit de maturité, où Bello ne développe pas tout ce qu'il annonce. Vers le milieu du texte, il fait cet

²⁶¹ « [L]a preceptiva grecolatina distinguía ordinariamente entre el metro, propio de la Poesía y resultante de la agrupación de sílabas largas y breves en los pies, y de estos en los versos, y el ritmo (*numerus*), que podía darse también en la prosa y que dependía de la medida o extensión temporal de cada pie, independientemente de la manera como estaban organizadas las sílabas dentro de él. » In : « Introducción a los estudios ortológicos y métricos de bello », *Obras completas*, v. VI: *Estudios filológicos I. Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana y otros escritos*, Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación, 1955, p. LXXX.

avertissement : « No nos detendremos ahora a desentrañar las ideas sobre lo que [Maury] llama ritmo, acerca de lo cual habría mucho que decir, y a que nos proponemos dirigir la atención de nuestros lectores en otra ocasión. » (388)

Après quoi, dans le paragraphe suivant il parle de l'hexamètre comme d'une *espèce de rythme*, donc de mètre : « Maury exige que cada pie del exámetro [sic] latino principie por una sílaba acentuada, es decir aguda, sin echar de ver la consecuencia que de esta especie de ritmo, resulta, y es que una misma palabra debe variar de acento según la situación en que se halla. » (388) Il faut voir que ce n'est pas le *pied*, mais l'*hexamètre* qui est rapporté au rythme. Il se peut, même, que Gili Gaya aie lu la première publication de ce texte... et non l'édition même qu'il commente²⁶², ce que l'on pourrait déduire à travers une note de la Comisión Editora, qui signale, précisément, le remplacement de mètre par rythme dans la première édition : « En el original se leía: "...la esencia del metro, que es la conservación de los acentos..." Ignoramos a qué obedece la corrección del texto publicado en los *Anales de la Universidad de Chile*. (Comisión Editora. Caracas). » (390, n. 1) Cette occurrence dans l'article nous permet de penser que pour Bello, au moins dans ses travaux philologiques qui vont de 1823 à 1841, les concepts étaient certes différenciés, mais ils n'étaient pas radicalement distinctifs. La confusion était normale à l'époque et après : le rythme était emprunté à la tradition classique pour l'analyse de la prose ; mais une fois appliqué à la poésie il tendait à se confondre ou à s'assimiler avec le mètre. Si l'on suit Gili Gaya dans son propos sur le fait que Bello voulait se démarquer des

²⁶² Pour l'histoire de l'édition des œuvres complètes, *vid.* Ildefonso Méndez Salcedo, « Anotaciones sobre un proyecto editorial, las Obras Completas de Andrés Bello (Caracas, 1948-1987) », in : *Andrés Bello y la Gramática de un Nuevo Mundo. Memorias V Jornadas de Historia y Religión*, Caracas, pp. 333-346. Par ce que l'auteur de cet article raconte, d'un côté le travail d'édition de la Comisión Editora, et de l'autre les spécialistes introduisant chaque volume, je me permets d'avancer la possibilité d'une divergence de lecture entre les deux groupes de travail.

poétiques néo-classiques en préférant l'usage de *mètre* au lieu de *rythme*, ce fait aurait pu aussi contribuer à une certaine instabilité dans sa théorie du rythme. En tout cas, il est indéniable qu'il cherchait sur son compte une nouvelle conceptualisation de ce mot *rythme*, avec une portée autre que celle donnée par ses prédécesseurs.

5.1.6. La versification et la métrique dans les études médiévales de Bello

Avant de finir cette section, je voudrais commenter brièvement deux concepts fondamentaux dans le discours théorique de Bello, et dont le statut va changer à partir des *Principios de la ortología*... Il s'agit de la *versification* et de la *métrique* (le *rythme* et le *mètre* sont aussi considérés mais au passage). Déjà Domínguez Caparrós a insisté sur le fait que, dans sa transition du XVIe au XIXe siècle, la métrique apparaît sous forme nominale à partir des *Principios*... de Bello. On va donc constater ce propos à l'intérieur de l'œuvre de l'auteur. Pour ce faire, j'ai révisé seulement les travaux sur le *Cid*, afin d'établir un inventaire des valeurs syntagmatiques de ces deux concepts. En effet, pour décrire les pratiques littéraires à travers l'histoire, dans ces études philologiques on constate la prévalence du mot *versificación* sur *métrique*. Mais la question n'est pas seulement statistique ; elle signale un état de la théorie et un moment dans la formation discursive. Le terme de *versification*, qui compte au moins 35 occurrences dans ces travaux, prévaut dans le discours théorique parce qu'il a été développé dans les arts poétiques de la Renaissance, quand il prend le sens moderne de « technique de composition du vers ». S'il est prépondérant c'est

aussi parce qu'il a plus d'histoire ; au moment où Bello écrit, il a été objet de discours depuis au moins deux siècles, dans l'occurrence ci-dessus, et encore plus longtemps avec d'autres sens. Il fait partie donc de l'outillage discursif d'une certaine poésie moderne, ce que l'on peut constater par ces occurrences non seulement dans l'énonciation propre à Bello, mais aussi par les citations qu'il rapporte : de Manuel José Quintana au moins une fois (484),²⁶³ de Simonde de Sismondi deux fois (487-488) et pareil pour Reinhart Dozy (637, 647). On le retrouve aussi dans la discussion théorique des origines de la versification comme mnémotechnie (501). Un des cas le plus intéressants serait, à mon avis, l'autocitation (564), qui dans la formation discursive permet la relance, l'ajout ou la rectification d'un énoncé au fil du temps. Tout cela n'est qu'un indicateur des termes employés dans les discussions de l'époque.

En revanche, si la métrique apparaît plusieurs fois dans ces travaux philologiques sur le *Cid*, elle n'occupe la plupart qu'une position adjectivale. On la retrouve plus d'une douzaine de fois dans des formations syntagmatiques comme « composiciones métricas », « historia métrica », « formas métricas », « leyes métricas », « relaciones métricas », « unidad métrica », ou même « estructura métrica », etc. Malgré le nombre d'apparitions constatées, la valeur nominale n'est présente que deux fois. On les retrouve toutes deux dans une publication de 1852, beaucoup d'années après ses *Principios...*, dans laquelle Bello discute l'ouvrage encyclopédique *History of Hispanic Literature* (1849), de George Ticknor. Seule la première de ces occurrences se trouve certes dans un contexte théorique, où il est question de l'histoire des rimes *asonante* et

²⁶³ Je ne consigne que la page entre parenthèses, toute référence provenant du volume VII.

consonante dès le XIIe siècle et de sa distinction radicale à partir XVIIe siècle dans la poésie espagnole :

Espero se me perdonarán menudencias como estas, que, ya lo he dicho, en la materia presente importan. Tan esenciales son ellas para distinguir un ritmo de otro, como los accidentes, a veces microscópicos, de una flor o una semilla para clasificar ciertas plantas. Sin atender a ellas, no es permitido hablar sobre puntos concernientes a nuestra métrica, o a la de cualquiera otra lengua.²⁶⁴

Repérer de telles distinctions a pour finalité, chez Bello, d'établir une taxonomie, la comparaison avec la classification des plantes n'y est pas pour rien. Le discours scientifique lui offre un cadre de référence pour préciser ce qu'il attend d'un discours sur la métrique, et qu'il ne voit pas dans le travail historiographique de Ticknor.

La deuxième se trouve juste comme un rappel d'autorité, comme un modèle idéal de métrique mais surtout comme apologie de la rime *asonante*: « ¿Hay algo de más perfecto y acabado en la métrica de idioma alguno, antiguo o moderno, que las *Barquillas* de Lope? » (651) Même si cette deuxième apparition n'est pas aussi généreuse que la première, il est néanmoins intéressant de signaler que la métrique est rattachée à la langue et qu'un poème n'est que la réalisation de cette métrique. En tout cas, les deux occurrences de la métrique dans cet article de 1852 montrent le nouveau rôle donné à la métrique par Bello. Elle est entrée dans le discours théorique sur la poésie et il faut la traiter d'un point de vue scientifique.

²⁶⁴ « Observaciones sobre la historia de la literatura española, de Jorge Ticknor, ciudadano de los Estados Unidos », *Obras completas*, VI : *Estudios filológicos* II, p. 557.

6. L'orthologue et le métricien

Les *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana* ont un caractère fondateur : ils annoncent la formation d'une discipline double ayant pour objectif de compléter le vieux couple de la rhétorique et de la poétique dans l'enseignement en Amérique hispanique. Bello ne se propose pas de remplacer cette tradition, qu'il préserve avec l'inclusion d'Hermosilla dans ses études, comme on verra immédiatement. Avec ce nouveau couple, Bello réserve un versant disciplinaire, l'orthologie, pour la description et l'étude de la langue et un autre, la métrique, pour la description et l'étude de la poésie. D'une certaine façon, et même si le rapport à l'autorité classique change, comme on le verra bientôt, avec ce nouveau couple, Bello veut systématiser l'étude de la langue et la poésie tout en gardant des traits prescriptifs hérités des traités de rhétorique et poétique de l'époque. L'ouvrage se veut donc la fondation d'une discipline ayant des *principes*, dans le sens d'un recommencement qui postule la réorganisation d'un savoir, mais surtout dans le sens des *principia* emprunté à la philosophie et aux mathématiques modernes : des postulats déduits à partir de méthodes rationnelles qui formulent les premières causes et qui sont vérifiables de façon empirique, soit par l'observation de soi-même comme Descartes, soit par l'observation de la nature comme Newton. Les deux pensées, celle de Descartes et celle de Newton, sont postérieures au modèle physique que Galilée

met à l'œuvre dans ses recherches et découvertes et qui permet, à partir de tels postulats vérifiables, d'établir des lois de la nature.

Les *principia* sont des manuels qui se proposent de remplacer d'autres manuels et qui montrent la réorganisation des savoirs et des connaissances, mais aussi le dépassement et la clôture d'une forme de savoir. Les *principia* introduisent donc, même de façon tacite, l'idée de « progrès » dans les savoirs et les connaissances. Dans le cas d'Andrés Bello, ce besoin de renouvellement obéit, sans aucun doute, à une recherche intellectuelle mais également, et ce n'est pas négligeable, à son nouveau statut au Chili et à l'état des savoirs dans le champ culturel chilien. Bello rentre en 1829 en Amérique et sa décision de s'installer au Chili, et non au Venezuela, est due à un malentendu avec Bolívar.²⁶⁵ Il arrive alors dans un territoire gouverné par des libéraux où le champ culturel montrait des traits beaucoup moins solides que dans d'autres régions colonisées par la couronne espagnole en Amérique²⁶⁶.

Pour combler les manques culturels, à côté d'autres charges publiques, Bello intègre l'Institut National du Chili, qui deviendra l'Université dont lui-même sera le recteur à partir de 1843, quelques mois après sa fondation. Cet institut a joué un rôle fondamental dans le procès de sécularisation des savoirs au Chili. En 1832 une commission composée par Manuel Montt, Ventura Marín et Juan

²⁶⁵ Un peu oublié au Royaume Uni, Bello entame de négociations avec Mariano Egaña, à l'époque ambassadeur à Londres, qui dès 1826 recommande son incorporation au Chili. Vid. Antonio Cussen, *Bello and Bolívar. Poetry and Politics in the Spanish American Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 120 sq.

²⁶⁶ Annick Lempérière a insisté sur l'évident décalage entre les champs culturels de l'Amérique espagnole vers la fin du XVIIIe et le début du XIXe siècles. Pour elle, le Pérou et la Nouvelle Espagne étaient des centres du pouvoir colonial, avec des institutions solides ; la Nouvelle Grenade et Rio de la Plata étaient en formation, coïncidant avec les réformes des Bourbons. Le Chili était radicalement différent, tout était à faire ; même à Santiago la révolution est arrivé avant l'imprimerie, en 1811. Vid. « Los hombres de letras hispanoamericanos y el proceso de secularización (1800-1850) », In: Carlos Altamirano (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina*, v. I : *La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*, Buenos Aires, Katz, 2008, pp. 250-251.

Godoy, se propose d'élaborer un programme d'études introduisant les méthodes rationnelles dans l'enseignement ; Bello fait partie de cette réforme en intégrant la « Junta de educación », chargée d'organiser les maquettes d'études dans le secondaire. Annick Lempérière nous rappelle qu'avec les réformes promues par Bello au sein de l'Institut, « quedaron desplazados tanto los docentes eclesiásticos como los cursos de teología y derecho canónico que dispensaban a los alumnos. » (253) Il est clair alors que cette transformation des savoirs n'est pas socialement ni politiquement neutre, et qu'elle suppose le déplacement des détenteurs des vieux savoirs, rattachés à des méthodes, des autorités et des institutions d'une autre époque, voire coloniales. Si ce processus de renouveau concerne les chaires de droit et de théologie, il faudra penser qu'il n'en n'a pas été autrement pour celles de langue et littérature (ou grammaire, rhétorique, belles lettres, etc., selon les catégories de l'époque). C'est dans ce contexte de transformation des savoirs et de formation disciplinaire que Bello publie, en 1835, ses *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana*. Il ne faut pas oublier que même si cet ouvrage a été publié en 1835, une deuxième édition apparaîtra en 1850 et une troisième en 1859 ; Bello a toujours annoté à la main sur un exemplaire de la dernière pour peut-être une nouvelle édition, mais aussi pour faire un travail critique et réflexif sur ses propres théories. Cet ouvrage n'était pas le seul de notre auteur à remplir la fonction de manuel scolaire et, d'après Domingo Amunátegui, à côté des *Principios de derecho de gentes*, il figurait dans la liste des titres vendus aux étudiants de l'Institut par le trésorier²⁶⁷.

²⁶⁷ Domingo Amunátegui Solar, *El Instituto Nacional bajo los rectorados de don Manuel Montt, don Francisco Puente i don Antonio Varas (1835-1845)*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1891, p. 533. Le même auteur rapporte aussi des souvenirs de José Victorino Lastarria, nous indiquant qu'en 1843 Bello donnait des cours de littérature se servant encore de l'*Arte de hablar en prosa y en verso* (1826) de Gómez Hermosilla ; lui-même rappelle que la publication du *Curso de bellas letras* de Vicente Fidel López (1845) a eu un très bon accueil dans

L'orthologie n'est pas une nouvelle discipline quand Bello publie son travail. Il y aurait un antécédent dans un ouvrage de Mariano José Sicilia²⁶⁸, que le poéticien hispano-américain emploie comme modèle et autorité, sans pour autant adhérer toujours à ses idées. Ce qui est nouveau chez Bello c'est la place capitale de la métrique en complément de l'orthologie. Une des recherches fondamentales de José Domínguez Caparrós²⁶⁹ sur le sujet nous rappelle qu'en effet la métrique commence comme discipline au XIXe siècle, Bello étant le premier à la traiter de façon autonome et non comme une partie complémentaire de la « poétique », dans le sens que celle-ci avait pendant la période néoclassique. Avec les *Principios...* Bello signe alors l'« independencia de los estudios de métrica frente a los de poética²⁷⁰ ». On pourrait considérer que cette « indépendance » a lieu en Amérique hispanique ; c'est le même Domínguez Caparrós qui insiste sur le fait qu'en Espagne il n'existe rien de comparable à Bello²⁷¹. Cette territorialisation des connaissances devient très tôt la conscience d'une filiation américaine par les disciples de Bello. Eduardo de la Barra, dans ses *Estudios de métrica castellana* (1889) signale la portée de Bello confrontée aux études de métrique dans le domaine péninsulaire pour mieux affirmer : « La Métrica castellana sale de América²⁷² ». Le rôle de Bello est donc fondateur dans cette discipline et, suivant Domínguez Caparrós, « podemos

sa promotion, qui a fini par écarter les « hermosillistas » et l'idée que la littérature espagnole était le patrimoine des Chiliens, pp. 525-527.

²⁶⁸ *Lecciones elementales de ortología y prosodia, obra nueva y original en que por la primera vez se determinan y demuestran analíticamente los principios y reglas de la pronunciación y del acento de la lengua castellana*, Paris, Librería Americana, 1827.

²⁶⁹ *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, C.S.I.S., 1975. Cet ouvrage a été fondamental pour comprendre les enjeux des théories métriques dans les auteurs de notre études, Bello, González Prada et Jaimes Freyre. Pour toute question et détail sur proprement la métrique et la versification, il est indiqué de revenir sur le travail de Domínguez Caparrós.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 36.

²⁷¹ *Ibid.*, pp. 11, 23 sq.

²⁷² *Apud, ibid.*, pp. 25-26.

afirmar que todos los tratadistas que en América escribieron sobre métrica conocieron la obra de Bello²⁷³ ». De notre côté, nous pouvons affirmer que nous nous trouvons donc face à une œuvre qui, de par son caractère innovant, a instauré un principe de discursivité dans la fondation de la métrique hispanique en tant que discipline : les *Principios...* deviennent un ouvrage incontournable pour aborder la métrique, et ceux qui n'adhèrent pas à ces innovations vont se révéler des chercheurs anachroniques, voire rétrogrades. Pour finir avec cette première considération sur les innovations de Bello et leur portée, il faudra ajouter que cette discursivité est localisée pendant le XIXe siècle dans un territoire, notamment dans le sud, le Chili et l'Argentine, où la métrique de Bello s'est répandue, en bonne partie, grâce à ses anciens étudiants. Le lien entre production de connaissances et sa finalité dans l'enseignement est décisif.

La finalité pédagogique des *Principios...* est clairement manifeste dans le prologue à la première édition. Dans un premier abord, l'orthologie se propose de compenser la disparition graduelle de la rhétorique et de la poétique en Amérique hispanique et de reprendre leurs fonctions, ce que l'on peut constater à partir du deuxième paragraphe du prologue, où les destinataires visés par cette discipline sont l'« orador » et « todo el que aspira a cultivar la poesía, o a gozar por lo menos en la lectura de las obras poéticas²⁷⁴ ». En effet, il s'agit de deux des principaux destinataires de la tradition rhétorique et poétique. L'orthologie, néanmoins, dans un deuxième temps, se veut d'une portée plus large, étant une

²⁷³ *Ibid.*, p. 26.

²⁷⁴ *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana*, In: *Obras completas. Estudios filológicos I: Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana y otros escritos*, Caracas, La Casa de Bello, 1981, p. 5. Dorénavant toute référence à cet ouvrage sera consignée entre parenthèse après la citation.

discipline recommandée dans la formation d'« el literato, el orador, el poeta, el hombre público y el hombre de educación. » (6)

Bello souligne l'importance de ce manuel pour les professeurs et, quoique fondamentaux, il ne voit pas tous ces savoirs comme étant définitifs, non plus comme des impératifs²⁷⁵. Il n'hésite pas à postuler une pédagogie basée sur la connaissance, mais avant tout sur *la libertad*, pour que l'enseignement ne devienne pas autoritaire : « El profesor o maestro que adoptare mi texto para sus lecciones ortológicas, tiene a su arbitrio hacer en él las modificaciones que guste, y acomodarlo a sus opiniones particulares en estos puntos variables [los controvertidos sobre la pronunciación correcta]. » (*Id.*) L'idéal de correction postulé par Bello n'est pas une orthodoxie, il laisse une marge pour que les connaissances soient mobilisées dans un acte volitif, voire *individuel*. Son idéal de correction est fortement contredit par la réalisation linguistique et il le sait :

La variedad de prácticas es inevitable en estos confines [¿Chile o toda la América española?], por decirlo así, de las diferentes escuelas; y no sería fácil hacerla desaparecer sino bajo el imperio de una autoridad que, en vez de la convicción, emplease la fuerza: autoridad inconciliable con los fueros de la república literaria, y que, si pudiese jamás existir, haría más daño que provecho; porque en las letras, como en las artes y en la política, la verdadera fuente de todos los adelantamientos y mejoras es la libertad. (6-7)

Il est difficile de ne pas lire entre lignes le contexte libéral et républicain dans lequel ce prologue a été rédigé. Il me semble que dans ce propos il y a une politique de la connaissance, non seulement par le parallélisme explicite entre la

²⁷⁵ Le caractère de manuel scolaire est annoncé dans le prologue et il se rend parfois plus évident dans des notes et des scolies du poéticien. Un seul exemple, en parlant sur l'influence de l'étymologie dans la détermination de l'accent d'un mot en espagnol, Bello indique en note de bas de page : « Este § supone conocimientos que no pueden esperarse de los alumnos. Lo he puesto para que lo tomen en consideración los profesores. Se cometen graves faltas en la acentuación de palabras derivadas del latín y sobre todo del griego, especialmente en la nomenclatura de las ciencias. Las observaciones que presento podrán servir para que se precavan o corrijan muchas de ellas. » (72)

littérature, les arts et la politique, mais parce qu'il introduit un rapport entre la réalisation linguistique, la connaissance de la langue et leur approche par l'autorité ou par la liberté. En appelant à la conviction, au critère individuel, dans les savoirs et les connaissances sur la langue, Bello introduit une dialectique entre ses *principes*, qui appellent à l'invariable, et la diversité de la langue espagnole à laquelle seront confrontés professorat et étudiants²⁷⁶. Bello se sert des idéaux républicains pour mieux résoudre cet antagonisme, en opérant un transfert de l'autorité suprême vers l'individu et son critère pour déterminer ce qui est valable dans la langue. Si ces *principia* constituent un progrès quelconque dans les savoirs, c'est parce qu'ils sont avant tout l'expression de la liberté. La « république littéraire » n'y figure pas comme une simple métaphore ; elle utilise et véhicule, en effet, les idéaux du nouveau champ littéraire abritant ces *Principios*... Il faut rappeler que le gouvernement chilien a aussi souscrit à la publication de cet ouvrage, comme cela est manifeste à la fin du prologue de 1835 :

Sólo me resta manifestar aquí mi gratitud a la liberalidad con que el gobierno de Chile se ha servido suscribirse a esta obra. ¡Ojalá que su utilidad respondiese a las intenciones de un patrono tan celoso por el adelantamiento de las letras, y a mis ardientes deseos de ver generalizado entre los americanos el cultivo de nuestra bella lengua, que es hoy el patrimonio común de tantas naciones! » (8)

Bello garantit donc que ces *Principios*... sont en accord avec le pouvoir libéral qui est aussi son bienfaiteur. La politique de la connaissance ébauchée par Bello concerne la pédagogie, la conscience du divers linguistique et elle est revêtue, au moins dans ce prologue, d'une certaine idéologie progressiste. Les

²⁷⁶ Il n'est pas inutile d'imaginer le poète Vénézuélien après son séjour européen et de le retrouver au Chili, avec une variante linguistique si différente de la sienne ; cette diversité vécue a sûrement joué dans ses propres conceptions linguistiques.

Principios... constituent un avancement des lettres, ils signalent la clôture d'un modèle de connaissance et inaugurent une nouvelle discipline.

Dans les pages suivantes il n'est pas question d'analyser exhaustivement les notions et les concepts linguistiques de Bello (comme on ne le fait pas non plus pour les autres poètes étudiés). Langue et littérature sont des catégories qui vont ensemble et, même si parfois il est difficile de les démêler, il s'avère nécessaire d'étudier à part et en profondeur, les idées que, sur la langue, se fait tout écrivain. Je ne m'arrête ici donc que sur quelques points de l'orthologie, placée avant la métrique dans les *Principios...* Le point de départ de la métrique est en effet l'orthologie, c'est-à-dire non seulement la prononciation pure et correcte de la langue mais aussi la distribution des accents et des quantités : « A la Ortología, que comprende, como parte integrante, la doctrina de los acentos y de las cantidades, llamadas comúnmente Prosodia, creí conveniente agregar un tratado de Métrica. La Prosodia y la Métrica son dos ramos que ordinariamente van juntos, porque se dan la mano y se ilustran recíprocamente. » (6)

Les *Principios...* de Bello s'inscrivent dans son projet à long terme sur la langue espagnole. Ils obéissent au besoin d'unité de la langue et au désir de lutter contre sa fragmentation. Bello craint que, de la même façon que le latin s'est divisé en plusieurs dialectes jusqu'à devenir des langues proprement dites, le castillan pourrait connaître le même procès. Contre cette crainte, il développe son projet, ayant dans ses *Principios...* et dans sa *Gramática* deux sommets. On pourrait dire que ce projet est encadré par une téléologie ou par une vision utilitaire de langue, dont la fonction primordiale est, d'après Bello, la communication et le commerce humain. Pour lui les études orthologiques s'avèrent nécessaires et sont justifiées contre « la rápida degeneración que de

otro modo experimentarían las lenguas, y que multiplicándolas haría crecer los embarazos de la comunicación y comercio humano, medios de civilización y prosperidad. » (5) Ce qui est derrière cet idéal de communication c'est l'unité de la langue. De la même façon que dans sa *Gramática*, il va s'opposer au néologisme dans l'orthologie. Bello craint une dégénérescence de la langue par l'écart entre la prononciation réelle et la normée. Si le néologisme introduit des éléments lexicaux dans une langue, les variantes de prononciation introduisent un dérèglement du système pouvant le pousser à la dégénérescence, c'est-à-dire, à devenir une autre langue. Il insistera sur cette dégénérescence dans la première Annexe de ses *Principios...*, cette fois en essayant d'être plus explicite sur l'origine de la déchéance : « En la estructura de las palabras es donde se percibe primero aquella progresiva degeneración y transformación de las lenguas, de que el vulgo es el principal agente, y que la gramática y la escritura retardan, pero nunca suspenden del todo. » (226)

L'orthologie reste dans la théorie du mot ; elle pense la correction à partir du mot et les éléments qu'il y analyse sont considérés des composants du mot. Elle est, en même temps, transdisciplinaire, si l'on peut se permettre d'utiliser ce mot. Bello veut rassembler, dans l'orthologie, l'orthoépie et la prosodie et il explicite cet entrecroisement dans une note à part : « El objeto de la *Ortología* es la recta pronunciación de las palabras. La *Ortología* tiene tres partes : la primera trata de los sonidos elementales de las palabras ; la segunda, de sus acentos ; la tercera, de sus cantidades o tiempos. A las dos últimas, suele darse el nombre de *Prosodia*. » (11) La prosodie est comprise dans l'étude de l'orthologie et non dans la métrique. Restreinte à une organisation interne du mot et au même temps divisée en deux accidents de l'intonation, l'accent et la quantité, cette prosodie

sera, d'une certaine façon, reliée à la métrique qui prime dans l'organisation des accents.

Pendant les trois premières parties de la section dédiée à l'orthologie, Bello ne fait que suivre son programme de correction de la prononciation. Il est paradoxal de voir comment lui qui s'intéressait à rendre l'autorité à l'usage ordinaire, dans la pratique, faisait tout pour revenir à l'autorité des versificateurs. Cela dévoile, me semble-t-il, que pour Bello il y a un écart très grand entre langue orale et langue écrite. Conçus comme des systèmes séparés, il est normal que Bello trouve des ancrages différenciés pour chacun : pour la langue orale, c'est l'usage ; pour l'écrite, surtout pour ce qui passe dans le vers, il s'en remet à l'autorité des versificateurs. Je me permets de parler de l'orthologie comme un ordre qui se veut constitutif de la langue, spécifiquement du mot, quoique parfois il y a, chez Bello, de fortes notions de la phrase ; la métrique, de son côté, instaure un deuxième ordre qui renvoie le mot aux règles d'un « art poétique ».

6.1. L'orthologie

6.1.6. La syllabe, unité de temps

Le point nodal où l'orthologie et la métrique se rencontrent c'est la syllabe. Etant un élément hors discours, sans les contraintes de la phrase ou de l'énoncé, la syllabe permet d'établir une unité flexible à partir de laquelle il est possible de développer un système complexe ou s'entrecroisent les deux disciplines des *Principios*... Pour mieux réussir dans sa tâche, Bello s'occupe d'enlever à la syllabe tout trait linguistique pour la réduire au temps ; il minimise le rôle des sons

composants de la syllabe pour mieux opérer son déplacement de la langue comme discours, vers un temps qui n'est pas de l'ordre physique ni objectif, voire quantifiable, mais qui est plutôt la possibilité d'articuler des sons dans une mesure abstraite. Voici la définition : « Se llama sílaba toda combinación de sonidos elementales, que se pronuncia en la unidad de tiempo. [...] » (34) Or, ce temps dont Bello parle est à son tour un temps spéculatif, non quantifiable, c'est-à-dire qu'il ne peut pas être exprimé dans des unités de mesure : secondes, minutes... L'identité établie entre la syllabe et l'unité de temps n'est donc qu'une déduction puisée dans une autre source, disons, empirique, comme on le verra par la suite. La réduction au temps s'avère cependant nécessaire pour mieux trouver un point commun entre la parole et le vers : « Esta unidad, aunque no de una duración exactamente invariable, lo es sin embargo, lo bastante para fijar el valor de todas las partes de la dicción en el habla ordinaria y en la cadencia del verso. » (*id.*) Bello est donc conscient du manque d'ancrage objectif de son unité de temps et pourtant il y insiste, car ceci lui permet d'établir un point commun entre « la parole ordinaire » et « la cadence du vers ». C'est alors le premier moment où l'orthologie et la métrique se justifient comme un ensemble : il s'agit de deux systèmes partageant la même unité.

En fait l'opération de Bello pour montrer que la duration syllabique correspond à une unité de temps est très simple : il a recours à la métrique pour montrer la relation d'équivalence entre des syllabes composées de plusieurs sons, puis il a recours aussi à l'argument de l'oreille du commun des mortels (*e/ vulgo*), qui devient même l'autorité !

Todas estas combinaciones, aunque no se pronuncian en tiempos exactamente iguales, se acercan con todo a la razón de igualdad en sus cantidades o duraciones; por manera que constando a de un solo elemento, y siendo *cons* una de las sílabas más complejas que tiene el

habla castellana, sin embargo *a* y *cons* distan menos de la razón de igualdad que de la razón de 1 a 2.

Podemos convencernos de ello comparando estas tres líneas:

A la selva se encamina . . .
Por la selva se encamina . . .
Tras la fiera se encamina . . .

las cuales se pronuncian en tiempos sensiblemente iguales, pues forman versos de una misma especie, de una misma cadencia, y que pueden cantarse sin la menor violencia en una misma tonada. El vulgo, que gusta mucho de esta especie de versos, no los compone o mide contando las sílabas, sino percibiendo la igualdad de los espacios de tiempo en que los profiere. Si el vulgo, pues, encuentra una misma medida, una misma especie de verso en las tres líneas precedentes (hecho que no podemos poner en duda), es preciso que le parezcan sensiblemente iguales las cantidades o duraciones de *a*, *por* y *tras*. (34)

Par cet appel au *vulgo*, Bello veut montrer la validité et la légitimité de son argument : la durée syllabique est reconnue même par les gens sans éducation ou sans culture, voilà pourquoi ils arrivent à composer des octosyllabes —les vers en question dans l'extrait— en se servant de l'oreille seule. Cet argument est, d'une certaine façon, le moyen que Bello trouve pour fonder son raisonnement dans une réalité empirique ; également, comme procédé intellectuel cherchant un fondement, cette oreille reconnue par toute une tradition rhétorique devient une faculté naturelle et non un fait culturel, qui légitime la relation entre la syllabe et l'unité de temps.

D'ailleurs, même si Bello reconnaît plus loin des durées variables dans la syllabe, il continue néanmoins la discussion en confrontant des exemples pour produire un faux contrargument qui va lui permettre de mieux affirmer sa position initiale. Bello fait appel encore une fois à la métrique pour établir la durée syllabique :

Supongamos, por el contrario, que *a* y *tras* estuviesen por lo tocante a su cantidad o duración en la razón de 1 a 2. Es evidente que en tal caso serían *isócronas* e *isorrímicas* (esto es, iguales en el tiempo y en el ritmo o cadencia) las líneas siguientes:

Tras la fiera se encamina . . .
A la caverna se encamina . . .

porque entre las combinaciones *la fiera se encamina* y *caverna se encamina*, es imposible percibir la menor diferencia de tiempo o de ritmo, y, por la suposición anterior, una sílaba tan llena como *tras* valdría lo mismo que dos sílabas tan breves y fugitivas como *a la*. Siendo, pues, certísimo que ni el oído del vulgo ni el de los literatos reconocería la equivalencia rítmica 1 2 de las dos líneas precedentes, la suposición es inadmisibile. (34-35)

Une des choses les plus intéressantes de ce dernier extrait est que Bello commente un octosyllabe et un ennéasyllabe, montrant qu'ils ne sont pas des équivalents. Pour décrire cette différence, Bello introduit les concepts d'*isochronie* et d'*isorythmie*, appliqués de façon négative. Il est singulier que Bello parle de « lignes », et pas de « vers », et que l'équivalence des durées soit affirmée dans les deux « systèmes ». À l'exception des premières syllabes des lignes commentées, pour Bello, les « combinaisons » sont égales en temps et en rythme, ce qui veut dire que l'isochronie syllabique entraîne une isochronie de la phrase, ou de la ligne ; quant à l'isorythmie, on peut déjà voir clairement que le rythme est une distribution des accents dans une structure syllabique donnée.

La question de l'isochronie n'est pas, cependant, univoque chez Bello. Si dans toute la section dédiée à l'accent il s'avère pour lui nécessaire d'établir une proportion de 1 à 1 entre des syllabes, dans la troisième section, sur la quantité, il fera une distinction de durée. Il est, en effet, conscient des durées différenciées des syllabes : « La duración de las silabas depende del número de elementos que entran en su composición y del acento. » (84) Il donne l'exemple du mot *transcribiese* et il l'analyse. Malgré cela, il revient sur l'idée que les syllabes du castillan sont plus près de l'isochronie que de la proportion 1 à 2, affirmation pour laquelle il renvoie à d'autres travaux, « como creo haberlo probado

suficientemente en otra parte » (85). Dans ces notes aux *Principios...*, Caro y Cuervo nous rappelle « El autor alude probablemente a un importante artículo sobre Prosodia castellana que publicó en 1823 en *La Biblioteca Americana*, tomo II, entrega 1^a y única. La doctrina de nuestro autor esta resumida en el apéndice VI y VIII de esta obra. » (85, n. 1) Cette définition de la quantité est sans rapport avec la distinction classique de syllabes brèves et longues ; elle est plutôt restreinte au nombre de composants de la syllabe. Quoique ce soit, comme dans la prosodie classique, la quantité intervient dans la conception du rythme, comme on verra plus loin.

6.1.2. La règle, la licence poétique

De la même façon qu'il y a une interdépendance entre les deux disciplines des *Principios...*, l'orthologie et la métrique, il y a aussi des moments illustrant sa disjonction. Par exemple, dans l'établissement d'une règle linguistique par l'orthologie, et de son exception, la « licence poétique », rendue possible par la métrique. La première fois que Bello est vraiment confronté à ce problème se trouve dans la deuxième partie de l'orthologie dédiée aux accents. Là, il reconnaît trois accents : le « *prosódico* », le « *nacional o provincial* » et l'« *oratorio, lógico, patético, enfático* » ; seul le premier concerne l'orthologie (48). À cet accent prosodique, il ajoute l'accent secondaire : « En algunas dicciones, además del acento verdadero, se percibe una apoyatura o esfuerzo débil, que se llama acento *secundario*. » (50) Il rappelle, néanmoins, la possibilité d'un déplacement de l'accent prosodique pour des questions métriques, cas où l'on est confronté à la *licence poétique*. Ce syntagme n'est pas conceptualisé et son emploi n'est pas

systématique, il peut apparaître sous cette forme nominale ou bien par des paraphrases ; son usage obéit au legs conceptuel de la rhétorique et la poétique. Une de ses premières apparitions est la suivante : « [...] en las dicciones que constan de enclíticos, el primer acento es el principal y el más fuerte; el débil o secundario cae constantemente sobre el último de los pronombres. Es un defecto pronunciar estas dicciones como si el acento principal cargase sobre el pronombre enclítico; bien que a los poetas se permite alguna vez hacerlo a beneficio del metro [...] » (51) Ce qui est vu comme un « defecto » dans l'orthologie est, dans la pratique des poètes, une licence au profit du mètre. Cette concession à la règle orthologique n'est pas appelée licence poétique dans un premier abord, mais elle le sera bientôt. Elle obéit en effet à un ajustement ou à un déplacement de l'ordre accentuel du mot vers l'ordre métrique, celui-ci identifié à l'époque complètement à la poésie. On verra donc que ce que Bello reconnaît comme *licence poétique* se passe surtout dans la métrique, et principalement dans les événements qui sont en rapport avec les voyelles, soit l'accent et son déplacement, soit la synérèse et la diérèse. Sûrement, les licences auxquelles Bello est confronté sont celles connues et répertoriées à l'époque ; elles pointent un état de la norme et de l'écart dans les pratiques littéraires de la première partie du XIXe siècle. Et, au moins chez Bello, il est clair que la licence poétique ne joue que sur les voyelles dans un ordre métrique.

Or, la question de la « licence poétique » n'est pas si simple à analyser, surtout parce qu'elle n'est pas théorisée, juste mentionnée par Bello dans quelques occasions. Elle se joue seule sur le rapport entretenu entre l'accent et son potentiel déplacement, ou bien entre l'accent et les variations de regroupement ou de disjonction vocalique introduites par le mètre. Parfois Bello

fait appel au syntagme nominal « *licencia poética* », à d'autres moments, il fait une allusion générale à ce que les poètes se permettent, ou ce que leur est permis, dans la pratique poétique. Je ne commente que quelques passages où ledit syntagme apparaît. Il est d'abord remarquable que celui-ci ne se présente pas uniquement dans la partie dédiée proprement à l'orthologie et dans ses annexes, et non dans la métrique, ce qui veut dire que la « *licencia poética* » est considérée comme un écart à la norme ou à la systématisme de la langue que Bello veut montrer avec son orthologie. L'écart permis au poète est une « licence » dans le sens strict de « liberté accordée » car, en fait, il s'agit de s'écarter des paramètres de l'orthologie pour se subordonner à un deuxième ordre, celui de la métrique. Aux yeux de Bello, la licence serait alors un mouvement de la langue entre l'orthologie et la métrique, opéré par la pratique du poète.

La règle et la licence constituent un binôme antagonique à partir duquel on peut repérer d'autres points nodaux dans le discours théorique sur la poésie chez Bello. Un de ces points serait la question de l'autorité sur la langue : qui a le pouvoir pour transgresser les règles, quels sont les instruments de ce pouvoir et quel est le rôle de la poésie dans cela ? Il est clair que pour Bello il y a un rapport, et à la fois une distinction, entre parole et écriture, autrement il ne se donnerait pas la peine de bien pointer les poètes et les « bons locuteurs », qui détiennent tous les deux l'autorité sur la langue : « *Muchas otras observaciones pudieran añadirse sobre la debilidad del acento en ciertas palabras y circunstancias; pero la práctica de los buenos hablantes y la atenta lectura de los poetas podrán sugerirlas.* » (55) Cette autorité mène Bello à citer, par-ci par-là, des vers de poètes, surtout ceux du Siècle d'or et les néoclassiques Espagnols,

pour illustrer ses propos. La poésie, et non la prose, est le paradigme d'exemplarité de la langue, elle fait office de modèle et d'autorité.

Les poètes ont l'autorité finale sur la langue, même dans des cas polémiques ou dans lesquels Bello n'est pas d'accord. Voyons par exemple un de ces cas, où il affirme qu'une diphtongue est indissoluble : « Este diptongo [en el que la vocal fuerte está acentuada] es generalmente indisoluble; quiero decir que ni aun por licencia poética pueden las vocales concurrentes pronunciarse de modo que formen dos sílabas. » (88-89) Ce paragraphe, néanmoins, renvoie à une note au pied de page, dans laquelle Bello montre une exception chez Tirso de Molina. Dans ce cas, la « violenta diéresis » du vers « Zóilos de los ausentes » trouve sa justification non par une contrainte métrique, mais par un clin d'œil à l'étymologie : « el poeta quiso imitar la modulación latina de Zóilos » (89). Ceci, l'étymologie du mot, pourrait bien être un autre critère pour légitimer la licence poétique, quoiqu'il s'accorde toujours avec l'ordre métrique pour le renforcer.

L'ajustement de la langue à la métrique et l'imitation de l'étymologie justifient donc l'exemption aux règles. A ces raisons il faudra ajouter, encore une fois, l'oreille comme critère de discernement. L'oreille en soi n'autorise pas la licence, mais elle peut bien intervenir dans la reconnaissance de ce que l'arrange le mieux :

Cuando alguna de las combinaciones a que es relativa la regla anterior [añadir una sílaba a las palabras derivadas de bases léxicas] es naturalmente disílaba, se permite al poeta la sinéresis; pero si forma diptongo, este es por lo común indisoluble, bien que por una licencia poética que no deja de halagar al oído, se halla a veces disuelto en los adjetivos derivados que terminan en *ioso* y *uoso*, como *gracioso*, *glorioso*, *majestuoso*, etc., en que, según la pronunciación ordinaria, las combinaciones *io*, *uo* son diptongos. El oído recibe de mejor grado la diéresis de *uoso* que la de *ioso*. (92-93)

Après, en note de bas de page, le poéticien donne des exemples de ces deux sortes de diérèse chez Garcilaso, José Joaquín de Mora, Espronceda et même Martínez de la Rosa. Bello n'explicite pas de critères sur le choix de l'oreille pour *-uoso*. C'est sans aucun doute un des cas où l'oreille est organe, critère et juge en même temps, un aspect sur lequel je reviendrai plus tard. Il n'y a pas de concept d'euphonie ou de cacophonie chez Bello —les deux mots étant presque inexistantes en tant que critères dans tout l'ouvrage— ; la question des préférences de l'oreille est d'un autre ordre. Pour le moment, je pourrais hasarder que cette absence obéit au fait que le plan général de pensée de Bello n'est pas esthétique, dans le sens où cette discipline n'avait pas encore de place dans le champ culturel hispanique²⁷⁷. Les choix de l'oreille trouvent une justification plus dans la nature, pourvoyeuse de lois éternelles, que dans l'appréciation individuelle du beau. Peu à peu on entrevoit que le naturel, ce qui trouve une raison dans la nature et ce qui est placé sans entraves dans l'usage quotidien, devient un argument dans la considération de la licence poétique.

Parlant de l'hiatus de deux voyelles ouvertes qui, assez souvent, dans le vers, deviennent une diphtongue dans une position non accentuée, Bello dévoile encore plus le caractère de la licence poétique et de ce qui semble naturel par l'usage, face à ce qui est vraie nature :

Como los poetas hacen casi siempre diptongos las combinaciones inacentuadas de que tratamos (particularmente cuando la penúltima vocal precede al enclítico *os*, como en *plázcaos*, *témeos*, *dígoos*), pudieran algunos creer que sería mejor invertir la regla, considerando las

²⁷⁷ Dans une étude comme celle-ci, cherchant l'historicité des discours théoriques sur la poésie, l'esthétique n'est considérée que comme une « science » du beau naissant dans le XVIII^e siècle et se propageant à partir du XIX^e siècle. La place que l'esthétique a eue dès lors comme principale interprétante des œuvres artistiques et littéraires était ignorée par Bello, dont le cadre de référence était autre.

tales combinaciones como diptongos naturales que a veces admiten la diéresis por licencia poética²⁷⁸. (97, n. 2)

Si cette licence a des allures naturelles, Bello montrera qu'il y a une prononciation encore plus naturelle, qui serait dissyllabique : « Pero me parece más natural mirarlas como disílabas por las razones que voy a exponer. » (*id.*) Des deux arguments qu'il avance, le premier, celui qui nous intéresse, est empirique ; le deuxième renvoie à un autre paragraphe de son ouvrage pour montrer la cohérence de son orthologie en tant que système. Le premier argument est alors la prononciation, mais qui est associée à l'écoute, pour Bello tous deux sont des composants du même instrument de connaissance sur le langage, ils supposent une circularité sur laquelle repose la confirmation d'une vérité : « La primera es la pronunciación. Si se consulta el oído, creo que se percibirá que en las vocales finales de *Dánao*, *Virgínea*, *héroe*, se consume más tiempo que en las de *espacio*, *Virginia*, *serie*, *fragüe*. » (*id.*) Elle constitue une raison empirique constatant le naturel, qui forcément doit être mise devant la deuxième raison, qui est purement déductive et logique. Je pourrais même avancer que ce binôme prononciation-écoute s'articule comme instrument de connaissance car il est objectivé : il est vu comme agent externe à l'individu et traité parfois même comme un sujet grammatical. Au fur et à mesure que Bello revient sur la question problématique de la licence poétique, il essaie de la fonder dans la nature et de la faire passer ainsi comme un fait légitime, valable et en

²⁷⁸ La Commission éditoriale signale une possibilité de mauvaise lecture dans l'édition de 1859 et renvoie aux corrections manuscrites de Bello dans son exemplaire de 1850, à partir duquel, exceptionnellement, je cite dans tout mon paragraphe.

accord avec les lois éternelles, et non simplement comme un acte découlant de la volonté du poète.²⁷⁹

L'intérêt porté à l'accent du mot est nécessaire pour comprendre le « rythme fondamental » —pour rappeler les travaux philologiques— du castillan : « Resta considerar un caso en que es necesario fijar la verdadera acentuación, por la tendencia que tenemos a alterarla, particularmente los americanos. » (70)

Il semble que, comme pour le néologisme, Bello craint que le déplacement d'accents introduise des variantes linguistiques, qui risquent, à leur tour, de modifier le système accentuel de la langue. En insistant sur l'accent, Bello souligne aussi ce qu'il préfigure comme le rythme fondamental de la langue. S'il signale cette tendance des Américains c'est parce que, malgré sa conscience de la diversité linguistique, il regarde le castillan comme une unité. L'écart de l'étymologie, puis de la prononciation ancienne, pourrait bien aboutir à une perte de cette unité.

La dernière chose qui nous intéresse dans la question de la « licence poétique », est l'évidente hétérogénéité entre la prose et le vers. Ceci fait de la prose et du vers, des domaines régulés par des lois différentes, de telle sorte que le vers est susceptible de s'ajuster à la licence et que la prose est l'expression de la norme même : « A los poetas se concede separarse algunas veces de la acentuación normal, ya prefiriendo la práctica latina, ya el uso menos autorizado. Por ejemplo, decimos en prosa *impío*, reteniendo el acento del simple *pío*; pero

²⁷⁹ Un des moments les plus forts de ce rapport explicite se retrouve non dans les *Principios...*, mais dans l'essai, « Del ritmo acentual y de las principales especies de versos en la poesía moderna », où l'on lit : « Es verdad que la conducta de los poetas en uno y otro caso se mira como una especie de licencia; pero no hay licencia poética que no tenga su razón, o llámese pretexto, en la naturaleza. ¿Por qué se permite alguna vez colocar la última sílaba de *pareceme*, y no la de *parecióme*, bajo el acento métrico, sino porque en la última sílaba de las voces esdrújulas hay un acento secundario, que falta en las graves? », *Obras completas. Estudios filológicos, I: Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana y otros escritos*, Caracas, La Casa de Bello, 1981, p. 496.

en verso es permitido pronunciar *ímpio*, según la acentuación latina. » (76) Il est clair que cette différenciation se doit au statut que la norme détient dans ces deux formes : la prose ne connaît pas de licence car elle n'a pas de métrique ; dans le vers, le poète peut s'écarter de la norme tout en le justifiant par la métrique ou par l'étymologie —pour cette accentuation étymologique Bello donne des exemples de Rodrigo Caro et de J. J. Mora. Et il ajoute: « Por la misma razón es lícito en verso hacer graves, según la práctica menos autorizada, los esdrújulos *océano, período* » (76).

Pour conclure cette partie, nous pourrions dire que la licence a des limites, elle doit être justifiée soit comme un mouvement de l'orthologie à la métrique, soit comme un rappel à la langue en tant que système :

Hay también alguna libertad en verso para dejar la acentuación normal en los nombres propios nuevos o de poco uso. Sin ella hubiera sido poco menos que imposible a Herosilla traducir la reseña de los ejércitos en el libro segundo de la *Ilíada*.

Pero fuera de estos límites, la licencia es incorrección y arguye ignorancia, o poca destreza en el arte de versificar. (77)

C'est là que l'on peut voir que dans le deux cas, l'orthologie et la métrique sont construites en tant qu'ordre régulé : tout mouvement ou déplacement d'un système à l'autre doit être justifié. Et c'est justement parce que la métrique est un ordre et un système qui a des limites précises : son domaine est le vers et ses règles ne sont pas valables dans le terrain de la prose. En parlant de l'accent dans les mots d'origine grecque, pour lesquels Bello conseille de suivre d'autres mots composés de façon semblable, ou bien de se rapporter à la norme de l'accent en latin, le poéticien déclare : « Ya se ha dicho que en verso puede permitirse alguna libertad para preferir el uso menos autorizado y análogo; pero estas licencias no deben nunca pasar de la poesía a la prosa. » (82) C'est

précisément l'absence de licence, son ajustement strict à la norme, ce qui octroie à la prose un statut stable, en antagonisme avec la poésie.

6.2. La rencontre de l'orthologie et de la poésie : « Les bons versificateurs »

Bien que Bello introduise le *ritmo* quelques fois dans cet ouvrage, ce mot ne devient un concept, ou un terme à préciser et à délimiter en fonction d'un autre, que quand il traite la question de la quantité —telle que nous l'avons vu, comme nombre de composants (phonèmes) et non comprise comme la quantité vocalique. Nous sommes face à un des premiers passages de l'orthologie où il est question de la quantité et de son rapport net avec la versification. On a déjà vu, dans les écrits philologiques, comment le rythme est conçu en tant que régularité et alternance afin d'établir une symétrie. C'est le tour de la proportion du rythme, dans laquelle intervient la quantité :

Cuando las largas se mezclan con las breves, lo que sobra de las unas se compensa con lo que falta a las otras, y cada verso o miembro de verso parece regular y exacto; pero cuando predominan excesivamente las unas o las otras, es difícil esta compensación; y una diferencia, apenas perceptible por sí sola, produce, a fuerza de multiplicarse, un exceso o falta de duración que puede perjudicar al ritmo.

Mas esto sucede solamente cuando es excesivo el número de las breves o de las largas. Dentro de ciertos límites, tiene el versificador bastante libertad para emplear las unas o las otras, y para hacer de este modo más o menos grave o ligero, fuerte o suave el verso, según lo pida el concepto o sentimiento que se propone expresar. (85-86)

Bello emprunte la terminologie de syllabes *largas* et *breves* pour parler de la structure de la syllabe et non de la quantité vocalique. C'est-à-dire, *trans* serait une syllabe *larga*, et *sí*, une syllabe *breve*. Dans cette discussion sur la quantité syllabique, il est remarquable de voir comment le poéticien cherche une notion

de proportion et d'équilibre, voire encore une fois, de symétrie : il faut de l'alternance entre les deux types de syllabes pour établir une compensation quantitative du vers, quitte à porter préjudice au rythme. Ce préjudice est manifestement une question d'excès ou de manque. Donc, de disproportion. Bello laisse néanmoins une certaine liberté aux choix du poète, suivant un principe d'expressivité du vers conceptualisé de façon dualiste, qui retrouve la poésie horatienne, la dichotomie *res/verba* : à partir du duo de syllabes brèves ou longues, le versificateur peut se pencher d'un côté de la dichotomie grave-fort-concept / léger-doux-sentiment. Le poéticien avoue, néanmoins, que cette question quantitative ne concerne que « el metro castellano » (86) et que, en fait, si elle s'avère « de tan poca importancia en el verso, aún lo es menos en la prosa y en la pronunciación familiar » (86). S'il minimise le rôle de la quantité, c'est bien parce qu'il préfère donner plus d'importance à l'accent et, avec lui, aux voyelles. Il faut insister aussi sur le fait qu'il n'y a pas de distinction conceptuelle entre « metro » et « verso », les deux termes se succédant d'un paragraphe à l'autre pour parler du même événement. Cette indistinction a été déjà traitée, mais il n'est pas futile de rappeler que c'est aussi un rapport d'historicité entre la théorie et la pratique : la pratique de la poésie étant limitée, même dans « el verso blanco », aux vers à mesure, théoriquement il était trop difficile de dégager le vers du mètre.

Le rapport que l'orthologie entretient avec la poésie est fondamental, dans un sens littéral. La pratique de la poésie autorise et légitime des propos sur la langue, en même temps qu'elle illustre et règle les postulats de l'orthologie. Et quand Bello parle de *langua*, il dessine surtout une construction de la grammaire et de la littérature, où la poésie a une prédominance sur d'autres formes littéraires

—une prédominance qui ne serait pas exempte du rapport au pouvoir établi par des poètes dans les siècles précédents. La parole²⁸⁰, en tout cas dans l'orthologie, n'a pas de place dans le système de la langue. Bello se rapporte, certes, à l'usage, mais celui-ci ne se constitue pas comme objet d'étude et autorité, ce que l'on constate, déjà par la place donnée à la poésie, mais aussi par la façon d'articuler une pensée sur la parole dans l'orthologie. La parole est une référence et non une autorité ; le peu de fois qu'elle apparaît, elle le fait presque à parts égales seule et accompagnée d'un adjectif. Dans le deuxième cas elle est une caractéristique, une particularité de la langue et non un système en soi. Dans la section de l'orthologie, on trouve « el habla » juste comme une allusion et non comme quelque chose de développée, ceci dans cinq occurrences (28, 43, 49, 50, 303) ; nombre légèrement dépassé par le même termes dans des compositions syntagmatiques : «el habla ordinaria » (34, 86), « el habla castellana » (34), « el habla de un andaluz » (48), « el habla común » (82), « el habla popular » (107). Évidemment, *la parole n'a pas de place dans la section dédiée à la métrique.*

La poésie vérifie les règles de l'orthologie, ce que l'on peut voir dans des commentaires comme le suivant, à propos de l'occurrence de deux voyelles qui ne font pas diphtongue :

La práctica ordinaria de los poetas está de acuerdo con la regla precedente; pero no les es prohibido contraer alguna vez las dos vocales y formar con ellas un diptongo impropio, como lo hizo Samaniego en este endecasílabo:

El *León*, rey de los bosques poderoso;

²⁸⁰ Je pense en effet à la distinction saussurienne entre langue et parole qu'évidemment je ne veux pas trouver de façon a-historique chez Bello. Je propose ici juste de trouver le lien entre la parole et la poésie.

y Espronceda en el segundo de estos versos de cuatro sílabas:

Y no hay playa,
sea cualquiera,
ni bandera. . .

donde *león* y *sea* figuran como monosílabos. (87)

C'est donc la poésie qui confirme la règle ou qui peut se permettre, par licence, de faire exception. Bello commente d'autres combinaisons vocaliques, faisant diphtongue ou pas, pour lesquelles il essaie de trouver, non systématiquement, la confirmation de la règle ou de l'exception dans la poésie. Il accorde, cependant, un *statut* aux « bons versificateurs », qui, par déduction, sont ceux qui s'écartent le moins possible des règles prescrites. Nous pouvons lire donc, comme simple preuve du rapport entretenu entre les bons versificateurs et les règles, par exemple : « Los buenos versificadores rara vez se permiten la contracción o sinéresis de estas vocales concurrentes, que forman entonces un diptongo impropio bastante duro » (89) ; ou bien : « dudo que un buen versificador la haya hecho jamás disílaba cuando forma naturalmente diptongo, como en *cambiamos, fraguamos, acopiamos, aguamos.* » (91) Ou plus loin : « Veamos cual es, en los varios casos del número 3, la práctica de los buenos versificadores [...] » (119). Les « bons versificateurs » sont donc le gage, l'autorité et la preuve de l'orthologie.

Le rapport entre l'orthologie et la pratique de la poésie est d'abord et avant tout le bon usage. Il s'agit d'une normativité bidirectionnelle où les règles établies par la première sont constatées et légitimées par la deuxième. De telle sorte que la poésie est une forme d'art revêtue de prestige et d'autorité sur la langue, tout en étant une de ses réalisations maximales. Et cependant, il y a des écarts possibles entre l'une et l'autre, mais qui se justifient par une pratique obéissant

au plaisir de l'oreille, qui est, comme on a déjà vu, l'alibi de la tradition rhétorique.

Bello ne peut pas s'empêcher d'y recourir et même d'établir des gradations du plaisir :

Cuando alguna de las combinaciones a que es relativa la regla anterior es naturalmente disílaba, se permite al poeta la sinéresis; pero si forma diptongo, éste es por lo común indisoluble, bien que por una licencia poética que no deja de halagar al oído, se halla a veces disuelto en los adjetivos derivados que terminan en *ioso* y *uoso*, como gracioso, glorioso, so, majestuoso, etc., en que, según la pronunciación ordinaria, las combinaciones *ió*, *uó* son diptongos. El oído recibe de mejor grado la diéresis de *uoso* que la de *ioso*. (92-93)

La présence de plus de deux voyelles et son traitement dans des vers, diérèse ou synérèse, sont fondamentaux pour le rapport entre l'orthologie et la poésie. Ici, il n'est pas seulement question de la règle et de la licence mais, en plus, des combinatoires possibles entre les voyelles qui font plus ou moins du plaisir à l'oreille... Dans ce sens, même si les « bons versificateurs » sont ceux qui tiennent compte des règles, il y a la possibilité de se mettre à l'écart de ces règles. Mais, dans ce dernier cas, il faudra encore se soumettre à ce juge suprême qui est l'oreille :

Si de dos vocales concurrentes que preceden al acento, la primera es llena y la segunda débil, forman naturalmente diptongo, como en *vaivén*, *embaular*, *peinado*, *feudatario*. Pero no forman regularmente diptongo cuando en los vocablos compuestos pertenecen a dos elementos distintos, el primero de los cuales es una partícula prepositiva monosílaba que no sea la *a*, como en *preinserto*, *prohijar*, *rehilar*, *rehusado*; bien que en este caso se permiten los poetas la sinéresis, aunque poco agradable al oído. (99)

Cela veut dire que même s'il y a des règles et de licences bien délimitées, celles-ci ne sont pas le critère ultime ; il faut encore revenir sur cet organe dépositaire des lois de la nature, l'oreille. Cette faculté, l'écoute, et cet organe, l'oreille, faisant partie d'un discours théorique depuis l'Antiquité, est la plus

revendiquée par Bello et ce sera ainsi pendant très longtemps dans l'histoire de la poétique, mais ayant des attributs variables. Dans le cas de Bello, il me semble que cette oreille est vraiment une faculté innée. Pas un fait de culture, non plus une éducation ; elle est même l'organe, chez l'être humain, capable de reconnaître à son tour les lois naturelles exprimées dans une composition poétique. Il y a, donc, entre les disciplines de l'orthologie et de la métrique, la pratique de la poésie et l'oreille un lien établi par la nature. C'est à cette nature que la théorie et la pratique doivent se rapporter, être son expression même.

6.2.1. Le langage ordinaire du poète

Bien qu'il existe chez Bello la dichotomie horatienne *res/verba*, comme l'on a vu et comme on le verra encore plus clairement tout de suite, vers la fin de la section orthologique, il formule l'idée du « langage ordinaire » comme étant le plus adéquat à la pratique de la poésie. Il n'est pas anodin de retrouver cette espèce de conclusion pour l'orthologie ; elle est, en fait, le *summum* de sa pensée et la conséquence logique de toute la discussion menée jusqu'à là. Le langage ordinaire, chez Bello, se distingue de la parole parce qu'il est l'abstraction d'une réalisation concrète. En même temps, pour lui, le langage est un système qui exprime et qui suit à la fois les lois de la nature. On pourrait dire que ce langage ordinaire prôné par Bello, c'est bien sa politique de la langue et de la poésie. Ce qui est encore plus visible quand il débat du problème de la triptongue.

Bello avait remarqué que le castillan avait une tendance à la synérèse. Ce n'est pas donc surprenant qu'il mette des entraves à cette tendance qui, à long terme, pourrait bien entraîner des modifications dans la langue comme système.

La crainte d'une telle modification lui fait être beaucoup plus sévère avec la triptongue, au moins au premier abord, qu'avec d'autres accidents prosodiques. Pour les triptongues il n'y a que des règles ; nulle licence n'est octroyée, il n'y a pas de flexibilité ni de liberté accordées aux poètes dans leur pratique (99-102). La seule exception à cette règle sort du cadre dessiné jusque là —c'est-à-dire, les exceptions par la métrique et par le rapprochement à l'étymologie—, pour revenir à un des vieux problèmes de la poétique classique, le *decorum*. Dans la poétique d'Horace le *decorum* semble être un principe articulatoire de la cohérence de la composition, notion très large comprenant l'adéquation entre la forme et le contenu, la cohérence entre le mètre ou le vers et le sujet traité, la cohérence des personnages, etc.

Chez Bello la question se dessine comme une politique de la langue et de la littérature. Elle se trouve dans une note, dans laquelle le poéticien se permet d'explicitement le rapport entretenu entre les genres littéraires et la parole. La triptongue est donc révélatrice d'une politique de la langue dans la littérature. Bello remarque la tendance du castillan à la synérèse, plus audible dans la prononciation quotidienne ou familière et beaucoup moins chez les bons orateurs et les acteurs (ceux-ci aussi détenteurs des règles de la bonne prononciation). Dans ce conflit, d'après Bello, c'est la première qui prévaut :

Y de aquí procede la suma libertad de los poetas cómicos en la contracción de las sílabas. Lope de Vega fue parco en esto; Tirso y Calderón, al contrario. Igualmente libres habían sido Plauto y Terencio en latín. Como se remeda en la comedia la conversación familiar, son permitidas en ella licencias que no se toleran en la tragedia, la égloga, y las composiciones en que habla el poeta. (102, n.)

C'est-à-dire que la comédie jouit d'un statut particulier du fait de son imitation de la conversation familière : elle est la seule à pouvoir reproduire la

langue dans un état quelconque ; en contrepartie, par déduction, les autres genres sont censés de construire une langue soutenue, surveillant les règles et les normes de l'orthologie. Dans ce sens, et juste sur ce point, la politique de la langue chez Bello ne diffère guère de celle trouvée dans la tradition *preceptiva*. Dans le même paragraphe il est aussi intéressant de lire la paraphrase « las composiciones en que habla el poeta » pour parler sûrement de compositions du *moi*, qui ne sont pas identifiées à la lyrique. Cette petite phrase nous permet de penser qu'à l'époque, ou en tout cas chez Bello, la lyrique n'est pas réduite à l'expression du moi. Mettant de côté la tragédie et l'églogue, genres pour lesquels s'impose le ton soutenu, dans ces « compositions où le poète parle » il faut distinguer entre le familier et l'ordinaire. À ce poète qui parle dans une composition on ne lui accorde pas le droit de s'exprimer avec le langage de personnages comiques. Il n'y a pas de dérision ni de bas sentiments quand « le poète parle ». Quand le poète parle, d'après Bello, c'est du sérieux, même si le langage est ordinaire.

Pour finir sur la triphthongue et la tendance à la synérèse, Bello signale la différence entre les comédies de l'Antiquité et du Siècle d'Or, correspondant à ce que l'on vient de dire, et les comédies modernes qui « con todo, se ajustan más a las reglas prosódicas » (102, n.) et dont un exemple faisant autorité serait l'œuvre de Moratín. Ce qui montre un écart plus prononcé entre le langage familier et les auteurs néoclassiques, qu'il ne l'était pas au Siècle d'or.

La politique de la langue et de la poésie est éparpillée dans l'Orthologie. Si on continue à voir le rapport entre langue et poésie, on trouve que, en délimitant les deux caractéristiques de la synalèphe, Bello affirme « Y esto se verifica no sólo en poesía, sino en el lenguaje ordinario, de cuya pronunciación

no es lícito al poeta alejarse. » (106) Mais dans toutes les pages dédiées à la synalèphe et à son opposé, l'hiatus (105-124), il n'y a pas un seul exemple dudit langage ordinaire, mais que des vers illustrant chaque propos de Bello. C'est dans ce sens que, chez lui, la poétique et l'orthologie se rejoignent : la prononciation du langage ordinaire, qui est la manifestation des règles, pourvoie au poète la prononciation adéquate. Celui-ci donc est susceptible de devenir une autorité pour la langue, car c'est, pour ainsi dire, à travers lui que la langue s'exprime et que les règles deviennent évidentes.

Pour conclure la partie sur l'orthologie, une fois exposés tous les cas de synalèphe et d'hiatus, Bello laisse une ouverture sur « le point de vue », ou si l'on veut, sur l'épistémologie dans les pratiques littéraires :

Tales son las principales circunstancias que determinan la sinalefa o el hiato en los cuatro casos que dejo indicados. Lo que dije de la variedad de prácticas con relación al tercero, se aplica también al cuarto. Y respecto de todo ello no es de desatenderse tampoco el influjo que tienen en la práctica de los poetas la diversidad de doctrinas prosódicas y la pronunciación provincial (124).

Bello est conscient de la dialectique entre les pratiques littéraires, les savoirs et la diversité linguistique. Son orthologie, de façon implicite, n'est donc valable que pour les pratiques littéraires suivant les postulats de sa doctrine. Il est alors conscient que, dans les pratiques littéraires, il y a aussi une certaine diversité, constituée par un « point de vue », une épistémologie, par des faits de la langue, comme la prononciation, mais aussi par un fait théorique, les *doctrinas*.

7. L'art métrique

La première chose que l'on remarque en passant de la section de l'orthologie à celle de la métrique, c'est le titre donné par Bello à cette seconde : « Arte métrica ». Si les *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana* s'annonçaient comme étant un changement dans le statut de la métrique par rapport à la tradition des Arts poétiques, au moment d'entrer dans la nouvelle matière, le poéticien décide d'abandonner la forme nominale du titre, homologue de l'orthologie, pour revenir sur la forme adjectivale et sur le syntagme consacré par ladite tradition. Il s'agit très probablement d'un choix éditorial et non d'un enjeu intellectuel. En effet, quand on regarde l'ensemble des *Principios...* on voit très clairement que ce syntagme, *arte métrica*, n'est guère employé dans le développement théorique et que quand Bello réfère cette partie de son ouvrage, il parle de *Métrica* —la majuscule étant peut-être le choix des éditeurs pour signaler, comme on le faisait auparavant, la discipline dont il s'agit. Dans son prologue à l'ouvrage, par exemple, Bello annonce que « [e]n la *Métrica* doy una análisis completa, aunque breve, del artificio de nuestra versificación » (7). On voit alors qu'il y a une distinction entre *métrique* et *versification*, la première étant une construction théorique pour comprendre la seconde, qui serait une pratique créative.

Cette distinction entre théorie et pratique se rend évidente aussi par le fait que, dans son ouvrage, Bello s'occupe très peu de versification et que, comme

on le verra à la fin de ce chapitre, il assume que la métrique peut analyser et expliquer la versification, mais, néanmoins, elle ne garantit pas la qualité de la production. C'est parce que la métrique est un outil d'analyse mais aussi un outil de composition. Fiable pour la première, elle n'assure pas cependant la seconde, comme nous le constaterons plus loin.

Dans l'« Arte métrica » de Bello, l'exposition des idées se fait à partir de l'isolement et de la définition des éléments constitutifs de la métrique, allant des constituants aux composants et finissant par un classement de ces derniers : d'abord, les constituants comme le mètre, la pause, le rythme et l'accent, la césure ; puis les composants, les différentes sortes de vers, de rimes et de strophes. Il s'agit clairement d'une organisation obéissant à ce que le poéticien considère comme un système, d'où la précision à l'heure de délimiter ses éléments constitutifs.

Dès le début on peut remarquer deux récits structurants de cet art métrique : d'une part, l'envie de symétrie selon laquelle ses constituants et, donc, ses composants sont conçus et définis ; puis, l'insistance sur le plaisir des sens, notamment de l'oreille, comme étant la cause et la finalité de la métrique et, donc, sa légitimité. De cette façon, l'ordre trouverait *sa raison* dans le sensible. Voyons, par exemple, la définition même de mètre tout au début du chapitre titré « Del metro en general », qui ouvre l'«Arte métrica » : « El *metro*, en la lengua castellana, es el razonamiento dividido en tiempos iguales por medio de un orden fijo de acentos, pausas y rimas, con el objeto de agradar al oído. Los acentos y pausas son de necesidad absoluta; la rima falta a veces. » (127) C'est bien une définition ayant un écho dans celle donnée du terme *verso* dans l'article de

1823.²⁸¹ Il faut rappeler qu'à l'époque « razonamiento » peut être compris comme *discurso* ou *oración*²⁸². Tous ces composants, surtout les accents et les pauses, rentrent en jeu dans la métrique comme des marqueurs de symétrie, ce sont eux qui formalisent le mètre. Le raisonnement est présent depuis le début, mais il ne sera pas traité immédiatement dans le début de la métrique, revenant plus tard dans des occurrences aussi proches du discours que de la pensée.

Pour étudier l'« Arte métrica » de Bello, je propose de voir comment cet idéal de symétrie s'étend comme plan général de pensée et que les concepts qui y sont intégrés et développés, acquièrent, par adéquation, cette symétrie. Cela ne concerne que les aspects formels de la pensée de Bello. Pour illustrer cette question, nous allons nous arrêter sur deux composants capitaux de cet ouvrage et qui constituent deux innovations théoriques : d'abord la clause rythmique, à partir de laquelle Bello veut comprendre ce nouveau concept de rythme ; puis, la pause, pour laquelle il est aussi un théoricien majeur pendant le XIXe siècle. A partir de ces deux innovations pour l'analyse métrique, nous passerons au commentaire sur ce que j'appelle l'idéal harmonique ou de correspondance. Il s'agit d'une série de questions concernant la versification, face à laquelle Bello ne trouve pas d'autre solution que de rendre extensifs les propos de la métrique. Illustrant cette idée à partir de la logique du signe, on pourrait dire que cet idéal

²⁸¹ Dans l'article « Qué diferencia hay entre las lenguas griega y latina por una parte, y las lenguas romances por otra en cuanto a los acentos y cantidades de las sílabas ; y qué plan deba abrazar un tratado de prosodia para la lengua castellana » on lit : « el verso no es otra cosa que el razonamiento reducido a ritmo », *In: Obras completas*, VI : *Estudios filológicos I. Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana y otros escritos*, Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación, p. 335.

²⁸² C'est au moins constaté dans les éditions de 1817 et 1780 du DRAE : « Tómasse también por el mismo discurso, u oración. » Instituto de Investigación Rafael Lapesa de la Real Academia Española (2013): *Mapa de diccionarios* < <http://web.frl.es/ntllet>> (consulté: 27.01.2021).

Nous avons aussi vu qu'une traduction plus moderne traduisait, vers le castillan, *oratio* par *habla*,

harmonique aborde le rapport entre la forme et le contenu dans la versification. Pour finir, il sera question de proposer quatre petites études sur des questions de rhétorique et de poétique qui sont au cœur de l'«Arte métrica ».

Nous analyserons le rapport entre la métrique et l'oreille construit à partir de la tradition rhétorique, et ici transposé dans des termes de plaisir et de dégoût ; la place de l'hendécasyllabe dans l'œuvre de Bello, confirmant un canon et une tradition hispanique ; un problème de poétique, sur la simplicité et la difficulté dans une composition ; finalement on abordera une question centrale dans cette pensée, un certain platonisme dans la cause efficiente de la poésie, son origine, et le rôle de la nature. Ainsi, on suivra le même mouvement que celui de cet ouvrage, allant du particulier vers le général, en considérant que la dernière question délimite aussi le rôle de la métrique et pose le problème de la composition poétique, ou de la versification, au-delà de cette technique ou ensemble de règles.

7.1. La formalisation de la clause

Le départ de la métrique de Bello est sans aucun doute une envie de formalisation : le raisonnement doit se conformer, dans un premier abord, à deux des marqueurs de symétrie les plus développés par le poéticien, l'accent et la pause ; dans un deuxième temps, il introduira un des enjeux majeurs dans sa métrique, la clause. Celle-ci intervient dans la métrique d'une façon ambivalente, côtoyant le sens par moments pour après devenir un terme strictement formel. Les premières occurrences de ce terme font de la clause, certes, un concept qui est vu comme une unité en soi-même, mais qui, par son

rapprochement avec le vers, garde aussi une idée de syntaxe, de syntagme et, donc, de sens.

À partir d'un des textes les plus chers à Bello, une des « barquillas » de Lope de Vega (« *Pobre barquilla mía...* »), Bello établit la distinction entre le vers et la strophe par la *pause*, « una separación natural de dicciones » (128) qui divise les clauses : « [...] toda la composición está dividida en pequeñas cláusulas de siete sílabas, cada una de las cuales se llama verso. » (*id.*) À ce moment, il ne fait pas la distinction entre ces « pequeñas cláusulas » et le vers proprement, de même qu'entre le vers et la strophe, il n'y aurait qu'une différence de longueur, de quantités : « los versos precedentes [del romance de Lope] se hallan divididos en estrofas o grandes cláusulas, mediante la pausa mayor que el sentido requiere al fin de cada cuarto verso. » (129) Il y a un lien entre la pause à la fin du vers-petite clause (j'ajoute le tiret) et l'accent final définit comme « acento necesario » (*id.*), qui lui permet de trouver un deuxième trait pour marquer la fin des petites clauses. Très vite on comprend l'établissement d'une cohérence dans le système que Bello envisage : il s'agit bien des termes formels accompagnés d'adjectifs ayant une valeur plus ou moins quantitative et, à la fois, comparative entre eux. *Pequeño, medio, grande, menor, mayor*, deviennent ainsi les marques d'une quantité abstraite mais établissant une *différence*. La petite clause, *i.e.* le vers, est délimitée par une pause mineure, coïncidant avec un accent nécessaire ; la grande clause, la strophe, est délimitée par une pause majeure (il y a aussi la pause moyenne, séparant les hémistiches).

En introduisant le concept de « cláusula » Bello rapproche les notions formelles de vers et de mètre *au sens*. C'est en tout cas ce qu'on peut entrevoir par ces quelques premières occurrences. Un tel rapprochement est fait dans un

premier abord pour après s'en éloigner, ou plutôt pour restreindre ce concept à un trait formel. Bien que la *cláusula* est présente dans d'autres travaux de Bello, les philologiques, par exemple, ici, dans le corps des *Principios...*, elle fait deux apparitions soudaines à la fin de la section orthologique, et puis elle se manifeste clairement dans l'« Arte métrica ». Elle est donc un outil de description et d'analyse de la métrique et non un terme normatif de l'orthologie. Connue par la tradition rhétorique antique, la *cláusula*, qui désignait la fin de phrase, en est venue, à l'âge moderne, à désigner la phrase en entier, ou même ses composants. Cet élargissement du sens n'est pas opéré par Bello, il s'agit en général d'acceptions modernes, ce que l'on peut constater, dans le domaine hispanique au moins, dans le *Diccionario de Autoridades* et les successives éditions du dictionnaire académique à partir de 1780²⁸³. Au début, Bello parle de « pequeñas cláusulas » qui sont équivalentes ou qui coïncident avec des vers (128) et de « grandes cláusulas », équivalant ou coïncidant avec des strophes (*id.*). Mais bientôt Bello s'empare du terme *cláusula* et en modifie le sens, afin de le façonner en tant que vrai outil d'analyse métrique. En faisant rentrer les pauses comme des marqueurs de fin de durée, allant du mot à la strophe, Bello trouve le concept qui lui permet de créer des divisions et des sous-divisions dans des clauses, jusqu'arriver aux « cláusulas rítmicas ».

Nous avons vu que le rythme comme concept distinctif a été réintroduit dans la tradition européenne vraiment à partir du XVIIIe siècle. Bello y est parvenu aussi par sa connaissance de cette tradition et par ses recherches philologiques. Nous avons vu comment ce terme a été présent dès 1823, en étant objet de réflexions et de reformulation de la part de Bello. C'est, néanmoins, dans

²⁸³ Vid. *Diccionario de Autoridades*, <<https://webfrrl.rae.es/DA.html>> et *Mapa de diccionarios*, <<https://webfrrl.rae.es/ntllet/SrvltGUILoginNtlletPub>> (Consulté: 18/02/2021).

los *Principios*... que l'on aperçoit un effort majeur pour donner une spécificité à ce terme, jusqu'alors indistinct du mètre. Bello en est conscient et il pousse sa réflexion pour sortir des catégories anciennes :

La distribución regular de los acentos da a cada especie de verso cierto aire y marcha característica, que se llama ritmo.

Esta palabra tiene dos sentidos, uno general y otro específico. Ritmo, en su sentido general, significa una simetría de tiempos, señalada por accidentes perceptibles al oído. De cualquier modo que se forme esta simetría o con cualesquiera accidentes que se haga sensible, no puede haber sistema alguno de versificación sin ella. Ritmo, en esta acepción, es lo mismo que metro.

Pero en un sentido específico (que es en el que vamos a considerarlo) el ritmo es la división del verso en partecillas de una duración fija, señalada por algún accidente perceptible al oído. En castellano (y según creo, en todas las lenguas de la Europa moderna), este accidente es el acento. Los acentos que hacen este oficio en el verso, se llaman rítmicos. (139-140)

La démarche de Bello ne s'éloigne pas de son plan de pensée, qui est à la quête de la proportion et la symétrie, d'où le fait que la redéfinition de rythme soit encadrée par ce plan. Dès le début, tout est là, l'idée de *marche* revient sur la conception rhétorique du rythme, anticipant, par cette même marche, la régularité. Quoique Bello fasse un effort pour dégager le rythme du mètre, le résultat revient à un ordre symétrique. Le rythme dans la deuxième acception donnée par Bello devient, en fait, une organisation à l'intérieur du mètre, ou du vers, comme il indique. Si la première occurrence de rythme, générale dit-il, coïncide avec celle du mètre, la deuxième, et spécifique, n'est qu'une organisation interne, une division de l'occurrence générale dont les parties résultantes sont appelées « *cláusulas rítmicas* » (140). Dans la phrase suivante il précise : « Podemos también llamarlas *píes* » (141), rappelant les systèmes grec et latin.

Bello assure que le système métrique en espagnol est accentuel, ce qui ne l'empêche pas de faire le calque des auteurs antiques —calque qui a aussi provoqué des discussions et des confusions chez ses commentateurs. La dénomination des vers à partir du système antique est justifiée par une analogie structurale :

Las cinco denominaciones [...] no significan lo mismo en nuestro sistema métrico que en el griego y latino, de donde las hemos tomado, pues en estos no era acentual el ritmo, como lo es en el nuestro. Pero si se prescinde de esta diferencia fundamental, no dejará de hallarse bastante analogía, por lo que hace a la estructura entre las cláusulas rítmicas de los antiguos y las nuestras. Daban ellos a las suyas, fuera de otros títulos que no son aplicables a la versificación castellana, los de yambos, troqueos, dáctilos, anfíbracos y anapestos, según la varia combinación de largas y breves en las cláusulas ; y nosotros, atendiendo a la posición del acento, podemos dar a las nuestras estas mismas denominaciones. (142)

On y voit très clairement que la question du calque est fondamentale : en fait il y a un transfert de propriétés allant de la quantité des langues classiques vers l'accent des langues romanes. Ce transfert est valable à un tel degré, que non seulement la taxonomie —troqué, dactyle, etc.— est appliquée mais aussi ses qualités. Ces clauses rythmiques possèdent en elles-mêmes des caractéristiques expressives, une « expresión peculiar » : en « el trocaico y el anfibráquico, se percibe algo de reposado y grave ; el yámbico y el anapéstico son animados y vivos ; el dactílico se mueve como a saltos, y con todo eso carece de la energía del yámbico y de la rápida ligereza del anapéstico, en los cuales la movilidad es más uniforme y continua. » (143) Bello reprend la dichotomie *res/verba* pour en faire une question inhérente à cette deuxième occurrence de rythme. Ainsi, les clauses rythmiques deviennent aussi des composantes plus adéquates au rythme —dans le sens de mètre chez Bello— pour un tel sujet ou un autre.

On pourrait constater que la notion de rythme mise en place par Bello repose sur un idéal symétrique, puisque les accents rythmiques obéissent à l'idée d'alternance et de proportion : ils sont rythmiques car sa distribution coïncide avec des pauses, marquant et délimitant la présence des dites clausules rythmiques.

7.2. La pause comme marqueur de symétrie

Bello concède à la pause un rôle capital dans l'organisation du poème. José Domínguez Caparrós nous rappelle que les poéticiens du XVIIIe siècle reconnaissaient déjà quatre éléments du vers castillan : « el número de sílabas, los acentos, las pausas y la rima », mais il précise que « no siempre se hace mención de la pausa como elemento rítmico, ni tampoco se menciona la rima²⁸⁴ ». L'intérêt pour théoriser en profondeur la rime et la pause est, peut-on affirmer, propre du XIXe siècle. Quant à la pause, Domínguez Caparrós nous rappelle aussi qu'elle était analysée à partir des catégories de la métrique latine, dans une transposition de la césure. Un des premiers à faire de la césure et de la pause des termes différenciés est Juan María Maury, dont les travaux étaient connus par Bello²⁸⁵. En fait, pour Domínguez Caparrós, opérant une première distinction, Maury prépare le terrain pour que Bello devienne le plus grand théoricien hispanique de la pause au XIXe siècle²⁸⁶. Les apports de Bello dans

²⁸⁴ *Op. cit.*, p. 79.

²⁸⁵ « Teoría del ritmo y del metro de los antiguos según Don Juan María Maury », *loc. cit.*

²⁸⁶ Le rapport entre Maury et Bello a été largement traité par Domínguez Caparrós. Pour toute question de généalogie des termes et pour une reconstitution des discussions de l'époque, le travail de Domínguez Caparrós est encore une référence de base. En particulier, pour la naissance de la pause comme catégorie d'analyse, *op. cit.*, pp. 242 sq.

ce sens sont la distinction définitive entre pause et césure et la caractérisation de la pause pour la première fois. De notre part, on peut affirmer que l'effort théorique de Bello est centré à faire de la pause un élément du rythme, mais sous une conception de la symétrie qui n'échappe pas à la poétique néoclassique.

La théorisation de la pause chez Bello a pour point de départ, disons, l'acte de parole : « Fácil es observar que hablando naturalmente solemos gastar más o menos tiempo en el tránsito de una palabra a otra. » (130) Chez Bello il y a un primat du mot, c'est bien à partir de celui-ci que le poéticien comprend la plupart des actes langagiers. La pause est sous-entendue dans ce temps de passage entre les mots quand on parle, ce qui correspond, comme on verra, plus à la représentation de l'écriture qu'au mouvement de la parole. Bello veut montrer que la pause appartient à la parole, et donc à l'écrit, et pour illustrer son propos il fera appel à un passage de frère Louis de Grenade.

Nous sommes face à un des rares moments des *Principios...*, si ce n'est pas le seul, où Bello fait appel à de la *prose* comme exemple. L'extrait en question²⁸⁷ serait, dans la lecture à haute voix, l'illustration de ce que « hablando naturalmente » veut dire. Bello trouve donc que cet extrait du XVI^e siècle est encore un modèle de la parole au XIX^e siècle. Il affirme que dans cette l'extrait de Louis de Grenade « tenemos *pausas* de diversas duraciones » (130), allant de celle qui marque la fin de la période par un point jusqu'à d'autres moins perceptibles comme celle existant « de una sílaba a otra en una sola dicción,

²⁸⁷ Comme d'habitude, car à l'époque l'idée de référence bibliographique est inexistante et ce qui compte est la référence à une autorité, Bello ne donne pas la provenance de l'extrait ; mais il s'agit bien du commencement du chapitre XXI de la *Guía de pecadores...* Il y a, d'ailleurs, un changement dans le premier mot du texte cité, « Un » au lieu de « Otro » : « Un maravilloso privilegio tiene la virtud, que es alcanzarse por ella fuerzas para pasar alegremente por las tribulaciones y miserias, que en esta vida no pueden faltar. Porque sabemos ya que no hay mar en el mundo tan tempestuoso y tan inestable, como esta vida es; pues no hay en ella felicidad tan segura, que no esté sujeta a infinitas maneras de accidentes y desastres nunca pensados, que a cada hora nos saltean. » (*Apud* 130)

como entre *la y virtud*. » (*id.*). Il y aurait deux autres mots employés pour se référer à la pause, la « suspensión » et le « reposo », se trouvant même à l'intérieur d'un syntagme : « Así después de *vida es*, se percibe una suspensión mayor que después de *instable* ; y después de *privilegio, alegremente, vida, es*, aunque leve, bastante perceptible el reposo; al paso que apenas se deja sentir alguno entre *maravilloso y privilegio*. » (*Id.*) Un effet, ce primat du mot annoncé avant constitue la grille d'analyse du poéticien et lui fait supposer que les pauses se trouveraient partout entre des mots. La lecture d'un modèle du Siècle d'or permet de comprendre le rôle de la pause dans la parole, ou dans le « parler naturellement » de Bello.

Malgré la reconnaissance de plusieurs degrés d'intensité de la pause dans la prose, Bello restreint à trois types les pauses intervenant dans le vers ou dans le mètre, dont la seule différence serait quantitative à l'écoute, et qualitative à la lecture : « Distinguiremos tres especies de pausas en cuanto dependientes del metro : la *pausa mayor*, que termina estrofa ; la *pausa media*, que separa las partes simétricas de una misma estrofa, cuando el metro lo apetece ; y la *pausa menor*, que separa en los demás casos un verso de otro. » (131) Jusque-là, Bello ne précise pas si ces pauses sont un composant prosodique ou un effet de la distribution du texte —problème sur lequel il reviendra plus loin pour donner une solution « harmonique ». Encore une fois, nous sommes face à une forte hétérogénéité entre la prose et le vers, ou plus exactement, le mètre. Dans la prose, les pauses interviennent à tout niveau, ayant même d'autres appellations, et leur position ne relève pas de règles ou de conditions précises ; dans le mètre, la pause intervient de façon précise, délimitant le mètre même et conditionnant son incorporation dans une série ou dans une strophe. La tripartition des pauses

n'est pas sans conséquences dans le système métrique de Bello : elle établit une hiérarchie qui va de la strophe au vers. Curieusement, la « *pausa media* » n'apparaît qu'avec certains mètres. Sous cette logique, un poème écrit dans un mètre sans hémistiches ou dans des strophes non-symétriques, n'aurait que des pauses « *mayor* » et « *menor* ».

Pour Bello, la pause modèle la syntaxe et le mètre d'une telle façon que leur accouplement est sinon obligatoire, du moins préférable dans une composition idéale : « Es necesario para la perfección del metro que la cantidad o duración de las pausas métricas coincida con la que damos naturalmente a las pausas gramaticales ; mas en una obra larga no se exige la rigurosa observancia de esta regla : antes conviene de cuando en cuando apartarse de ella, para evitar el fastidio de la uniformidad y monotonía. » (*id.*) Dans cette volonté d'accouplement entre la syntaxe, que le poéticien voit comme de la grammaire, et le mètre, il y a, néanmoins, une réticence à la *monotonie*. Il faut donc introduire de la *variation*, surtout quand les dimensions de l'œuvre le requièrent. Cette réticence à la monotonie est surtout une critique à certaines pratiques poétiques de l'époque et à une certaine idée courante de l'*unité* de l'œuvre (sujet sur lequel on reviendra dans le chapitre suivant). De la même façon que la pause se révèle, dans l'idéal, comme un accouplement entre la syntaxe et le mètre, au niveau de la strophe la pause est fondamentale. Dans ce cas, il ne faut que faire une gradation prosodique-syntaxique :

La coincidencia del final de las estrofas con el de los periodos, o si un periodo ocupa dos o más estrofas, la coincidencia de los finales de éstas con los finales de los grandes miembros o cláusulas de la sentencia, es la que menos suele dispensarse ; particularmente en las estrofas de construcción simétrica y artificiosa, como el soneto²⁸⁸ y la octava, y en

²⁸⁸ Il est d'ailleurs curieux de lire que Bello considère le sonnet comme une strophe et non comme un genre.

los géneros de poesía que son o fueron destinados al canto, como la oda, la elegía y el romance lírico. (*Id.*)

En fait, ce qui n'est pas trop clair jusqu'ici, c'est si la syntaxe fait le mètre ou si c'est l'inverse. Bientôt, cependant, on verra que ce rapport entre syntaxe et mètre ou entre syntaxe et mètre strophe est, si je l'on peut dire, d'ordre idéologique : le poéticien veut que le mètre exprime l'idée telle quelle est ; ou encore mieux, que l'idée soit métrique. J'appelle idéal harmonique ce paroxysme de la symétrie dans la composition poétique chez Bello, tel que cela est développé ci-dessus.

Un terme qui garde une certaine relation avec la pause c'est la césure. Elle introduit aussi une idée de repos mais différent de la pause ; elle est, d'abord, facultative et, puis, ce n'est pas toujours un marqueur de symétrie. Facultative, car présente juste dans des vers longs ayant besoin d'un repos ; pas symétrique, puisque les deux parties résultantes ne sont pas forcément égales, sauf quand il s'agit d'hémistiches (d'ailleurs il n'y pas de nom pour les parties non égales et Bello montre sa réserve pour leur appliquer une telle désignation). La césure est, en plus, capitale pour comprendre *l'unité du vers*, question introduite par Bello précisément dans la distinction entre la pause et la césure. Pour Bello il est capital de distinguer ces deux formes de « descanso natural » (151) et de laisser explicite leur différence car ce qui est en jeu c'est la question du vers comme unité : « No debe confundirse la cesura con la pausa propiamente dicha, porque si tuviese todos los caracteres de ésta, cada hemistiquio sería verdaderamente un verso completo. » (*Id.*) Pour le poéticien, il faut trouver un critère interne qui justifie de cette distinction, ce qu'il fait immédiatement : « Entre la pausa y la cesura hay esta diferencia : que la primera permite el hiato y no la sinalefa, y la

segunda, por el contrario, da lugar a la sinalefa y repugna el hiato. » (*Id.*) De même, ce sont *les lois du mètre* qui gèrent s'il y a un hiatus ou pas, et en outre la césure doit être précédée par un accent « natural lleno y fuerte » (152).

Je dirai qu'une des conséquences les plus importantes de la distinction entre la césure et la pause c'est que Bello en fait un critère pour distinguer la « unidad del verso », un problème fondamental à résoudre pour expliquer des problèmes de composition. Quand passe-t-on d'un vers à l'autre ? Comment distingue-t-on un vers ? Ces questions trouvent une réponse dans cette distinction, mais à leur tour elles tracent la voie pour la compréhension du vers dans un système :

Lo que se ha dicho acerca de la pausa y de la cesura, nos da un criterio seguro para discernir si en una serie de palabras ajustadas a cierta medida hay uno o más versos. Nadie dirá que la unidad del verso dependa de que por un capricho del poeta o del uso, se escriban en una sola línea palabras que formen cierto número de sílabas y ofrezcan cierta cadencia. Es preciso ver si en las breves suspensiones o reposos que la medida exija, hay pausa o cesura; donde hay verdadera pausa, es decir, donde todo hiato es permitido, y no se consiente jamás sinalefa, y es indiferente para el ritmo que el final sea grave, agudo o esdrújulo, se pasa de un verso a otro. (153)

Ce problème de l'unité du vers est, à mon avis, fondamental pour mieux comprendre le rapport entretenu entre les unités, ou les composants, et le système. Bello revient sur le sujet une seule fois, plus loin, sans approfondir ni montrer des conclusions, mais plutôt signalant un autre problème en rapport avec la symétrie du rythme : « La unidad del verso no depende de escribirse en una línea separada, ni en la colocación de las rimas, que pueden ponerse no solo en los finales, sino en el medio del verso, como después veremos. Depende de haber entre verso y verso una pausa tal, que sea allí permitido el hiato, inadmisibile la sinalefa, e indiferente para el ritmo el acento final agudo, grave o

esdrújulo.» (166) Cette question de l'unité du vers est traitée en même temps que Bello conteste, pour la première fois, l'existence de vers trisyllabes. À partir d'un exemple tiré d'*El estudiante de Salamanca*, d'Espronceda, le poéticien montre les synalèphes possibles entre les vers, contestant de cette façon l'unité de ce vers mais, sans aucun doute, montrant au même temps sa réaction aux expérimentations métriques du romantisme.

Bien que la césure soit brièvement traitée, et que son étude soit renvoyée et subordonnée aux types de vers, elle devient le seul moyen pour délimiter les fonctions de la pause, mais surtout pour poser la question incontournable de l'unité du vers. Le poéticien ne s'attarde pas beaucoup sur ces questions, mais cela nous permet au moins de lire que Bello entrevoyait la question de l'unité du vers, son organisation dans une série —au-delà de la strophe— et son rapport au poème comme système. Il la résout, certes, vite, mais par des moyens intrinsèques à la métrique, ce qui au moins confirme la place de cette discipline dans l'interrogation de la poétique.

7.3. L'idéal harmonique

Le discours théorique sur la poésie chez Bello est fortement centré sur le vers. Celui-ci est, parfois, le point de départ même ou la finalité de la théorie. Le vers se pose comme unité de composition et comme unité d'analyse. L'attention portée au vers est, donc, révélatrice d'un état de la théorie : le vers est traité beaucoup plus largement que d'autres composants du poème, ou que le poème même, sur lequel, d'ailleurs, il y a très peu de propos. Dans la métrique de Bello, le vers semble avoir lieu dans le corps d'un poème et le mètre n'est que

l'emplacement d'un modèle rythmique —dans le sens propre à Bello de rythme. Vers ou mètre, en tout cas, ne sont pas des moules mais des notions structurantes de la pensée chez le poéticien. Je dirais que ce lien étroit voulu entre métrique et pensée est une extension de l'idéal symétrique de Bello, et que pour lui donner un nom ce serait un idéal harmonique ou de correspondance. C'est-à-dire que tous les éléments de la métrique s'accordent avec la pensée sur tous ses plans, de telle sorte que les uns représentent l'autre et réciproquement.

Cette correspondance entre mètre et syntaxe, ou entre rythme et pensée, obéit à un besoin de symétrie. C'est ce que l'on retrouve dans le propos de Bello : « La estructura del pensamiento es representada por la del metro. » (132) Plus ces deux éléments coïncident, plus ils montrent le chevauchement entre pensée et mètre. Cette coïncidence suppose que la pensée, en poésie, a une *structure en mètre ou en vers* —affirmation aux allures de truisme, mais qui n'allait pas de soi et devait être montrée par Bello. Cette structure de la pensée accordée avec le mètre se rend visible par les pauses, qui signalent les divisions et les coupures de la pensée-mètre : « La pausa menor se contenta con marcar las más pequeñas subdivisiones del razonamiento²⁸⁹ [...] » (133), quoiqu'il soit possible et convenable de faire de l'enjambement pour donner « novedad y gracia » (*id.*) à la versification. La symétrie totale est la monotonie. Le choix de Bello pour l'enjambement n'est pas justifié que par des raisons idéologiques, la nouveauté et la grâce n'étant pas des critères métriques. La grâce en particulier renvoie à la tradition et Bello s'en sert assez souvent pour conférer des attributs à des procédés ou à des poèmes.

²⁸⁹ Certes, ici, comme ailleurs, *razonamiento* est la traduction d'*oratio*, mais on verra que, dans l'argumentation de Bello, il y a finalement une tendance à l'homologuer avec *pensée* ou même avec *diction*...

De la même façon, est idéologique l'assujettissement ou la délivrance distanciation du poète face à cet idéal harmonique, et le style ou le genre de la composition ont un rôle. Ici Bello transpose la question du décorum de la poétique classique, établissant l'adéquation entre *res* et *verba* et permettant au poète d'adopter un ton ou un style grave dans la tragédie et un autre plus léger dans la comédie :

Cuanto más familiar es el estilo de la composición, menos se escrupuliza colocar una pausa menor en medio de una cláusula gramatical, y nada ocurre más a menudo en nuestras comedias que pasajes en que el adjetivo está separado del sustantivo por la pausa menor ; de manera que en ésta no se exige indispensablemente otra cosa sino que el final de verso coincida con [el] final de dicción. (134)

Cela veut dire que dans ces compositions plus familières que Bello a en tête il n'y a pas une identité totale entre pensée et mètre, la syntaxe du comique et du familier ont une *structure de pensée* plus flexible : si c'est du comique, il y a du déstructuré. Bello n'est pas explicite, mais on pourrait déduire que plus le style est sérieux plus la structure de la pensée s'accorde avec le mètre.

Le style de la composition —le genre— détermine, comment on l'a vu, le rapport entre pensée et mètre ; mais il y a aussi la question du rapport entre ledit style et la parole, car ce qui est en jeu finalement c'est le lien entre la syntaxe, l'oralité et le mètre. Il se peut que la fin de vers soit marquée par un « acento apenas sensible » (*id.*), surtout par des particules non-toniques, qui ne sont pas les plus convenables pour finir un vers. Bello montre qu'il est possible de tolérer « estas pausas forzadas » (*id.*), avec un exemple tiré d'une comédie de Calderón de la Barca²⁹⁰. Son principal argument pour accepter ces pauses forcées est

²⁹⁰ Digo que me ha parecido tan bien, Clara hermosa, *que* ha de pesarte algún día

précisément, le rapport entre la parole et le style de la composition : « Esta práctica es un remedo de aquellos ligeros embarazos y suspensiones que ocurren a menudo cuando hablamos, y que diferencian casi siempre el razonamiento extemporáneo del estudiado. Así es que, empleada una que otra vez, no carece de gracia, sobre todo en el estilo familiar, que debe ser un trasunto de la conversación ordinaria. » (135) Il est évident que pour montrer l'oralité et ses exceptions à la métrique, Bello n'a pas d'autre recours que revenir sur la comédie, genre vu depuis la poétique classique, par le décorum, comme un emplacement du manque de noblesse, du familier et de l'ordinaire.

Jusque-là, Bello a dessiné le rôle fondamental de l'accent et de la pause, et il fera jouer à ces deux éléments un rôle prépondérant sur le mètre. L'ambiguïté de la métrique hispanique dans le comptage des syllabes à la fin de vers est bien connue. Bello essayera d'intégrer la pause dans ce problème de comptage syllabique, où l'indétermination de la fin du vers trouve son explication dans l'accent et dans la pause, et non plus dans le mètre :

Es una propiedad de las pausas el hacer en cierto modo indiferentes al metro las sílabas que se siguen al último acento. Porque si la dicción final es aguda debiendo ser grave, se supe por medio de la pausa lo que falta a la medida cabal ; y si, por el contrario, la dicción, en vez de grave, es esdrújula, lo que sobra a la medida se embebe en la pausa. En todas las especies de verso, el grave, es decir, el que termina en dicción grave se mira como el tipo. El agudo y el esdrújulo se desvían algo de la forma típica ; pero estas pequeñas diferencias casi desaparecen en la pausa. (135)

Ce problème du comptage syllabique en castillan est bien connu depuis longtemps. Bello n'est pas le premier à essayer de l'expliquer ni à trouver dans

que me parezca tan bien.

El hombre pobre todo es trazas, scène XI.

l'accent de mot ou dans la distribution accentuelle du vers, une explication. Sa pensée, par contre, rend problématique la question en introduisant la pause et ce qu'il signalait comme la connexion grammaticale entre les mots. Avec tous ces éléments, Bello prétend dépasser la métrique pure, pour rechercher le discours dans la métrique²⁹¹. C'est-à-dire qu'il se pose la question de l'interaction et la réciprocité des composants des vers, cherchant leur continuité et non seulement leur discontinuité comme des éléments isolés. Dans les termes de Meschonnic, la métrique pure isole le vers sans regarder la série ni la strophe, elle est « la catégorie du technique séparée du sens » et à la fois la simple « recherche des relations entre le [*sic*] métrique et le sens²⁹² » ; de son côté, la métrique du discours ne serait pas la simple introduction du discours dans la métrique, mais au contraire, le fait de pousser la métrique vers le discours.

Bello fait des efforts pour penser au-delà du vers isolé et du simple rapport entre la métrique et le sens. La pause, pour laquelle, faut-il le rappeler, il est un des premiers théoriciens, lui fait se poser plusieurs questions sur la continuité ou la discontinuité entre les vers. La fin du vers lui est particulièrement problématique car il essaie de dépasser les catégories traditionnelles mais sans forcément trouver d'autres catégories que le rapport entre mètre et syntaxe. Une autre solution que Bello trouve c'est de transposer le problème du côté de la poétique : c'est au poète de régler bien à l'avance la question ; c'est là que rentre la liberté ou la contrainte du poète face aux variations de fin de vers. Pour le poéticien, il est clair que ce n'est pas une question sans importance, car la

²⁹¹ Je reprends, avec une variation, les catégories et la distinction d'Henri Meschonnic dans le chapitre titré « Métrique pure ou métrique du discours », *Critique du rythme*, Verdier, Lagrasse, 1982, pp. 519-562. Le discours tel qu'on le comprend depuis Émile Benveniste est une notion trop éloignée de la pensée de Bello. Il ne pouvait pas donc avoir une « métrique du discours », c'est pourquoi je me permets cette variation de « discours dans la métrique ».

²⁹² *Ibid.*, p. 556.

symétrie, les idéaux de rythme et d'harmonie sont en jeu, d'où son essai pour dépasser la question tout en la transférant au poète, à l'*inventio* :

He dicho que las sílabas que siguen al último acento son *en cierto modo* indiferentes al metro ; porque en realidad no lo son del todo. Aunque por existir o no las tales sílabas el verso no varía de especie, con todo eso, la regla general es que todos los versos de una misma especie, en una misma composición, sean constantemente graves, agudos o esdrújulos, o que alterne una forma con otra según leyes fijas, que el poeta se impone al principio, y de que luego no se le permite apartarse. (136)

Vu que les fins de vers posent des problèmes à la métrique en castillan, c'est donc au poète qu'il convient de régler, dès la composition même, le rapport entre le poème et les lois métriques. Ces lois, *juste dans ce cas particulier*, sont le choix du poète, mais elles, une fois fixées, sont absolument contraignantes. Pour mieux illustrer ce qu'il énonce comme une règle générale, Bello a recours à deux extraits de Leandro Fernández de Moratín. Il n'est pas donc extraordinaire que cette autorité et modèle lui serve à montrer que, derrière ces lois que le poète s'impose, se cache un idéal de proportion et de symétrie. Quelque chose que l'on pourrait mieux constater dans le commentaire de Bello à la strophe employée par Moratín dans son « Oda a la memoria del doctor don José Antonio Conde ». Sur ce poème, Bello nous dit « Todas las estrofas de una y otra composición presentan la misma serie de finales graves y agudos o esdrújulos, como de versos y rimas. » (137)

Ce que j'ai appelé l'idéal harmonique pourrait bien être vu comme le postulat d'une idéologie littéraire. Une idéologie manifeste non seulement dans ce qui est clairement défini et intégré dans son sein, mais aussi dans ce qu'elle rejette. Un des rejets les plus évidents chez Bello c'est l'accent placé hors d'un modèle symétrique. Cet accent est non seulement déconseillé mais il est, en plus, jugé opposé au rythme, il est accidentel ou *antirythmique*. Le nom est en

soi-même un indicateur d'un certain rejet éprouvé vis-à-vis de cette sorte d'accents. Dans la configuration générale de la pensée sur le rythme chez Bello, la disposition accentuelle ne peut qu'obéir à un idéal symétrique qui, d'ailleurs, privilégie les accents sur les syllabes paires. La différence entre les accents rythmiques et antirythmiques n'est que la position différenciée par rapport à un modèle. S'ils rentrent dans un modèle, ils sont bien rythmiques ; s'ils en ressortent, ils sont « accidentales o *antirrítmicos*, esto es, colocados en los parajes del verso que no piden acento. » (144)

Or, ces accents accidentels sont tolérés à condition qu'ils ne rentrent pas en concurrence avec les accents rythmiques : « Es menester que los acentos accidentales, si por su naturaleza son fuertes y enfáticos, no precedan inmediatamente a los rítmicos necesarios, porque entonces el acento accidental pugnaría, por decirlo así, con el rítmico, y sería laboriosa y dura la cadencia²⁹³. » (148) Ici le problème, en fait, est l'idée d'alternance : l'affirmation de Bello ne peut être dimensionnée que sous cet idéal de succession d'un temps fort et d'un temps faible. Cette question de l'accent est bien un idéal, mais pas forcément au caractère prescriptif ; il arrive que, sur ce sujet, Bello lutte contre la monotonie accentuelle, comme on verra bientôt, ou qu'il introduise des nuances sur les accents accidentels. Un exemple de ces nuances c'est l'emprunt à la musique,

²⁹³ Je voudrais signaler que l'emploi du terme *cadence* par Bello est variable. La cadence est d'abord définie comme la modulation entre les accents et les pauses, mais immédiatement après elle est assimilable au rythme : « Rigorosamente se llama *cadencia* la modulación, cualquiera que sea, que resulta de la colocación de los acentos y las pausas. El ritmo regla los acentos ; y considerada la cadencia bajo este solo aspecto, no se diferencia del ritmo. » (146) Il est clair qu'ici c'est la deuxième occurrence de rythme dans le système de Bello, les clauses rythmiques. Le terme *cadence* constitue encore un des emprunts de la poétique à la musique et il s'agit d'un transfert qui daterait du XVIe ou XVIIe siècle. Coupé de son sens de fin de phrase ou de mouvement en musique, la cadence semble combler le sens alors inexistant de rythme, terme avec lequel elle rentre en concurrence pour après disparaître et lui laisser sa place. Manquant de systématisme et d'abondance d'occurrences pour ce terme, je laisse cette discussion en digression en note.

très rare à l'époque, du terme *apoyatura*, et sur lequel il y a un glissement sémantique, montrant ainsi le besoin d'adaptation de ce concept aux accents accidentels. Bello introduit le terme dans la section orthologique comme étant équivalent d'accent²⁹⁴ ; il est réintroduit dans la métrique plutôt dans un sens proche de celui de la musique, comme une note hors mesure qui met en valeur la note principale. Dans ce cas, l'accent accidentel s'allège ou s'affaiblit « *degenerando de este modo en una apoyatura suave, que, sin perjudicar al ritmo, hace llena y sonora la cláusula.* » (*Id.*)

Il faut distinguer, chez Bello, deux sortes d'accents antirythmiques. Les premiers désignés par le poéticien comme des accents accidentels et qui pourraient être définis comme des accents échappant à tout modèle rythmique. Ils peuvent donc se retrouver repartis sur le vers et, sauf s'ils représentent une concurrence avec les accents rythmiques, ils peuvent même s'affirmer contre la monotonie. Bello, néanmoins, se montre plus sévère envers la présence d'une autre sorte d'accents antirythmiques, ou « *acentos contiguos* », qui font échec au rythme :

[...] cuando está acentuada la sílaba impar que viene inmediatamente seguida de un acento rítmico necesario, es preciso reforzarlo de algún modo para que pueda tolerarse la cadencia ; lo cual se logra o por medio de una conexión gramatical estrechísima, que debilite el acento de la

²⁹⁴ À la fin de son chapitre IV, « De las sílabas », on peut lire, à propos de l'expérimentation avec la quantité ou la durée : « al hacerlos [experimentos], debe también tenerse cuidado de conservar la apoyatura o acento sobre una misma vocal, de manera, que no intervenga causa alguna extraña que influya en el más o menos tiempo de la pronunciación. » (37)

Pour l'histoire du mot, une citation du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales :

1791 *appoggiatura* (*Encyclop. Méth.; Musique*, t. 1 **Appoggiatura**. Sorte d'agrément que nous nommons en italien, depuis que nous cherchons à le faire à la manière italienne); 1829 *appogiature* (Boiste : **Appoggiature** [...] agrément dans le chant; note de goût qui se place sur une seconde au dessus de la finale pour terminer plus gracieusement). Ital. *appoggiatura* « *id.* » dont *appogiature* est la francisation. L'ital. *appoggiatura* est attesté dep. 1720 (B. Marcello, *Il teatro alla moda* [1^{re}éd. 1720], 49); il dérive de *appoggiare* « appuyer » du lat. vulg. **appōdiāre* (*appuyer**).

<<https://www.cnrtl.fr/definition/appogiature>> (consulté le 23.02.2021).

sílaba impar, como en el verso de Quevedo [*Desprecia el varón sabio a la fortuna*], o por medio de una cesura bien señalada, que realce el acento de la sílaba par, v. gr. :

Hórrido fragór se óye ; l el bosque suena.

No siendo así pugnan los dos acentos contiguos y claudica el ritmo. (180-181)

Bello n'est pas cependant le seul à considérer ces accents de façon négative ; il y a, justement, toute une tradition rhétorique qui abonde en ce sens. Que ce soient des accents mis en dehors d'un modèle, ou des accents contigus, ils font objet d'un refus. Domínguez Caparrós nous rappelle que les accents successifs ont été déconseillés par la plupart des poéticiens du XIXe siècle, tout simplement, j'ajouterais, parce qu'ils remettent en question leur idéal métrique d'ordre, de *proportion* et d'*alternance*. Bien que le contre-accent se trouve dans le discours ordinaire et dans la poésie hispanique, les poéticiens le refusaient. Derrière les noms donnés aux contre-accents, on retrouve un jugement implicite de ce qui s'oppose à cet idéal : « acento antirrítmico », « acento antiestrófico », « acento obstruccionista », « acento perjudicial », « disonancia »", etc.²⁹⁵ Cette nomenclature, qui n'est pas propre à Bello mais à toute une tradition de pensée, et qui se perdurera même au-delà du modernisme hispano-américain, a été aussi déjà analysée comme relevant de l'idéologie. Hervé Le Corre a mentionné la présence de « modelos ideológicos » dans les théories de la versification hispano-américaines²⁹⁶. Ces modèles favorisent d'une part la symétrie et la régularité dans leur dessin général et, d'autre part, une nomenclature renforçant

²⁹⁵ Vid. la section dédiée à cette question, "Acento antirrítmico", José Domínguez Caparrós, *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, C.S.I.S., 1975, pp. 173-177.

²⁹⁶ Vid. « Innovaciones y reticencias en torno al verso libre (con un ejemplo del posmodernismo cubano », In : Gema Areta Marigó, Hervé Le Corre, Modesta Suárez et Daniel Vives (éds.), *Poesía hispanoamericana : Ritmo(s) / métrica(s) / ruptura (s)*, Madrid, Verbum, 1999, pp. 111-143.

cette préférence. Précisément, désigner cet accent comme étant antirythmique montre « el recelo frente a algunos fenómenos acentuales²⁹⁷. »

Assez souvent le système idéal de Bello conduit à la prescription ou, plus précisément, au rejet. Le rejet est inversement réciproque à l'affirmation de ce système idéal. De ce fait, Bello est par exemple capable de censurer deux vers²⁹⁸ de Boscán, car on n'y trouve pas les accents rythmiques correspondant à son modèle accentuel proposé, raison pour laquelle il affirme que « no son versos legítimos estos endecasílabos » (146). Le rejet ici est fondé sur l'absence d'accent sur la sixième syllabe, question sur laquelle Bello n'est pas seul. Comme l'absence, la faiblesse accentuelle est aussi rejetée. Bello trouve que « [t]ampoco hacen verdadero ritmo los acentos demasiado débiles » (147), propos illustré par un vers de Meléndez,²⁹⁹ censuré pour ne pas avoir l'accent rythmique fort mais affaibli dans la quatrième syllabe.

Un autre moment fort de ces rejets, révélateurs d'un attachement à l'idéal symétrique chez Bello, est *la négation d'un statut de vers* à des lignes ayant moins de quatre syllabes. Il est remarquable de voir comment certains vers, particulièrement les très courts, posent des problèmes à l'heure d'être considérés comme tels. Que le rythme soit une notion définie à partir de la répétition d'un modèle, et donc de la symétrie, peut être constaté par le fait que, d'après Bello, il n'y aurait pas de rythme ni de vers là où il n'y a au moins deux clauses : « Prescindo de que, tomando la palabra ritmo en su significación específica rigorosa, no pude haber propiamente ritmo, ni por consiguiente verso, donde no haya dos o más cláusulas iguales o semejantes, es decir, cuatro sílabas al

²⁹⁷ *Ibid.* p. 120.

²⁹⁸ « Dando nuevas de mi desasosiego » et « El alto cielo que en sus movimientos », tirés de sonnets différents.

²⁹⁹ « El que ora, bajo el esplendente cielo ».

menos. » (156-157) Cette affirmation permet de déduire que chez Bello le rythme est en effet un concept d'alternance et répétition. En établissant à quatre la quantité minimale des syllabes qui constitue un vers, il délimite surtout un nombre permettant une distribution binaire, un temps fort et un temps faible, alternance qui, à son tour, ne constitue un rythme qu'à partir d'une deuxième structure la confirmant comme telle.

En parlant des « anfibráquicos » trisyllabes, Bello nie leur existence et fait l'affirmation suivante : « La unidad del verso no depende de escribirse en una línea separada ni en la colocación de las rimas, que pueden ponerse, no sólo en los finales sino en el medio del verso [...]. Depende de haber entre verso y verso una pausa tal, que sea allí permitido el hiato, inadmisibile la sinalefa, o indiferente para el ritmo el acento final agudo, grave o esdrújulo. » (166) La quête des critères pour la délimitation du vers est capitale. La rime n'est pas un critère parce que, ayant deux ou trois positions possibles, elle n'assure pas la fin d'un vers —il a traité ce sujet largement dans son article sur la rime. L'effet visuel de distinction des lignes n'est pas un critère non plus. Pour trouver cette *unidad del verso*, il lui faut un critère intrinsèque, voire métrique, lui permettant de définir cette unité mais au même temps de faire valoir sa notion de rythme.

À part ces rejets, il est possible de retrouver cet idéal harmonique dans l'emploi du *chant*, ou plutôt du *chantable* comme critère pour vérifier le rythme dans un poème. Ce n'est pas précisément un lien avec la musique ce qui est tissé quand on introduit le chant et le chantable dans la poésie. Le *chantable* en soi-même désigne une qualité rythmique appuyé sur le binarisme. Ce que Bello comprend comme *chantable* confirme son idéal harmonique. Toutes ces correspondances et réciprocités à l'intérieur de l'idéal harmonique sont

constatées, par exemple, dans l'analyse quantitative que Bello fait d'une ode de Lope, encore une fois une des « Barquillas », où la plupart des 128 vers heptasyllabes ont des accents rythmiques, dont « veintinueve son perfectamente rítmicos, es decir, tienen acentuadas todas las sílabas pares » (146). Pas même douze de ces vers n'ont que l'accent nécessaire à la sixième. Bello en conclut : « Exceptuando este pequeño número de versos, toda la composición es cantable. » (*id.*) C'est précisément parce que le chantable décrit, plus que l'idée de musique, l'idéal harmonique, qui est aussi pensée à partir de la symétrie. Nous voyons une espèce d'usage plus ou moins pragmatique, en rapport, peut-être avec la parole, ou plus exactement avec la lecture et peut-être même avec la « récitation ».

La réticence de Bello pour l'asymétrie est évidente. Si les accents rythmiques ont du charme, sont doux, etc., les antirythmiques ou accidentels ne font qu'introduire de la variété, quand cela est justifié... Ce critère du chantable reviendra quelques fois chez Bello, accompagné explicitement d'une correspondance entre la poésie et la musique. Par exemple, en parlant du vers « *yámbico heptasílabo*, llamado *anacréontico* », qui n'a que l'accent de la sixième syllabe comme nécessaire, Bello cite un poème d'Esteban Manuel de Villegas³⁰⁰, au sujet duquel il écrit :

³⁰⁰ Quiero cantar de Cadmo,
 quiero cantar de Atridas:
 mas ¡ay! que de amor solo
 sólo canta mi lira.
 Renuevo el instrumento,
 las cuerdas mudo aprisa;
 pero si yo de Alcides,
 ella de amor suspira.

Extrait d'*Eróticas o amatorias*. Je ne cite pas ce texte à partir de Bello, car il y a des variantes et des coquilles par rapport à d'autres éditions.

Para que pueda cantarse este verso, debe tener a lo menos dos acentos rítmicos, sobre la cuarta y la sexta, como en el primero, segundo, séptimo y octavo de los anteriores, o sobre la segunda y la sexta, como en el tercero y quinto. El sexto tiene todas sus cláusulas acentuadas. El cuarto, reducido al acento de la sexta sílaba, no es cantable, o más bien, no es adaptable a la misma modulación musical que los otros. (160)

Mais dans son analyse, Bello omet le fait que le poème de Villegas est une traduction d'Anacréon, dans laquelle le traducteur assurait de faire un calque rythmique du grec. Il est donc attendu que Bello y trouve des accents rythmiques. Plus important encore, c'est la relation implicite établie entre le chantable et la répétition. En lisant attentivement cet extrait, il est clair que les accents, sur lesquels reposent les idées de répétition et d'alternance, doivent apparaître en proportion de deux par vers. C'est ce manque de proportion qui fait à Bello déclarer le quatrième vers, au premier abord, comme non chantable, et après, avec une nuance, comme ayant une autre modulation musicale.

Une autre occurrence du *chantable*, où il est évident que derrière ce critère se retrouve l'idéal harmonique, est présente dans le commentaire du trochaïque octosyllabique. Bello rappelle que, dans sa forme typique, ce mètre a quatre accents, sur les 1^{ère}, 3^{ème}, 5^{ème} et 7^{ème} syllabes, mais que seul le dernier est nécessaire. Malgré cette affirmation, il prône que pour « que los trocaicos octosílabos sean musicales y cantables, deben tener acentuada la 3^a » (154), c'est-à-dire que ce mètre n'est jugé musical ni chantable qu'à la condition d'avoir au moins deux accents. Le caractère plus au moins prescriptif de l'idéal harmonique se rend visible dans une note infrapaginale qui accompagne le paragraphe de la citation, où Bello signale le manque de soin des poètes hispaniques « de ajustar los octosílabos a esta regla, de que son observantísimos los italianos » (*id.*).

La question des accents marqués et des accents faibles est fondamentale pour comprendre le rythme chez Bello. S'il revient quelques fois sur ces types de vers n'ayant qu'un accent obligatoire, vus comme moins chantables ou moins musicaux, voire moins poétiques, ou soumis à une autre modulation musicale, c'est précisément parce qu'un seul accent par vers remet en cause le principe de répétition et d'alternance du rythme.

Or, la présence d'un seul accent par vers oblige, chez Bello, à déplacer la pensée du rythme de la clause rythmique vers *la série*. Il a une forte intuition pour penser que le rythme n'est pas restreint à la clause ou au mètre. Il fait un effort, peut-être poussé par ce même idéal harmonique, pour penser le rythme au-delà du vers comme unité, en essayant de se rapporter à l'ensemble du poème. La question du rythme comme fréquence ou récurrence est aussi un problème de perspective, plus l'espace est ample mieux on peut repérer la longitude de l'intervalle : « Fácil es ver que los versos en que no se pide más acento que el de la cláusula final, no tienen apariencia alguna de ritmo, si se considera cada uno de por sí. Para que se perciba ritmo, es necesario oír una serie de versos, porque solo entonces se hace sentir la recurrencia de un acento a espacios iguales de tiempo.» (145) Nous sommes là face à un des grands moments du discours théorique chez Bello : il entrevoit le besoin de dépasser le vers comme unité d'analyse ; il arrive à la conception de la *série*, qui n'est pas la strophe ni, certes, le poème, mais qui déplace la question du rythme vers la quête d'une unité autre que le vers ou le mètre. Le lien entre le rythme et la syntaxe, autant que la pensée de la série sont, à mon avis, deux des moments les plus forts chez Bello dans la quête d'un discours théorique sur la poésie. Là, il entrevoit le poème comme unité d'organisation du discours et comme unité

d'analyse ; il repère le discontinu dans l'approche traditionnelle de la poésie pour envisager le continu du poème.

Finalement, on comprend que le l'idéal harmonique à partir duquel Bello établit des liens entre pensée, langue et mètre, n'est qu'une continuation de son esprit classiciste complétement par son idée de nature. Par exemple quand il explique le système de pieds dans le grec et le latin, où il voyait « que el ritmo métrico no es otra cosa que el habla misma acomodada a ciertas medidas en que conserva sus acentos, pausas y cantidades naturales. Así se hizo en efecto aun en los siglos que precedieron a Homero, mucho antes de que hubiese gramáticos y se escribiesen prosodias». (303) Certes, il parle du système antique, d'où la spécification *rythme métrique*. Mais même dans ce cas, on peut voir comment ce rythme est rapporté à la parole organisée par les caractéristiques du vers : l'accent, la pause et la quantité. Ce rapport entre rythme et parole —ailleurs raisonnement ou pensée— est de nature. Non seulement par l'adjectivation explicite apportée à ces caractéristiques, « naturelles », mais surtout par l'argument qui suit dans la citation. En indiquant que ce rapport entre rythme et parole est un fait dans la poésie avant Homère, et que d'après lui cela a été avant les savoirs sur la grammaire et la prosodie, Bello indique plutôt qu'il s'agit d'un rapport donné dans la nature de la langue même. La grammaire ou la prosodie, postérieures à la poésie, ne seraient que des savoirs et des connaissances confirmant ce rapport entre mètre, parole et pensée.

7.4. La rhétorique et la poétique dans l'« Arte métrica » de Bello

Dans ce dernier chapitre dédié à los *Principios...*, nous procéderons à une sélection et un regroupement des sujets qui échappent à la « métrique pure », pour mieux se rapporter à la tradition rhétorique et poétique. Je ne retiens ci-dessous que quelques *topiques* susceptibles d'être au moins légèrement développés. Bello ne les aborde pas de façon indépendante, il n'y a pas donc une division nette entre ces sujets. Ils n'ont pas non plus une place capitale ni n'obéissent à une progression précise ; ils interviennent plutôt de façon aléatoire dans les *Principios...* et ils supposent, parfois, une continuité et une réciprocité entre eux-mêmes.

7.4.1. L'oreille, pour le plaisir

Cet organe et ce sens a été le plus privilégié dans l'étude et dans le discours théorique sur la poésie pendant la période nous concernant jusque-là. Nous avons déjà commenté, dans ses travaux philologiques, l'articulation d'un discours sur l'oreille comme organisatrice et comme finalité de la poésie. Il s'agit d'un postulat trouvant sa source et sa légitimité dans la tradition rhétorique, bien repérable au moins depuis Cicéron et Quintilien, et qui reste incontesté chez le poéticien jusqu'à la fin de son parcours intellectuel³⁰¹. Pour cette tradition

³⁰¹ On pourrait, néanmoins, rafraîchir cette origine, par exemple quand Bello cite et traduit un propos de Cicéron où l'on lit que « la naturaleza misma ha colocado en nuestro oído la determinación de lo largo y lo breve, como la de lo agudo y lo grave », dans l'article « Qué diferencia hay entre las lenguas griega y latina por una parte, y las lenguas romances por otra en cuanto a los acentos y cantidades de las sílabas ; y qué plan deba abrazar un tratado de prosodia para la lengua castellana » [*Biblioteca Americana*, II, Londres, 1823], In: *Obras*

rhétorique, l'oreille avait un rôle précis qui était de reconnaître principalement la quantité vocalique. Dans une langue ayant ce « ritmo fundamental », pour reprendre les mots de Bello, et dans une littérature se structurant à partir de ce principe, va de soi l'affirmation d'un rapport entre langue, littérature et nature représenté par l'oreille. Mais dans les langues romanes il est impossible d'affirmer ce principe ; des théoriciens comme Bello ont dû adapter l'appareil de la tradition rhétorique aux langues romanes. Cette adaptation emprunte au moins deux voies bien distinctes : une que l'on pourrait appeler la voie formelle et l'autre, la voie de l'agrément ou de la beauté³⁰².

La première est très simple à repérer car, à mon avis, elle n'est qu'une simple transposition de la quantité vocalique à la quantité syllabique. De la même façon que pour Cicéron il y avait une disposition naturelle pour reconnaître les voyelles longues et brèves, Bello affirme que l'on n'a pas vraiment besoin de connaissances pour scander un vers. La preuve qu'il donne c'est la présence de l'octosyllabe dans la poésie populaire hispanique. À plusieurs reprises tout au long de ses *Principios...*, et non seulement dans la partie sur la métrique, le poéticien insiste sur le manque de connaissance du « vulgo » dans la formation d'octosyllabes, ce qu'il définit comme « un argumento que me parece decisivo » (327). En fait, pour lui, on ne compte pas les syllabes, mais on reconnaît des durées sensibles, « duraciones sensibles » (266). Sans aucun doute, en insistant chaque fois avec cet argument sur le « vulgo » et l'octosyllabe, Bello veut montrer

completas, VI : *Estudios filológicos I. Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana y otros escritos*, Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación, 1955, *apud* p. 341.

³⁰² Je renonce à dire *esthétique*, discipline formée à partir du XVIIIe siècle et dont les catégories n'ont pas été adoptées par Bello. Elles sont inexistantes dans son œuvre et le peu d'occurrences qu'on peut retrouver sont des citations d'autrui, par exemple quand il commente les travaux de Marie Stanislas Rattier, « Filosofía, curso completo de Mr. Rattier » [*Revista de Santiago* I, 4, julio de 1848], In : *Obras completas*, v. III : *Filosofía del entendimiento y otros escritos filosóficos*, Caracas, La Casa de Bello, 1981, pp. 657-691.

une capacité innée en fort antagonisme avec toute forme de savoir. S'il insiste sur cette capacité à plusieurs endroits, la plus explicite de ces réitérations est la suivante :

Como el número de las sílabas no es una cosa que el oído percibe directamente, no puede ser por sí mismo un accidente métrico. El cómputo de las sílabas (permítaseme insistir en un argumento que me parece decisivo), el cómputo de las sílabas es una cosa de que no tiene noticia el vulgo, que no por eso deja de componer con bastante regularidad sus redondillas y romances ajustándolos a la medida del tiempo. ¿Contará las sílabas el que tal vez ni aun las letras conoce? ¿Cuenta las sílabas el improvisador? ¿Las cuentan otros versificadores que los principiantes? ¿Las contamos cuando oyendo recitar los versos de otros, percibimos al instante si están o no ajustados a la medida? No por cierto; todo lo que hacemos es percibir y comparar duraciones. (326-327)

Bello est assez clair, pour lui l'oreille ne perçoit pas le nombre mais la durée, et cette perception ne dépend de nulle connaissance. Elle serait un fait de nature non loin de ce que la tradition rhétorique voyait comme une disposition naturelle à la reconnaissance de la quantité.

La voie de l'agrément ou de la beauté est plus compliquée, car elle n'est pas totalement innée, mais consiste en un brassage de culture et de nature. D'abord, il faut voir que si la rhétorique classique reconnaissait la capacité de distinguer les quantités vocaliques comme étant innées, cette capacité était valable pour tout discours produit dans la langue et non un postulat pour la poésie seule. En transposant cette question de la rhétorique vers les langues romanes, les poéticiens ont réduit la question au vers et donc à la poésie. Ce postulat veut que la poésie, et beaucoup moins la prose, soit soumise à un ordre et à une proportion organisée et reconnue par l'oreille. Ceci est justifié, chez Bello, par une diversité de sensations, allant du plaisir au dégoût, ressentis par l'oreille face à des faits de discours. Ce dernier, par contre, n'est pas perçu comme une activité du sujet dans le langage ; ce qui prime, avant tout, c'est une organisation

du discours sous des formes perçues comme étant les plus aptes au plaisir de l'oreille, qui sont les plus symétriques. Il y a, donc, toute une « cohérence » du plaisir des sens, incapable de se tenir si ce n'est que par une mythification de la symétrie. Dans l'« Arte métrica », ce qui ressort est le caractère symétrique du poème ou de ses composants dans toute intervention de l'oreille en tant qu'organe disposant ou reconnaissant ces éléments.

L'oreille rassemble, chez Bello, l'inné et l'empirique. Quand elle est traitée comme fonction innée, l'oreille présuppose la nature comme donneur de grâce, de talent (sujet abordé brièvement ci-dessous) ; elle est même, parfois, un outil plus fiable que certaines théories, ce que l'on peut constater dès le prologue des *Principios...*, quand Bello manifeste que face à certaines controverses sur la quantité, l'accent ou le mètre, il fonde son opinion moins sur l'écriture que sur « el testimonio del oído » (8). Et c'est comme ça parce que l'oreille est un outil d'écoute, il devient un organe qui facilite la vérification empirique des connaissances. Il réunit, en fait, la nature et la culture —ou plus exactement : une culture qui, chez le poéticien, est vue comme la nature. Ce brassage de l'inné et de l'empirique, de la nature et de la culture, dans l'oreille, peut être repéré dans moult attributs de l'oreille.

Dans les *Principios...*, Bello laisse passer, un peu partout, des phrases comme celle-ci : « Agrada también mucho al oído la coincidencia de los finales de las cláusulas en que se divide un período con los finales de las partes simétricas en que se divide la estrofa [...] » (132). Ce n'est pas seulement la question de la symétrie entre les parties d'une strophe qui provoque le plaisir, mais une forte coïncidence entre ces parties et la syntaxe, qui par ce fait devient aussi symétrique. De même, toute rupture de l'unité du vers —pour reprendre un

concept cher à Bello—, par exemple par l'enjambement, devient agréable à condition qu'elle se raccroche à une organisation symétrique : « Esta desunión [el encabalgamiento] es más grata cuando la segunda parte del grupo ocupa todo el verso siguiente, como en estos heptasílabos : *Vendrá la temerosa / desventurada noche* [...] » (133).

La symétrie, agréable à l'oreille, est extensive aux éléments et aux composants métriques. De la même façon que Bello se prononce pour la proportion égale entre les parties, on peut voir que son système accentuel en accordant la préférence aux syllabes paires est justifié aussi par l'oreille. Les demandes de cet organe peuvent même mener le poéticien à corriger des poètes classiques. Comme exemple, nous pouvons prendre le passage où Bello reproche à Garcilaso un vers de l'*Églogue II* accentué sur la septième syllabe, où « no hay un reposo natural bastante señalado y lleno. Por la misma causa, queda descontento el oído con aquel verso de Garcilaso, “Adiós, montañas ; adiós, verdes prados”. » (181) Et il corrige : « “Adiós, montañas ; adiós, patria ; huyendo / voy de vosotras...” La cesura después de *patria* realzará el acento necesario de la octava sílaba, y quedará satisfecho el oído. » (*id.*) Sa modification, qui ajoute, entre outre, une pause marquant de la symétrie, est très douteuse : l'accent est bien sur une syllabe paire, mais avec une pause introduite qui ne sert à rien, car elle doit être supprimée pour faire une synalèphe, ou bien le vers devient un dodécasyllabe.

On peut constater dans ces citations que, à part les fonctions déjà signalées, l'oreille est fortement personnifiée, elle est *agent* de la métrique. Par quelques occurrences syntagmatiques, on constate que, face à certaines questions métriques, elle peut tolérer (28), reconnaître (35), se contenter (53), en

avoir envie (*id.*), trouver désagréable (66), trouver offensant (90), percevoir (112), réclamer (118), refuser (116), aimer (132), répudier (167), se régaler (195), être satisfaite (56), contente (85), flattée (92), consultée (97), martyrisée (199), etc. Elle peut aussi opérer des distinctions, c'est-à-dire trouver plus sonore ou plus agréable une séquence phonétique ou toute une phrase (93) ; mais également il opère une distinction, exprimée assez souvent par des phrases nominales ayant un article indéfini : « un oído fino » (85), « el buen oído castellano » (138), « un oído sensible » (143), « un oído delicado y atento » (229). Très rares sont les occurrences où l'oreille est présentée comme une construction culturelle ou sociale, ou qui peut être identifiée à un groupe social précis : « el oído del vulgo » (35) ou celui « de los literatos » (*id.*).

La préférence pour un usage plutôt impersonnel, ou qui fait de l'oreille une troisième personne est constaté à plusieurs reprises. C'est peut-être une façon de placer cette oreille comme une qualité générale de l'humain, voire comme un universel susceptible d'objectivité. Quelque chose que l'on peut bien corroborer quand on regarde le fort contraste avec ce que fait de l'oreille Miguel Antonio Caro dans ses notes à Bello, incluses dans l'édition des *Principios...* À la différence du Vénézuélien, le Colombien peut rapporter l'oreille aussi à une langue et l'identifier à elle : « el oído catalán » (108), « el oído italiano » (162), « el oído castellano » (*id.*) ; ou, encore plus loin, faire de l'oreille une capacité strictement individuelle : « mi oído » (181), « el delicadísimo oído de Sicilia » (281). Ces usages différenciés par deux auteurs dans le même ouvrage nous préviennent sur deux conceptions aussi différenciées de cet organe et sens. On peut donc constater que l'oreille, chez Bello, est transsubjective, transculturelle et transhistorique. En gardant cet élément de la tradition rhétorique, Bello préserve

aussi son l'idée de l'oreille comme organisatrice et réceptrice de la langue par nature, adoptant son universalisme.

7.4.2. La place de l'hendécasyllabe

Dans le chapitre « V. De las diferentes especies de verso » Bello décrit la taxonomie des vers hispaniques. Une fois exposés les principaux termes de son « Arte métrica » et déterminée la place de la petite pause et des accents, Bello classe les vers, non par le nombre de syllabes —le vers définie par la pause mineure— mais plutôt par le *rythme*, selon le sens qu'il lui donne : « Determinados los lugares de la pausa menor y de los acentos (que es lo mismo que decir el número de sílabas y el ritmo), quedan determinadas especies de verso. Las enumeraremos, principiando por las de ritmo trocaico. » (153) Il est évident que pour lui s'avère nécessaire d'établir une taxonomie à partir des termes dont il se sert dans ses *Principios*... Commençant par le *rythme* le plus simple, le trochée —une première syllabe accentuée et une deuxième non accentuée—, et finissant par l'anapeste, deux syllabes non accentuées et une accentuée. Il va donc, du plus simple au plus complexe. Dans cette échelle, il décrit les combinatoires possibles de ces rythmes dans des vers ayant une certaine quantité syllabique. Après, dans le reste du chapitre, il ne fait qu'illustrer les sortes de vers et des rythmes, parfois avec des moments théoriques.

Contrairement au chapitre V, où Bello regroupe différents vers, il dédie à l'hendécasyllabe deux chapitres en entier. Décision fondée, certes, sur le prestige de ce vers dans la tradition hispanique depuis le Siècle d'or et partagé par d'autres littératures. Il faut voir comment il présente ce vers « nobilísimo »,

qui a été employé par « Dante, Milton, Camoens, Herrera y Rioja » (174) parmi d'autres. Bello justifie la place l'hendécasyllabe par l'ampleur de ses applications dans la littérature, et même dans la philosophie : « celebra los grandes hechos la epopeya, dicta sus lecciones la filosofía, canta la oda, suspira la elegía, centellea el epigrama, punza la sátira, altercan los héroes y se solazan los pastores » (174). Il s'agit d'un vers très souple « [que] se amolda a casi todos los caracteres del ingenio, y con ligeras diferencias ha sido naturalizado en todos los idiomas cultos de Europa y América » (174). Ce vers possède donc une double étendue, dans la diversité de pratiques et dans la pluralité de langues « cultivées » —ici celles dont la littérature a adopté des formes italianisantes. À part la « noblesse » et la diversité d'usages de ce vers, Bello ne parvient à expliquer sa grandeur, si ce n'est par toute une tradition et un *corpus* la réitérant.

Avec la place donnée à l'hendécasyllabe, Bello revient d'une certaine façon à un moment capital de la poétique néoclassique. Celle-ci, cherchant de modèles pour illustrer ses propos, s'empare d'une partie de la poésie du Siècle d'or, fixant un canon. L'introduction de l'hendécasyllabe dans la formation de ce canon est décisive, elle pourvoie un récit à la modernisation de la poésie espagnole, marquant un passage du Moyen Âge à la Renaissance et au Siècle d'or, trouvant un usage de plus en plus répandu dans le Néoclassicisme même. Avec ces deux chapitres dédiés à l'hendécasyllabe Bello confirme non seulement ce récit et ce canon, mais aussi une certaine universalité de ce vers.

7.4.3. La simplicité ou la difficulté dans la composition

La question de la simplicité et de la difficulté ne se pose pas telle quelle dans les *Principios*... Elle est, par contre, évoquée à plusieurs reprises, laissant explicite que si le choix se présente dans une composition, Bello préfère une certaine difficulté. Il s'agit d'une question proprement en dehors de la métrique, mais qui revient à l'*inventio*, et qui nous rappelle une des fonctions de ces manuels comme Bello lui-même l'avait explicité dans son introduction : son travail a plusieurs destinataires dont les poètes. Si la difficulté est un principe de composition, elle en même temps une catégorie d'analyse, permettant la critique ou la classification minimale de certains procédés littéraires. On peut constater cette préférence pour la difficulté dans la composition de manière évidente, surtout quand il discute sur la rime et, un peu moins, quand il s'agit de types de vers. La question ne va plus loin, mais quand même elle est susceptible d'analyse. Ce *duo*, la simplicité contre la difficulté, va de pair avec un paradigme pour lequel la simplicité est une pauvreté et la difficulté est une richesse. Encore plus loin, la difficulté et la richesse contribuent à ce qui est élaboré, à l'artifice et, donc, à l'art —un art, d'ailleurs, paradoxal chez Bello, qui s'attaque à la simplicité mais qui rejette en même temps, par exemple, la poésie de Góngora.

La rime s'avère nécessaire pour définir le vers comme artifice ; elle est non seulement déterminante pour mesurer la qualité des vers, mais elle est aussi un révélateur de l'art comme artifice. Ce besoin de difficulté fait à Bello repousser les mots rimant avec soi-même : « Una palabra no puede ser consonante de sí misma » (188). Également, quoique pour lui il existe la possibilité de rimer un mot avec un composant du même mot, par exemple *precio* et *desprecio*, il trouve ce procédé « mezquino y pobre », car il y a, aux yeux du poéticien, une répétition

du mot. Il annonce le critère pour mieux considérer une rime : « La consonancia agrada tanto más, cuanto menos obvia parece. » (*id.*) La rime est donc agréable quand elle est *riche*. Il censure Garcilaso, encore une fois, pour rassembler des consonances et des assonances dans la même strophe³⁰³ (189) ; également, il déconseille de diviser un mot composé entre deux vers comme Fray Luis (*id.*) ; les articles, les prépositions ne riment pas, quoique « se dispensan mucho en la poesía familiar y jocosa » (190). Dans le dernier cas, nous sommes encore une fois face au décorum, ou à l'adéquation entre la formalité et le genre poétique, le manque de sérieux étant à son tour le critère de permissivité...

Quant aux assonances, les critères pour les composer et les évaluer sont un mélange de préférences personnelles avec une vocation pour ce qui est difficile. Bello reconnaît que « No son igualmente agradables todas las asonancias. » (195) Là, par contre, la question de l'agrément sera tranchée de façon assez exceptionnelle par des préférences personnelles explicites : « En las graves, me suenan mejor aquellas que tienen bajo el acento una de las vocales o, u, o que tienen después del acento la vocal e. » (*id.*). En même temps que cette prédilection, se manifeste le goût de la difficulté, d'une difficulté qui dépasse les possibilités et les combinatoires de la langue pour mieux se situer dans les trouvailles de l'artifice : « Las otras asonancias graves son más fáciles, y por consiguiente menos gratas ; sea que en los finales de los versos nos causen mayor placer las terminaciones que sin ser del todo extrañas se alejan de las comunes y triviales, o que el oído se deleite, como yo creo, en la percepción de

³⁰³ Bello, en plus, cite mal ces quatre vers de l'*Églogue I*, faisant une phrase nominale de ce qui est une subordonnée explicative :

*que'l más seguro tema con recelo
perder lo que estuviere poseyendo.
Salid fuera sin duelo,
salid sin duelo, lágrimas, corriendo.*

la dificultad vencida. » (*id.*) Il n'est pas anodin de signaler la forte présence du *moi* dans ces critères. Même si Bello revient au ton impersonnel dans l'argument de l'oreille, il ne s'empêche pas d'introduire une phrase incidente pour expliciter que la difficulté de la rime ressort à ses croyances et à ses convictions. Nous sommes dans un des rares moments où Bello manifeste sa subjectivité comme critère de composition et d'analyse.

La question de la rime se prête, sans aucun doute, à tenir des propos sur la difficulté. D'une certaine façon, il s'agit d'un recours en lien avec l'*inventio* où le poète peut déployer ses connaissances de la langue et de ses capacités combinatoires. Il est donc attendu que Bello exige du poète le degré maximal des connaissances dans la pratique de la poésie. Très proche de la rime, se pose la question de la difficulté des vers, qui ne sont pas en eux-mêmes soumis à la simplicité ou à la difficulté, sauf quand la rime manque... Une place, quoique limitée, est en effet consacrée à la réflexion sur les « versos sueltos » et sur la « silva », formes sur lesquelles pèsent le stigmatisme de la simplicité. Bello n'hésite pas à poser la question dans des termes superlatifs : « El más sencillo de todos los metros es el de los *versos sueltos*. » (223) Il justifie son propos par le manque de rime, mais aussi par le manque d'autres accidents marquant de la symétrie, de la proportion et de l'alternance :

En efecto, no habiendo en ellos rimas, sino accidentalmente, cuando se le ofrecen al poeta sin buscarlas ; no habiendo tampoco variedad de medidas, o en caso de haberlas, no sucediéndose los versos de diferentes especies en un orden fijo, y colocándose arbitrariamente las pausas mayores, la serie de accidentes cuya repetición constituye el metro está reducida al ámbito de un solo verso ; de manera que verso y metro son aquí palabras sinónimas. (*id.*)

Ce qui n'est pas dépourvu d'intérêt, c'est la synonymie restreinte entre *mètre* et *vers*, quand le premier est dépourvu de toutes les caractéristiques nous

permettant de le repérer comme contenant ou faisant partie d'un modèle. Le jugement porté sur les « versos sueltos » dépend du manque de contraintes et de difficultés ; ce jugement constitue, en plus, une prise de position face à certaines pratiques littéraires de l'époque³⁰⁴. Cette forme n'est comparable qu'avec la *silva*, et il faut voir comment, dans sa comparaison, Bello fait de la liberté une valeur négligeable : « No se acostumbra versificar con tanta libertad, si no es en yámbicos endecasílabos puros, o mezclados con heptasílabos. » (*Id.*)

Après la description formelle et l'exposition de quelques antécédents historiques de la *silva*, Bello essaie d'expliquer pourquoi cette forme s'est largement répandue parmi les modernes : « La silva ha sido muy frecuentada en los tiempos modernos, porque, teniendo que escribir los poetas para lectores mucho más exigentes en lo que concierne a la verdad de las ideas y la precisión del lenguaje, acaso les ha parecido justo compensar esta falta imponiéndose menos trabas en la estructura del metro. » (224) Cela veut dire que, de façon implicite, Bello sépare *idée* et *forme*, séparation qui lui permet de centrer sa discussion sur la technique de la forme, moins contraignante mais compensée par une rigueur au niveau des idées. L'usage répandu de la *silva* trouve une explication par une schématisation de cette forme, qui pour Bello aurait de la simplicité et qui permettrait un meilleur développement du contenu. Elle est, certes, une forme un peu moins contraignante que d'autres, mais l'histoire de la poésie hispanique montre le contraire : deux des œuvres les moins simples écrites en espagnol sont des *silvas*, les *Soledades*, de Góngora, et le *Primero sueño*, de Sor Juana. Mais cette omission est historique, elle révèle, d'un côté,

³⁰⁴ Il faut rappeler que Bello censurait la pratique assez répandue de vers blancs dès la période néoclassique, mais il faudra penser aussi à l'entrée et la théorisation de ces vers par les néoclassiques hétérodoxes.

la place marginale du poète Cordouan et la méconnaissance de la poétesse de la Nouvelle Espagne³⁰⁵. Elle montre aussi que ces deux poètes sont loin du canon de l'époque et de la considération de Bello, qui pourtant composera lui-même des *silvas* !

7.4.4. L'instinct du poète, l'expression de la nature

Autour de la notion de rythme se construit un cercle qui contient autant la production que la réception des vers. Étant du naturel, c'est-à-dire une manifestation de la nature, le rythme trouve sa place, encore une fois, chez les bons versificateurs. Ce sont eux qui, par *instinct*, trouvent la bonne distribution des accents et qui, à cause de cela, identifient le rythme.

Si dans des mètres et des rythmes aux accents fixes, la possibilité d'intervention du poète est minimale, il y en a d'autres ne nécessitant que les accents de la clausule finale. Dans ce cas, Bello octroie une liberté au poète, quoique restreinte :

[...] aun en aquellos versos en que se concede alguna libertad al poeta, la estructura más grata es la que resulta de la distribución rítmica de los acentos ; y así vemos que los buenos versificadores, guiados por un instinto feliz, recurren a menudo a ella para dar suavidad a sus versos, empleando unas veces unos acentos rítmicos y otras otros, y combinando de este modo el encanto de la armonía con el halago de la variedad, que no es menos grato y necesario. » (145)

³⁰⁵ Pour insister sur la méconnaissance ou le mépris de Góngora et de Sor Juana pendant le XIXe siècle hispanique : lorsque Bello parle de la *silva*, tout en précisant que « los versificadores esmerados no se permiten verso alguno que no rime » (223-224), Miguel Antonio Caro signale, dans ses notes, que seul « Iriarte y [Rafael María] Baralt, que yo recuerde, se impusieron esta ley tan rigurosa cuanto desagradecida. » (224, n.1) Un des meilleurs exemples pour illustrer le propos de Bello aurait été las *Soledades*, ou le *Primero sueño*, où il n'y a pas, en effet, un seul vers sans rime. Il omet ces noms. Antonio Caro, voulant contester une telle exigence, ne trouve qu'un exemple dans le XVIIIe et un autre dans le XIXe siècle.

Il est clair que l'harmonie est associée à l'idée de régularité des accents pour renforcer le lien entre rythme et symétrie, la variété n'étant que du décoratif. L'harmonie totale, ne reposant que sur les accents rythmiques, est en fait monotone, elle a besoin de la variété introduite par les accents antirythmiques ou accidentels. Mais, c'est qui est très paradoxal chez Bello c'est que l'idéal symétrique fondé sur la raison n'est atteint que par un « *instinto feliz* ». Il s'agit très probablement d'une reformulation du classicisme, pour lequel il y a la rencontre harmonieuse du naturel et de l'art, qui retrouve son sens à partir d'un instinct, ou d'une connaissance innée. Il y a dans ce propos un certain platonisme qui, en ce qui concerne la création poétique, transfère le problème du langage vers le poète, en particulier pour expliquer la cause efficiente de la poésie, son origine, par l'inspiration, la fureur ou, comme ici, par l'instinct. Bello ébauche une question capitale de sa poétique : le rôle de la nature dans la formation du poète, revenant d'une certaine façon à l'idée du poète inné. Pour récapituler : les bons versificateurs sont ceux qui, par un instinct, retrouvent la distribution rythmique des accents. Appliquant la lecture de modèles idéologiques de H. Le Corre, il est difficile quand même de séparer cette appréciation de l'idéologie, dans sa dimension sociale au moins : le « bon versificateur » ne désigne-t-il pas un type de versificateur, conscient, à la différence, par exemple, du poète populaire ? il est difficile de sortir du cercle de la culture. La stratégie de Bello est justement de « naturaliser » cette construction culturelle, ce qui est un phénomène transhistorique, constitutif des idéologies. Voyons où cela mène.

Pour clore l'« *Arte métrica* » et donc son ouvrage *Principios...*, Bello reconnaît que ces lois de versification, cette orthologie, ne sont pas un gage de bonne versification. Le dernier paragraphe mérite d'être cité en entier :

He comprendido en pocas páginas lo que me ha parecido más digno de notarse acerca del mecanismo de la versificación castellana. Pero no basta que sean perfectamente regulares los versos. Es menester que haya en ellos facilidad, fluidez, armonía imitativa; que junten la suavidad a la fuerza; que concilien la variedad con la exactitud rítmica; que sus cadencias y cortes se adapten a las ideas y afectos, y eso es lo que jamás podrán enseñarnos las reglas. Para dar estas calidades al verso (y sin ellas no sería más que una prosa medida), es necesario haber recibido de la naturaleza un oído fino y un alma sensible, y aleccionándolos con la atenta lectura de los buenos poetas castellanos, antiguos y modernos³⁰⁶. (225)

Vers la fin de l'ouvrage, Bello revient sur un de ces propos exposés dans son « Prólogo », qui consistait à procéder à « un análisis, aunque breve, del artificio de nuestra versificación » (7). Sauf que pour finaliser l'« Art métrique », le poéticien reconceptualise ou modifie *artifice* par *mécanisme* de la versification. L'emprunt de ce mot à la mécanique montre l'envie de se rapprocher de la science pour décrire un fonctionnement. Un emprunt qui se retrouvera plus tard chez d'autres poéticiens et notamment chez Jaimes Freyre. L'explication de ce mécanisme est la seule finalité de la métrique. Elle ne suffit pas cependant pour donner aux vers certaines qualités que l'on pourrait considérer comme appartenant à la poétique. Bello reconnaît les limites de son ouvrage pour énumérer ce que la métrique ne peut offrir à la composition de vers, dans une longue phrase impersonnelle, « Es menester que... », avec quatre subordonnées isolant des problèmes concrets de la poétique. Dans son ouvrage, il n'a pas vraiment abordé les deux premiers, qui lui échappent : ce qu'il regroupe dans la facilité, la fluidité et l'harmonie imitative, puis ce qu'il voit comme une

³⁰⁶ Après ce paragraphe, Bello rajoute comme épigraphe ces deux vers :

...*Patriæ exemplaria linguæ*
Nocturna versate manu, versate diurna.

Il s'agit d'une réélaboration des vers 268-269 de l'*Art poétique* d'Horace. Bello modifie l'hémistiche initial « Vos exemplaria Græca ». Si d'une certaine façon Bello revendique Horace comme modèle, il modifie le paradigme : ce n'est pas les modèles grecques, mais ceux de la langue de la patrie ce qu'il faut veiller jour et nuit.

réunion de la douceur et de la force. Des autres deux, il s'est occupé très brièvement, signalant plutôt leur caractère impératif, mais sans donner de pistes pour y parvenir. Il est particulièrement intéressant de voir que dans la dernière phrase, Bello reprend la question de ce qu'on avait appelé l'idéal harmonique ou de correspondance. Dans cette reprise, il modifie ce que pendant son ouvrage métrique il avait désigné comme *raisonnement*, *discours* ou même *pensée*, et son rapport avec la fin de vers, la cadence et les coupures. Ici, Bello glisse vers la poétique pour donner une place « a las ideas y afectos ». Le deuxième terme en particulier, *les affects*, trouve une de ses rares occurrences dans l'ouvrage, précisément quand le poéticien délimite les possibilités d'application de son travail. Cette longue phrase impersonnelle finie par une coordonnée restrictive, précisant que ces qualités mentionnées dans la versification ne sont pas accessibles par des règles.

Dans sa conclusion, Bello est bien conscient du rôle de la métrique dans la composition poétique : elle permet d'encadrer le tout dans un plan formel mais elle n'assure pas la versification réussie. Celle-ci n'est atteinte que par un entrecroisement de la nature et de la culture. La position de ces deux termes dans la conclusion de Bello n'est pas inintéressante : si la nature se présente d'abord comme donatrice de *l'oreille* et de *l'âme* au poète, c'est précisément parce qu'elle a une primauté dans la versification. C'est, d'une certaine façon, elle qui décide pour le poète, lui octroyant deux des attributs les plus importants dans le discours théorique sur la poésie de Bello : l'oreille, fortement conceptualisée par une tradition rhétorique, capable de reconnaître tout l'appareil formel de la poétique ; et l'âme sensible, n'apparaissant qu'ici, pour la première et seule fois. Ce deuxième attribut de la nature ne fait que compléter, chez Bello,

une métaphysique dans laquelle on retrouve le paradigme de la forme et du contenu. L'oreille donne la forme ; l'âme, le contenu.

En prenant partie pour la nature, Bello revient au cosmique, au mythe du poète élu, doté par la nature d'ouïe et d'âme. En même temps, les derniers propos de la citation semblent montrer combien la "naturalité" de l'oreille est une construction culturelle. La culture y intervient par la connaissance, c'est une formation qui ne fait que compléter les deux premiers dons de la nature. La culture est constituée par des modèles, pourvus par la lecture des bons poètes. Bello ne précise pas qui sont ces bons poètes, car il n'est pas de son intérêt de constituer un canon. En tout cas, ces modèles se trouvent dans le domaine hispanique. Les anciens et les modernes, ne faisant pas allusion à d'autres domaines culturels ou linguistiques. Il s'agit d'une phrase incisive, précisant deux temporalités de la poésie hispanique. Les langues étrangères n'ont pas de place dans ce dernier propos car les modèles de versification, par un impératif théorique, ne peuvent se trouver qu'à l'intérieur de la langue espagnole. Dans ce sens, il faudra penser à la forte empreinte d'une pensée néoclassique dont les modèles de versification se trouvent à l'intérieur du propre canon hispanique.

Ces modèles, cette culture, ne font qu'accomplir les attributs de la nature. Sans ces attributs, l'oreille, l'âme, ou ailleurs l'instinct, les règles ne peuvent rien faire. Bello est conscient des limites de la métrique et dans la clôture de son ouvrage nous indique précisément les termes et les contours de son discours théorique sur la poésie : il n'aborde pas les problèmes de la poétique, cette fois dans le sens d'une théorie du poème. À sa place, il transfère la question du poème ou du langage vers le poète, trouvant une explication plutôt dans la nature

comme une entité transcendantale qui dispose, finalement, de la réalisation de la culture.

8. Le critique littéraire

Andrés Bello a exercé la critique littéraire de façon sporadique et occasionnelle pendant longtemps. Les quelques textes issus de cette activité pourraient être pris comme des échantillons d'un procès intellectuel dans lesquels Bello se positionne face à la littérature de son époque, tout en déployant le plan conceptuel sur lequel il a travaillé entre 1823 et 1841. D'une part, les études philologiques lui pourvoient des concepts capitaux comme le rythme et le vers, valables pour la compréhension et la formulation de la technique, voire la métrique et la versification ; d'une autre, et non par opposition, mais par complémentarité, c'est dans la critique littéraire que Bello met à l'œuvre sa conception de la poétique. Il y a une dialectique entre sa propre conception de la littérature et celle qui est remise en cause. Pour analyser et expliquer le fait littéraire, en dehors de la technique, il fait appel à des concepts et des récits puisés surtout dans la culture classique. Si bien il est clair que le classicisme lui offre le cadre majeur d'analyse et d'interprétation de la littérature, Bello ne détient pas d'idées univoques structurant une pensée homogène ; celle-ci se montre, en tout cas, cohérente, quoique variable au cours des années suivant le procès intellectuel déjà analysé par Antonio Cussen et commenté avant. Dans sa critique littéraire, Bello expose son affinité avec la pensée classique mais aussi ses divergences avec une certaine doxa néoclassique, ou avec le romantisme en montée.

Ici, comme ailleurs dans cette recherche, quand le *corpus* d'analyse c'est la critique littéraire, il ne s'agit pas forcément de revenir sur la discussion, parfois la discutaille et la polémique dont elle en sort ou qu'elle provoque, mais plutôt de repérer les notions et les concepts dont l'auteur s'en empare pour aborder et délimiter un objet d'étude rattaché à la poétique. Il faut signaler que le « corpus » dont Bello se sert pour ses critiques littéraires relève surtout de ce que l'on pourrait identifier comme de la poésie. Sauf quelques essais, d'autres formes de littérature, comme le théâtre ou le roman, n'ont guère de place dans sa réflexion. Ce travail de Bello sur un *corpus* précis révèle donc *une volonté de spécialisation de la littérature*, une détermination pour la poésie et non pour l'ensemble des pratiques littéraires de son époque. Bello est donc un lettré, plus spécifiquement un poéticien. Dans cette critique de la poésie il y a au moins deux constantes qui jouent un rôle structurant de sa pensée poétique : la première se trouve de façon ponctuelle dans une période qui va 1823 à 1827, dans laquelle, en gros, Bello essaie de délimiter le langage de la poésie, la discussion étant encadrée par la distinction et l'opposition entre la tâche du philosophe et celle du poète ; puis, la deuxième, avec une portée plus longue, de sa jeunesse jusqu'à sa maturité intellectuelle, Bello prend parti pour un art obéissant aux lois de la nature. La deuxième exige encore un travail supplémentaire pour comprendre l'ensemble de sa production critique. De ce fait, elle sera abordée, mais nous nous concentrerons sur la discussion entre la tâche du philosophe et celle du poète, à partir de ses critiques à Nicasio Álvarez de Cienfuegos, José Joaquín de Olmedo et José María Heredia.

8.1. Le philosophe et le poète

8.1.1. La critique à Nicasio Álvarez de Cienfuegos

L'année 1823 est hautement productive pour Bello. Il travaille à la rédaction des premières études philologiques, il publie des poèmes et une de ses premières critiques littéraires, portant un « jugement » sur l'œuvre de Nicasio Álvarez de Cienfuegos³⁰⁷, mort en 1809, mais dont la poésie vient d'être rééditée en 1821, simultanément à Madrid et à Paris. En fait, les poèmes d'Álvarez de Cienfuegos ont été écrits plutôt au XVIII^e siècle et ils s'inscrivent dans une poétique plus ou moins partagée par la Deuxième école de Salamanque. C'est alors l'occasion, pour Bello, de faire le bilan d'une des poétiques les plus suivies dans le monde hispanique à l'époque.

Ce que Bello appelle un « juicio » devient un exercice analytique du plan général de pensée de quelques pratiques poétiques de l'époque. Il procède, au premier abord, par une coupure dans l'histoire qui lui permet de caractériser de façon homogène deux périodes de la littérature, le Siècle d'Or et l'époque contemporaine, puis, comme dualité parallèle, les Anciens et les Modernes. Cette méthode est appliquée par Bello d'une façon pertinente à l'étude d'une œuvre, celle d'Álvarez de Cienfuegos, qui représenterait plus un type qu'un caractère spécifique. Par ce jeu d'oppositions, Bello arrive à un certain antagonisme entre la poésie et la philosophie qui lui permet d'interroger des activités poétiques contemporaines plutôt rapprochées de la philosophie et par conséquent, d'après lui, éloignées de l'objet de la poésie. Il est évident, alors, que se manifeste chez

³⁰⁷ « Juicio sobre las obras poéticas de don Nicasio Álvarez de Cienfuegos » [*Biblioteca Americana*, I, Londres, 1823], In: *Obras completas*, v. IX: *Temas de crítica literaria*, Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación, 1955, p. 199.

Bello une objection à une forme de poésie ayant comme primat la raison analytique propre, aux yeux de notre critique, à la philosophie. Étant une modalité de poésie courante à l'époque, il se peut que cette objection soit due surtout à un attachement à la poétique horatienne de la part de Bello. Ce même lien avec la culture classique lui fait établir une hétérogénéité radicale entre l'activité du poète et celle du philosophe.

Dans la coupure historique opérée par Bello, il accorde à chaque époque une caractéristique, de telle façon que les premiers poètes du Siècle d'Or, comme ceux de l'Antiquité, sont du côté de la nature; les Modernes, autant que les poètes contemporains à lui, sont du côté de l'art³⁰⁸. À partir de cet antagonisme il arrive à expliquer les changements ou les formes adoptées dans les travaux poétiques à travers l'histoire. Ces changements sont à leur tour analysés de façon dualiste, en opposant les Anciens aux Modernes : « *diríamos que en los antiguos hay más naturaleza, y en los modernos más arte.* » (199) Sous cette logique, les termes opposés sont aussi irréconciliables, l'un et l'autre étant des essences qui s'excluent réciproquement au long de l'histoire. De cette façon, Bello construit un récit dualiste pour caractériser les traits, disons, historiques de la poésie. Les Anciens, qui étaient du côté de la nature, possédaient des attributs innés ou sur lesquels on ne peut pas décider : « *En aquellos, encontramos soltura, gracia, fuego, fecundidad, lozanía, frecuentemente irregular y aun desenfrenada, pero que en sus mismos extravíos lleva un carácter de grandeza y de atrevimiento que impone respeto.* » (199-200)

³⁰⁸ Pour Bello, les Anciens sont les poètes de l'Antiquité ; les poètes du Siècle d'Or espagnol partageant des traits des Anciens sont surtout ceux du XVI^e siècle et beaucoup moins ceux du XVII^e siècle ; les Modernes sont autant les poètes de la fin de la latinité (Ve siècle) jusqu'au XII^e siècle, que ceux du XVIII^e siècle.

C'est-à-dire que pour Bello les Anciens avaient encore une place dans la nature, ils opéraient avec et dans elle, et de ce fait vient l'imposition de leur respect et, peut-être, de leur autorité. Les Modernes, par contre, surtout à partir d'Ignacio de Luzán, sont du côté de l'artifice, « son correctos, pero sin nervio; [...] tienen un estilo rico, florido, animado, pero con cierto aire de estudio y esfuerzo y con bastantes resabios de afectación. » (200) L'emploi du mot « estilo » n'est pas arbitraire. Il y a, comme on verra ci-dessous, une distinction entre le *style*, qui est une construction « culturelle », et la *langue poétique*, qui apparaît comme un fait naturel. La présence de Luzán n'est pas anodine, elle indique aux yeux de Bello un clivage dans l'histoire de la poétique hispanique, où la tradition de la *preceptiva* espagnole retrouve les idées de Nicolas Boileau. Il objecte aux poètes modernes son éloignement de la nature pour mieux se pencher vers une rationalité qui aurait sa source dans le domaine français.

Dans son attitude classiciste, Bello prône pour une littérature qui se doit plus à l'âge classique qu'à la prédominance des Lumières. Dans des poètes comme Nicasio Álvarez de Cienfuegos il trouve « [una] copia de imágenes, moralidades bellamente amplificadas, y sensibilidad a la francesa, que consiste más bien en analizar filosóficamente los afectos, que en hacerles hablar el lenguaje de la naturaleza ; pero no hay aquel vigor nativo, aquella *tácita majestad* que un escritor latino aplica a la elocuencia de Homero, y que es propia, si no nos engañamos, de la verdadera inspiración poética [...] » (200) Le poète, pour Bello, devrait se rapporter aux *affects* par le langage de la nature —même si celui-ci reste sans définir— parce que c'est le lien déterminant avec la vraie inspiration. C'est clair qu'ici *langage de la nature* vaut pour *langue poétique*,

comme il le montrera plus tard, en faisant de deux termes des équivalents opposés au style.

Suivant Bello, quand le poète s'éloigne de la nature, il appauvrit la langue poétique pour se rapprocher du style ; quand le poète ajoute des artifices —cultéranismes, gallicismes, archaïsmes, etc.— à son expression, ou bien quand, « por ennoblecer el estilo, se han desterrado una multitud de locuciones naturales y expresivas, [...] se ha empobrecido la lengua poética. » (200) Malgré la divergence avec Luzán et avec l'épigonisme des Lumières, les moyens pour caractériser le style s'éloignent très peu entre eux, de telle façon que l'on pourrait établir un parallélisme entre l'art et la nature chez Bello, et l'*afectación* et la *naturalidad* chez Luzán. D'une certaine façon, en plus, Bello ne fait qu'élargir la conception de l'affectation dans l'art, en y introduisant, dans la poétique, le problème d'une certaine raison propre à la philosophie.

Il y a chez les Modernes, d'après Bello, un apogée du poème philosophique et morale, ce qu'il signale sans pour autant le désapprouver. Il explique qu'un tel esprit d'époque se doit à l'intérêt pour la discussion, à l'ennui des pastorales et à la fatigue de l'épopée. Pour décrire des pratiques littéraires dont il n'est pas forcément adepte, il se sert des verbes pour préciser les activités rapportées à l'écriture, « filosofar poéticamente » et « escribir sermones en verso », de la même façon qu'avant « analizar filosóficamente los afectos ». Les trois phrases constatent un intérêt porté à l'activité du sujet et, dans deux occurrences, les dérivations lexicales de *philosophie* signalent des faits différents: dans la première, l'activité philosophique tient une place nominale, lorsque la poésie se retrouve différenciée comme activité de sa propre façon adverbiale : c'est une activité philosophique qui fait à la manière de la poésie;

dans la troisième, la démarche philosophique dans l'analyse des affects est caractéristique de cette poésie. Quant à la poésie morale, bien que vue comme activité, « *escribir sermones en verso* », elle est restreinte à la seule technique, autant qu'une mise en forme de la morale. Il semble que c'est dans ces deux usages différenciés que l'on pourrait voir, pour la première fois, l'hétérogénéité de la poésie et de la philosophie chez Bello. À ce moment-là, sa critique ne comporte que le bilan de procédés dans la poésie moderne.

La clôture de son « *juicio* » est significative car elle montre la dialectique entre les critères du classicisme et l'envie d'une nouvelle critique de la littérature fondée plus sur la description que sur l'application programmée de critères traditionnels :

Muchos censuran esta manía de filosofar poéticamente y de escribir sermones en verso. Pero nosotros estamos por la regla de que

Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux,

y por tanto pensamos que la cuestión se reduce a saber si este género es, o no, capaz de interesarnos y divertirnos. (206)

Bello revient sur un critère établi par Voltaire, dans sa préface de 1738 à l'*Enfant prodigue*, où, parmi d'autres choses, il est question de la nouveauté dans la comédie. Dans ce sens, et juste parce que cette citation le permet, pour Voltaire il n'y a pas un genre bon ou mauvais en soi même, sauf à condition du traitement du genre. Quelques lignes avant, dans sa préface, pour Voltaire « Il ne faut donner de l'exclusion à aucun genre ; et si l'on me demandait quel genre est le meilleur, je répondrais : "Celui qui est le mieux traité"³⁰⁹. » Avec cette phrase, Voltaire voulait doter d'immanence à la comédie, en essayant de

³⁰⁹ *L'Enfant prodigue*, In: *Œuvres complètes*, t. III : *La Henriade. Théâtre complet*, éd. Émile de la Bédollière, Paris, Bureaux du Siècle, 1868, p. 286.

rapporter les critères de jugement au développement de la pièce en elle-même. Bello reprend Voltaire, et d'une certaine façon ses paramètres d'opposition entre la description et l'analyse des passions, mais il supprime cette première partie, pour revenir à la citation qui mieux s'adapte à la poétique horatienne. En effet, si Bello ne censure pas cette « manía de filosofar poéticamente », il montre, cependant, son rattachement à la dichotomie horatienne de *docere* et *delectare*, sous-entendue dans « interesarnos y divertirnos ».

8.1.2. La critique à Heredia

Horace et la tradition rhétorique sont assez présents dans la première période de Bello. Et, si l'écriture de ses articles correspond à la date de publication, ce qui en 1823 semblait une ouverture d'esprit envers le « poème philosophique », en 1827 deviendra un refus, pour mieux revenir à un des idéaux de la poétique horatienne. Plus que la simple objection à la « analyse philosophique » dans la poésie, ce qui est peut-être caché derrière l'hétérogénéité radicale entre la poésie et la philosophie, c'est la conception de la poésie à partir de la devise *ut pictura poesis*.

Si en 1823, Bello se montre flexible avec Álvarez de Cienfuegos, comme en 1826 avec Joaquín de Olmedo³¹⁰, mystérieusement il sera implacable avec

³¹⁰ Vid. « Noticia de la *Victoria de Junín. Canto de Bolívar*, por José Joaquín de Olmedo » [*Repertorio Americano*, II, Londres, octubre de 1826], OC, v. IX, pp. 225-232. Dans son poème, Olmedo rend compte de deux événements dans la victoire de Bolívar. Bello remarque ce fait et, au lieu de le censurer au nom des unités horatiennes, montre sa flexibilité face à l'unité de sujet : « constando de dos grandes sucesos, era difícil reducirla [la materia del poema] a la unidad del sujeto, que exigen con más o menor rigor todas las producciones poéticas. » (227-228) Cet écart est remarquable pour donner un exemple de la non orthodoxie de Bello ; ailleurs, une autre dissidence aura lieu dans sa remise en cause de l'unité de rime.

José María Heredia. Dans le « jugement³¹¹ » porté à l'œuvre du poète exilé au Mexique, Bello fait appel, plus que jamais ailleurs, à tout son arsenal de censeur. À part quelques remarques sur le lexique et sur la prosodie, la critique de Bello est très restreinte et restrictive ; il se pose comme autorité pour donner des conseils de quoi lire, de quoi imiter comme modèle ; il corrige l'usage de certains mots, etc. La possibilité d'une confrontation entre le maître et l'apprenti de la technique ne serait pas exclue dans une première approche. Mais en essayant d'approfondir dans ce positionnement d'autorité, il semble que l'enjeu majeur c'est d'objecter l'apparition d'une poétique³¹² que Bello ne partage pas, car elle échappe à sa propre poétique.

Si quatre ans avant, Bello était sensible à la possibilité de traiter la poésie d'une façon philosophique, en 1827 il trouve que l'analyse des caractéristiques d'un objet est le propre de l'activité philosophique et non de l'activité poétique, celle-ci rattachée plutôt à la figure du peintre et caractérisée par la représentation non évaluative des objets sensibles :

Otra cosa en que el estilo de la poesía moderna nos parece desviarse algo de las leyes de un gusto severo, es el caracterizar los objetos sensibles con epítetos sacados de la metafísica de las artes. En poesía no se debe decir que un talle es *elegante*, que una carne es *mórbida*, que una perspectiva es *pintoresca*, que un volcán o una catarata es *sublime*. Estas expresiones, verdaderos barbarismos en el idioma de las musas, pertenecen al filósofo que analiza y clasifica las impresiones producidas por la contemplación de los objetivos, no al poeta, cuyo oficio es pintarlos. (244)

La première notion que Bello oppose à la poésie moderne est le « goût sévère ». Bello met en avant un récit normatif, le goût partant d'un modèle,

³¹¹ « Juicio sobre las poesías de José María Heredia » [*Repertorio Americano*, II, Londres, enero de 1827], In: *Obras completas*, v. IX: *Temas de crítica literaria*, Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación, 1955, pp. 233-244.

³¹² Cette poétique pourrait bien se définir dans un premier moment comme introduisant le subjectif, ce qui a été mentionné dans la section sur Heredia.

qui lui permet de rappeler un ordre, une façon de concevoir le plan général d'une certaine poésie classique pour mieux repérer la place et les données de la poésie moderne. Après quoi Bello met en évidence le rapport entre l'objet, le sujet d'énonciation et la poésie, en objectant le rôle du sujet même dans le style de la poésie moderne. Nous avons vu que *style* et *langue poétique* étaient, chez Bello, des termes différenciés. Ici, le style de la poésie puiserait ses épithètes dans la métaphysique des arts, ce qui renvoie plutôt au domaine des impressions du sujet et ce qui, d'une part, se trouve loin de l'idéal de langue poétique et de la nature, et d'autre part, ce qui s'oppose à l'exergue horatien *ut pictura poesis*. Cet aspect normatif et classiciste va de la main, ici, avec la métaphore employée pour la poésie, « el idioma de las musas ».

La leçon de Bello au jeune poète contre « estos y otros vicios » ne pourrait se compléter qu'avec la recommandation de l'étude des modèles classiques castillans et de l'Antiquité. Dans la hiérarchie interne des deux modèles, les castillans « castigarán su dicción y le harán desdeñarse del oropel de voces usadas », tandis que les Anciens « acrisolarán su gusto, y le enseñarán a conservar, aun entre los arrebatos del estro, la templanza de imaginación que no pierde jamás de vista a la naturaleza, y jamás la exagera ni la violenta. » (*id.*) C'est-à-dire que dans ces deux modèles, celui des Castillans pourvoira au jeune poète surtout un cadre linguistique, restreint à la langue; celui des Anciens, nonobstant, donnera la cohérence du classicisme : la cause efficiente (*ingenium* et *ars*) et la cause matérielle et formelle de la poésie (*verba* et *res*). Pour Bello, le goût se forme dans les modèles de l'Antiquité, car il n'y avait que les Anciens qui faisaient partie de la nature et obéissaient à ses lois éternelles.

Troisième partie :
Manuel González Prada, une science générative

9. MANUEL GONZALEZ PRADA

9.1. Le marginal ou le solitaire

La réception de González Prada a été marquée par les conditions de publication de son œuvre, décalée par rapport à la date d'écriture ou même posthume. Durant sa vie, il n'a publié que trois livres de poèmes : *Minúsculas*³¹³, *Exóticas*³¹⁴ et, anonymement, de par son contenu anticlérical, *Presbiterianas*³¹⁵. Nous pouvons illustrer ce décalage en prenant juste en compte *Minúsculas* : cet ouvrage contient des poèmes comme « Al amor » ou le rondeau « Acuérdate de mí, gacela hermosa » publiés trente ans plus tôt dans des anthologies ou dans la presse³¹⁶ et réunis tardivement en volume, en 1901. Par ailleurs, González Prada n'a publié que deux recueils d'articles : *Páginas libres*³¹⁷ et *Horas de lucha*³¹⁸. Il s'agit de volumes composés de travaux dont la plupart a été publiée précédemment dans la presse ou dans des brochures, ce qui montre, avant tout, le statut de ces textes, pensés pour agir dans l'immédiat de la presse ; ces textes sont en même temps le socle d'un travail en cours, car González Prada en

313 Lima, Adriana González Prada, 1901. C'est bien connue l'anecdote de la première édition de ce livre à 100 exemplaires, sortie de l'imprimerie de jouet... Une deuxième édition en vie de l'auteur sera publiée à Lima, Tipografía de « El Lucero », 1909.

314 Lima, Tipografía de « El Lucero », 1911.

315 Lima, El Olimpo, 1909.

316 Première publication respectivement : José Domingo Cortés (éd.), *Parnaso peruano*, Valparaíso, Imprenta Albion de Cox y Taylor, 1871 et *El Correo del Perú*, 1.1 (16 septembre 1871), p. 5.

317 Paris, Paul Dupont, 1894.

318 Lima, El Progreso Literario, 1908.

retouchera la plupart pour leur apparition en volume et, une fois publiés, il y reviendra encore pour une édition future. La quantité de manuscrits qu'il a laissés inédits nous montre, par ailleurs, une liberté de création non seulement envers la société de son époque, mais envers sa propre œuvre, quelque chose qui ne peut s'expliquer que par comparaison avec César Vallejo, pour qui le poète jouissait d'une véritable liberté à condition d'être aussi libre de sa propre création³¹⁹. Une telle quantité d'inédits s'explique alors en partie par cette liberté face à son propre travail créatif. Et il ne faut pas oublier non plus que González Prada jouissait d'une situation lui permettant de ne pas s'obliger à charmer des éditeurs, ni de se soumettre aux verdicts du champ culturel ou d'un possible marché de la littérature. Son appartenance à la classe dominante l'exemptait partiellement de la quête d'un capital quelconque, social, culturel, symbolique ou économique, à travers sa littérature.

Une première relance de l'œuvre de González Prada réside sans doute la publication de plusieurs inédits par son fils, Alfredo, et par Luis Alberto Sánchez dans la première moitié du XX^e siècle³²⁰. Après le suicide d'Alfredo González Prada en 1943, Sánchez continue ce travail éditorial en rendant public

319 Je me permets exceptionnellement de faire une comparaison un peu ahistorique mais non en dehors du champ péruvien ni peut-être inadéquate dans des termes de poétique. Pour César Vallejo la finalité ultime de l'art est le bonheur de la liberté, mais l'artiste risque d'être servile par rapport à sa propre création. C'est pourquoi Vallejo revendique surtout la liberté, sans laquelle l'humain est soumis à sa propre création. Si la création suscite le bonheur, seul l'individu, « el hombre », possède le sentiment de liberté. L'*artiste libre* n'est donc pas soumis à sa propre création, il ne doit pas s'assujettir aux mécanismes sociaux de publication et de divulgation. Vid. « La dicha en la libertad », *Artículos y crónicas completos*, éd. Jorge Puccinelli, Perú, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, pp. 523-524. Publication originelle : *Mundial*, 399, 3 février 1928.

320 De ce premier effort de publication sont sortis les ouvrages *Bajo el oprobio* (1933), *Anarquía* (1936), *Nuevas páginas libres* et *El tonel de Diógenes* (1937), *Figuras y figurones* (1938), *Propaganda y ataque* (1939), *Prosa menuda* (1941), *Fragmentaria y memoranda* (1945) et les recueils de poèmes *Trozos de vida* (1933), *Baladas peruanas* (1935), *Grafitos* (1937), en plus de *Libertarias* (1938), qui est une compilation faite à partir d'autres recueils.

l'ensemble des « œuvres complètes³²¹ » et un des ouvrages les plus singuliers du poète, les cahiers de l'*Ortometría. Apuntes para una Rítmica*³²², publiés pour la première fois en 1977. Ces conditions de publication, n'excluant pas encore de nos jours des inédits³²³ et considérant aussi les manuscrits comme un travail en cours, fait de l'approche du corpus de González Prada « una verdadera pesadilla filológica para el investigador », comme le signale justement Thomas Ward³²⁴.

Ce qui a également beaucoup troublé sa réception immédiate et sur le long terme, c'est le lien intime, de plus en plus prononcé à partir de 1899, qu'il établit entre littérature et politique et qui donne un ton caractéristique à une bonne partie de sa prose. De nos jours, cette partie de l'œuvre est bien connue grâce aux efforts remarquables des chercheurs. Mais pour les études sur ses idées littéraires et plus spécifiquement sur son discours théorique, c'est au XXI^e siècle que les recherches sur l'œuvre de González Prada ont connu un renouveau. Gladys Flores Herrera rappelle précisément le rôle des célébrations du bicentenaire des Indépendances hispano-américaines dans la réactivation de lectures du XIX^e siècle³²⁵. Ce volume coordonné par Flores Herrera concentre,

321 Une première édition dans les années 1940 à la maison d'édition P.T.C.M. et une deuxième tirée juste *Obras*, dans les années 1980, par les éditions COPÉ.

322 En effet, le titre consigne « Rítmica » avec majuscule, comme on peut constater même dans une page manuscrite de González Prada. Il s'agit d'un critère de l'époque pour signaler les disciplines ou les aires de connaissance. Je ne le suis pas sauf dans la référence à ce titre.

323 Par exemple, il faut penser au travail philologique d'Isabelle Tausin-Castellanos, *Textos inéditos de Manuel González Prada*, Lima, Biblioteca Nacional del Perú-Fondo Editorial, 2001. Ward parle aussi de quelques brochures trouvées vers 2007 dans la Bibliothèque du Congrès de Washington.

324 « Orden cronológico de los ensayos de González Prada », disponible dans sa version numérique sur <https://evergreen.loyola.edu/tward/www/gp/biblio/orden_crono.htm#F1> (Consulté le 9.02.2022). Une première version de cette chronologie a été publiée d'abord dans *La evolución de la idea de transformación social en los ensayos de Manuel González Prada*, Storrs, University of Connecticut, 1988, pp. 233-247.

325 Dans son introduction à *Poesía, pensamiento y acción en Manuel González Prada. Actas del Tercer Coloquio Internacional, Lima del 12 al 14 de agosto de 2015*, Lima, Cátedra Vallejo-Universidad Ricardo Palma-Academia Peruana de la Lengua, 2017, p. 7.

en effet, beaucoup d'études sur l'activité littéraire et sur le discours théorique de González Prada en particulier. On y trouve même des commentaires sur la traduction et la « linguistique » dans son œuvre. Sur un total de quatorze études, neuf abordent des aspects littéraires, linguistiques et notamment l'*Ortometría*. Ce renouveau semble signaler un oubli ou une inattention le précédant. Pour mieux comprendre cet abandon passager, il faut interroger le lien entre littérature et politique qui a fait de González Prada un marginal, certes, appartenant aux groupes dominants, mais excentré de par sa politique, qui est aussi sa poétique. De même, avant de rentrer dans son discours théorique sur la poésie, il s'impose une révision du statut de l'œuvre de González Prada dans l'historiographie littéraire, les essais faits pour trouver une taxonomie interne et les efforts pour caractériser son œuvre. Dans cette révision, on verra que la problématique autour du modernisme passe parfois par un lien entre théorie et pratique de la littérature, et en particulier pour notre sujet, entre théorie et pratique de la poésie. Finalement on rentrera dans son discours théorique sur la poésie, à la lumière de plusieurs études récentes.

On a tendance à présenter González Prada en évoquant son profil comme auteur, ou comme individu, une stratégie qui d'une certaine façon veut expliquer la singularité de l'œuvre par le caractère de son producteur. C'est la démarche, par exemple, de Mónica Albizures Gil, qui peint González Prada comme un homme isolé qui ne pactise pas avec le milieu intellectuel péruvien³²⁶, ce que confirment les mots de Ventura Calderón, pour qui le poète était un « solitario », quelqu'un de « voluntariamente desterrado³²⁷ ». En effet, le cas de González

326 *Modernidades extremas. Textos y prácticas literarias en América Latina. Francisco de Bilbao, Manuel González Prada, Manuel Ugarte y Manoel Bomfim*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2016, pp. 103 sq.

327 *Apud, ibid.*, p. 103.

Prada comme auteur mériterait plusieurs approches n'excluant pas l'abord sociologique. Peu d'auteurs au Pérou avant lui avaient mis à l'épreuve, avec une telle tension, le rapport entre la production intellectuelle de l'individu et la société de son temps. Son appartenance à la classe dominante ne lui a pas forcément inculqué une idéologie déterminante, bien au contraire il s'en est défait par un travail critique et littéraire. De par sa propre activité intellectuelle, González Prada a opéré un certain déclasserment, c'est-à-dire qu'il n'a pas reproduit dans sa littérature une idéologie propre à celle de la classe sociale dans laquelle il est né : d'abord par son libéralisme radical qui l'a éloigné des élites conservatrices et après, au tournant du XX^e siècle, de façon plus évidente quand il est devenu anarchiste et que ses écrits et lui-même en personne circulaient parmi les ouvriers³²⁸.

La réception de son œuvre ne sera donc qu'une prolongation de la reconnaissance sociale dont sa propre personne jouissait en vie dans les milieux culturels, ce que montre, par exemple, Willy Pinto quand il rassemble les interviews faites à González Prada³²⁹, à partir desquelles il constate une présence tardive du poète comme figure publique dans la presse péruvienne. Une position marginale, d'après Pinto, qu'il illustre par le retard dans la reconnaissance en tant qu'auteur, interviewé très tard. Pinto nous rappelle que le genre journalistique de l'interview a été introduit par Cesáreo Chacaltana en

328 Pour une analyse détaillée du parcours intellectuel de González Prada *vid.* les travaux de Joël Delhom, «Aproximación a las fuentes del pensamiento filosófico y político de Manuel González Prada: un bosquejo de biografía intelectual», *Iberoamericana*, XI.42 (2011), pp. 21-42, et « Manuel González Prada (1844-1918): del ensayo al panfleto », *Pacarina del Sur*, 3.11 (avril-juin 2012). <http://www.pacarinadelsur.com/home/figuras-e-ideas/430-manuel-gonzalez-prada-1844-1918-del-ensayo-al-panfleto#_edn2> (Consulté le 14.12.2021).

329, Willy G. Pinto, *Manuel González Prada : profeta olvidado. Seis entrevistas y un apunte*, Lima, Cibeles, 1985.

Les six interviews ont été recueillies aussi par Luis Alberto Sánchez dans le septième volume —auquel je n'ai pas eu accès— d'*Obras*, dans l'édition de PETROPERU-Copé, 1985-1989.

1886 et qu'il s'est vite répandu dans le pays : « Al poco tiempo, el reportaje se convirtió en fórmula cotidiana para asaltar intimidades en el Perú; no obstante, en el caso de González Prada, tuvo que pasar años, como lo prueban las páginas de los diarios, para que su nombre llegase al plano de la entrevista [...] » (8-9). Ce retard a une explication double : la marginalité à l'intérieur du champ culturel péruvien, le manque de reconnaissance envers l'individu González Prada, mais aussi le rejet réciproque de cet individu et des groupes dominants qui agençaient les nouvelles pratiques du milieu culturel, rendant plus évident un rapport de forces où littérature et politique sont engagées. Ce n'est pas par hasard que ce sont les jeunes qui, non seulement de par leur âge, mais aussi de par leur provenance géographique et de par leur positionnement dans le spectre politique, vont chercher González Prada pour l'interviewer : entre eux ce rapport de forces est affaibli ou même dissous. En effet, la première interview, par Félix del Valle, date de 1916, vingt ans après l'introduction de ce genre au Pérou ; elle a été, cependant, publiée une année plus tard³³⁰. Là, González Prada affirme que c'est sa première interview tout en affirmant qu'il avait toujours refusé de se faire interviewer (46), une déclaration qui rend bien évidentes les tensions et les distensions de ce rapport de forces.

Ce recueil d'entretiens par Pinto est encore un document intéressant à au moins deux égards : il permet d'étudier la reconnaissance de González Prada à l'intérieur de son champ culturel, tout en étant aussi un indicateur de certains intérêts de la presse locale et de certains enjeux à l'intérieur dudit champ, par exemple, ceux du silence et de l'invisibilité de l'homme de lettres en tant qu'individu radical. Le premier entretien avec Félix del Valle est centré sur

330 Publication originelle : *Revista de Actualidad*, Lima, 3 (juillet 1917), pp. 31-34.

l'individu, c'est une tentative pour établir les coordonnées encadrant ce personnage excentré qu'est à l'époque González Prada. Del Valle lui pose des questions plutôt sur sa vie, sur ses idées politiques et religieuses, et seulement deux questions sur l'écriture. Des années plus tard, Víctor Raúl Haya de la Torre³³¹ insiste encore sur ce silence et cette invisibilité dans le champ culturel péruvien : « [...] busqué a González Prada. Nunca había leído de él nada en nuestros grandes diarios. Nunca había visto su retrato en las carreras; nunca había oído algo de él, sino en labios de obreros. » (103)

Le reste des interviews en revanche accordera moins d'importance à l'individu pour aborder aussi son activité intellectuelle et sa production littéraire. Avec José Carlos Mariátegui³³², González Prada revient sur « Notas acerca del idioma », signalant que ses critiques et remarques étaient valables pour la littérature péruvienne du passé mais non pour celle de la jeune génération, dont il fait l'éloge. Ce qu'il reproche à la génération précédente c'est son anachronisme, dans une époque mesurée par le progrès et traversée par de nouveaux modèles scientifiques et de pensée : « Advierto que en la antigua literatura del Perú no se siente la influencia del movimiento científico y doctrinario de la época. El progreso no puso en esa literatura su marca. [...] Y es que se inspiraba en el romanticismo español. » (61) Sa critique de l'influence du romantisme espagnol n'est qu'une façon de revenir sur un propos qu'il a maintes fois exprimé. Le profil ébauché dans ces entretiens est celui de l'homme de lettres dans un sens large, celui qui a une vision d'ensemble de la littérature et de la société. L'individu González Prada est perçu comme un prolongement de

331 Publication originelle : « Mis recuerdos de González Prada », *Sagitario*, La Plata, I.3 (septembre-octobre 1925), pp. 331-334.

332 Publication originelle: *El Tiempo*, Lima, s.n. (2 octobre 1916): 2-3.

son œuvre, en particulier par ses prises de position face à la littérature et la politique de son époque. Deux seulement seront les interviewers faisant une place au poète. Le premier, Guillermo Luna Cartland³³³, interroge González Prada sur l'histoire de la poésie, mais aussi sur l'opinion qui prédomine dans le milieu culturel péruvien autour de sa poésie : « —Se ha discutido sobre el carácter de sus poesías, ¿son clásicas? ». À quoi González Prada répond : « —Clásicas, sí; pero refiriéndose al clasicismo puro, al clasicismo griego. » (123) Cette restriction du terme *classicisme* comporte une distinction théorique non négligeable. González Prada veut bien se démarquer du classicisme dans son versant latin et, donc, néoclassique ; on pourrait aussi penser que pour lui ce néoclassicisme, dans le domaine hispanique, s'est construit en ayant pour socle le Siècle d'or espagnol.

Il est curieux de lire aussi l'appréciation qu'il a du romantisme comme un mouvement naissant du christianisme pour finir avec un rôle libérateur, « su verdadero papel: emancipar la personalidad del poeta de la doble esclavitud de la regla y del prejuicio. » (124) Quand Guillermo Luna Cartland cherche à connaître son avis sur le modernisme, González Prada donne une réponse double articulée par une critique religieuse : « El Modernismo francés sería completamente hermoso si no tuviera un sedimento místico. En lugar de ir a buscar la belleza al Partenón creyeron hallarla en el Vaticano. Verlaine mismo tuvo un cierto grado de catolicismo. De los hispanoamericanos, ya ha visto usted cómo, que tan helénicamente supo producirse, terminó por sentir la atracción de la Cartuja. » (*id.*) Il ne voit que la dimension religieuse, sans se positionner face à des pratiques littéraires en particulier, pour lesquelles, d'ailleurs, il n'exprime

333 Publication originelle: « Hablando con Manuel González Prada », *Mundo Limeño*, Lima, 13 juin 1917.

non plus de rejet. Le deuxième énoncé, correspondant aux hispano-américains, fait très probablement allusion à Darío, commençant par ses adaptations des mètres et de l'imaginaire grecs et finissant déguisé en Chartreux à Mallorca, vers 1913.

Le dernier entretien recueilli par Pinto est bien celui de César Vallejo³³⁴, ayant lieu quelques mois avant la mort de González Prada. Vallejo raconte sa visite à la Bibliothèque nationale et en quelques paragraphes, il s'attarde à donner ses impressions sur l'endroit, sur le personnage, sur lui-même, pour après commencer l'interview dans un format de question-réponse. Vallejo se pose comme interviewer donnant la voix à González Prada par le discours direct. Dans cette rencontre entre le jeune poète et le poète chevronné, il s'établit parfois une dynamique d'apprentissage. C'est pourquoi c'est la seule interview à aborder strictement la littérature comme sujet et, quoique brièvement, la seule à poser sur la table des questions de poétique, comprise dans le sens de composition d'une œuvre. Après les questions sur la littérature symboliste, sur la poésie nationale et sur la jeunesse³³⁵, Vallejo aborde deux problèmes de poétique. À peine ébauchées dans le dialogue apparaissent la question de la liberté de jeunes poètes et celle de la technique. A la première, González Prada répond tout simplement : « —Sí, pues —me contesta—, hay que ir contra la traba, contra lo académico. » (143) Où l'on peut lire une opposition entre la liberté et une normativité ici illustrée par la contrainte et par l'académisme, ce nom abstrait en espagnol, « lo académico », désignant un ensemble indéfini de

334 Publication originelle : « Con Manuel González Prada », *La Reforma*, Trujillo, 9 mars 1918.

335 González Prada fait l'éloge de la jeunesse dans plusieurs de ces entretiens, ce qui se révèle comme une constante et qui semble être la preuve d'une reconnaissance réciproque, car ce sont les jeunes qui revendiquent sa littérature.

normes. González Prada ne restreint pas cette opposition à la poésie, au contraire il l'étend à la littérature et à la fois il la situe dans le domaine de la technique : « En la literatura —prosigue— los defectos de técnica, las incongruencias en la manera, no tienen importancia. » (*id.*) Le déplacement implicite de la poésie à la littérature dans ce propos nous avertit de l'instauration de la *littérature* comme catégorie englobante. Vallejo et González Prada parlent de poétique, mais le deuxième utilise le mot *literatura* comme étant équivalent de poésie. Interpellé par cette question de la technique, Vallejo propose deux questions ouvertes :

« —¿Y las incorrecciones gramaticales? —le pregunto evidentemente.
 ¿Y las audacias de expresión?
 Sonríe de mi ingenuidad; y labrando un ademán de tolerancia patriarcal,
 me responde :
 —Esas incorrecciones pasan por alto. Y las audacias precisamente me gustan. » (144)

La question de la technique est encore plus délimitée par Vallejo, cette fois, d'abord, dans des catégories de la langue et plus précisément à partir de la grammaire ; après, dans la deuxième question, il introduit l'expression, ayant un rapport à l'émotionnel ou à la subjectivité du poète. En tout cas ces deux questions supposent une norme confrontée ou interrogée ; González Prada ne fait qu'aller dans ce sens et répondre plus ou moins aux attentes de Vallejo. Il est très risqué de prendre ces derniers propos comme des échantillons d'un discours théorique chez González Prada, mais ils donnent un aperçu des termes de discussion de l'époque autour de questions théoriques et techniques.

Ces entretiens nous permettent non seulement d'illustrer quelques obstacles dans la réception de González Prada, mais ils montrent aussi quelques coordonnées de lecture de son œuvre : le lien étroit entre littérature et politique,

un socle classique mais revendiquant plutôt la tradition grecque, la critique d'une littérature à la marge du progrès, une certaine prédominance de l'œuvre en prose sur la poésie et, finalement, l'importance donnée à la technique et à la contestation de formes dominantes.

9.1.1. L'œuvre double : l'essayiste et le poète

Quand on regarde la production littéraire de González Prada, on a l'impression de se trouver face à une œuvre à deux versants, celui de l'auteur en prose et celui de l'auteur de poèmes. En effet, l'ensemble de sa production connue s'étale en principe sur deux modalités d'écriture qu'on pourrait schématiser dans le dualisme du vers et de la prose. Les débuts de González Prada dans l'expression narrative, les écrits, disons, scientifiques, ou ce qu'on connaît de sa production théâtrale³³⁶ sont peu considérés pour modifier l'image d'une œuvre double. Cette représentation de l'œuvre nous conduit à la voir plus particulièrement comme de la poésie et de l'essai. Ce dernier terme a été maintes fois repris par l'historiographie littéraire pour désigner tout un ensemble de modalités de la prose : les essais, en effet, mais aussi les articles, les discours ou, entre autres, les conférences.

Il s'agit d'une représentation de l'œuvre qui se modifie depuis les débuts du XX^e siècle avec la connaissance ou la méconnaissance des textes publiés. En revenant sur la discussion des genres à l'intérieur de l'œuvre, Joël Delhom nous rappelle la « Cronología de la obra en prosa de Manuel González Prada », établie par Robert G. Mead en 1947 et qui a permis à Mead lui-même de qualifier

³³⁶ Tazuin-Castellanos a publié quelques saynètes dans *Textos inéditos...*

d'essai la production en prose de González Prada. Ce genre serait trois fois plus présent que les discours, les conférences, les études et les prologues. Delhom précise le caractère subjectif de la classification de Mead mais il la prend comme un indicateur, elle est « orientadora »³³⁷. Delhom donne à González Prada un statut de polémiste plutôt que d'essayiste. Cela ne l'empêche finalement pas de le qualifier d'essayiste, donnant comme argument la proximité entre l'essai et le pamphlet, ou bien avançant l'idée de considérer les formes agonistiques en littérature comme de l'essai. Delhom rappelle aussi que González Prada n'emploie jamais le mot *essai* pour désigner ses œuvres. La caractérisation de González Prada comme essayiste est donc avant tout une construction historiographique commencée dans le champ culturel péruvien, avec, par exemple, Ventura Calderón³³⁸ et puis répandue dans l'historiographie de la littérature.

Cette représentation de González Prada comme une figure double, essayiste et poète, est encore plus visible dans les répertoires bibliographiques établis d'abord par Alfredo González Prada en 1938, puis par Carlos González Prada en 1940³³⁹ et le troisième réalisé par Thomas Ward³⁴⁰. Ce dernier, dans sa version papier, considère les publications, les rééditions et les anthologies, ainsi que les études ponctuelles et générales sur González Prada jusqu'en 1988. Il est divisé en quatre parties mais on distingue bien les deux versants, l'essai et

337 « Manuel González Prada (1844-1918): del ensayo al panfleto ».

338 Pour lui González Prada était « un ensayista, un pensador apasionado », *Semblanzas de América*, Madrid, Biblioteca Ariel, 1919, p. 177, *apud* Delhom, « Manuel González Prada (1844-1918): del ensayo al panfleto ».

339 « Reseña bibliográfica de la obra poética de González Prada », In: Manuel González Prada, *Antología poética*, México, Editorial Cultura, 1940, pp. 347-359.

340 « Serie Bibliográfica: Manuel González Prada », *Inti: Revista de literatura hispánica*, 1.28 (1988), pp. 209-221. *Vid.* aussi la mise à jour pratiquée par Ward sur son site de l'Université de Loyola : https://evergreen.loyola.edu/tward/www/gp/biblio/index.html#Representaciones_literarias (Consulté le 2.2.2022).

la poésie, dédoublés dans la production de González Prada et dans sa réception : « Ensayos publicados por González Prada », « Poesía publicada por González Prada », « Estudios generales y mención crítica de los ensayos de González Prada », « Mención crítica de la poesía de González Prada ». Il y a donc une perception de González Prada comme auteur double, l'essayiste et le poète³⁴¹.

Les études ou les mentions centrées sur la poésie sont moins présentes que celles qui traitent de la dimension d'essayiste ou de penseur politique. Face aux presque six pages pour la deuxième, deux seulement sont consacrées à la première —l'intérêt porté exclusivement à ses idées théoriques est à l'époque presque inexistant, hors quelques mentions ou commentaires isolés. Il me semble que cette représentation double de l'œuvre est également problématique pour le situer comme précurseur du modernisme ou bien comme un de ses personnages centraux, et que parfois on n'arrive pas aux mêmes résultats si l'on tient compte de la poésie ou de la prose³⁴². De même, les résultats sont d'un autre ordre quand on tient compte du discours théorique de González Prada ou non.

341 Dans sa version numérique, le jour consulté, ce répertoire comprend dix parties dont huit correspondent à cette figure double : « Ensayos de González Prada: los libros canónicos o críticos », « Ensayos de González Prada publicados como folletos », « Antologías de los ensayos de González Prada », « Ensayos sueltos de González Prada publicados en antologías generales », « Poesía publicada en revistas/antologías por González Prada durante su vida », « Poesía de González Prada publicada en formato de libro », « Bibliografía general, y sobre el ensayo de González Prada » et « Sobre la poesía de González Prada ». Les deux parties échappant à cette configuration ne sont pas centrées sur l'œuvre de González Prada à proprement parler : « Sobre el testimonio de Adriana de Verneuil de González Prada » et « Representaciones literarias de González Prada en el tercer milenio ».

342 On reviendra à plusieurs reprises sur cette question incontournable, tenant compte de l'importance que cette catégorie de *modernismo* revêt dans l'historiographie de la littérature hispano-américaine et pour les auteurs ici étudiés. Cependant, mon objectif n'est pas de démêler les discussions sur le modernisme, mais d'y repérer la place donnée au discours théorique sur la poésie. Pour une révision plus récente de González Prada et le modernisme *vid.* Thomas Ward, « Manuel González Prada: An Undeservedly Excluded *Modernista* from Peru », *South Atlantic Review*, 81. 4 (hiver 2016), pp. 89-106.

Un premier exemple de cette figure double se trouve dans une étude d'Estuardo Núñez³⁴³. Voulant caractériser la poésie de González Prada pour établir des étapes à l'intérieur de son œuvre, il affirme : « De tal suerte, hay dos aspectos en la producción de González Prada perfectamente delimitados : la obra de reflexión, volcada sobre todo en el ensayo y el artículo de combate ; y la obra de creación, manifestada en varias etapas poéticas. » (752) Selon cette vision, et malgré la nuance de Núñez, l'essai est associé à la raison et à l'analyse, lorsque la poésie est vue exclusivement comme de la création, à son tour associée à la lyrique, et en plus romantique : « Nacido en una época de fervor romántico, su obra poética, sin él desearlo, estuvo teñida de ese romanticismo que no es escuela ni bandería sino emoción y auténtico lirismo interior. » (*id.*) Les quatre étapes définies par Núñez sont plus thématiques que chronologiques et elles sont identifiées à la seule production poétique³⁴⁴, sans tenir compte de l'*Ortometría*, car inédite, ni des notes aux recueils de poèmes. Cet isolement de la production poétique, indépendamment de la connaissance ou de la considération de l'*Ortometría*, favorise la perception de González Prada comme étant un romantique.

343 « Manuel González Prada y la poesía », *Revista Hispánica Moderna*, 34. 3-4 [Homenaje a Federico de Onís (1885-1966)], v. II (juillet-octobre 1968), pp. 752-756.

344 En résumé, les étapes définies par Núñez sont les suivantes :

a) Celle « de lírica romántica » qui se trouve dans les premiers poèmes recueillis dans *Minúsculas* (1901).

b) L'étape intellectuelle et indigéniste, correspondant aux *Baladas*.

c) Une étape d'action politique coïncidant avec les années d'écriture d'*Exóticas* (1911), dans lesquelles il se positionne face au scientisme de la période antérieure, par un retour à l'idéalisme : « la tercera etapa de su obra se identifica con algunos aspectos idealistas, fantasistas y exotistas de las nuevas corrientes modernistas. » (754)

d) Une dernière étape définie encore une fois par son caractère romantique : « Así surgen en una cuarta etapa, las estrofas angustiadas de *Trozos de vida*. Si el adolescente se había iniciado con unos versos de corte romántico, el artista ha de despedirse de la vida también con intensas notas líricas de esencial poesía. » (755)

Une autre lecture donnant un rôle à la théorie quelques années plus tard est celle d'Eugenio Chang-Rodríguez³⁴⁵. Lui, sans donner de référence précise, rappelle que certains critiques situent González Prada parmi les grands essayistes « de América », quoiqu'il ne soit pas le plus grand penseur péruvien. Chang-Rodríguez associe González Prada à « la "literatura de ideas" de Hispanoamérica », en lui assignant comme souci primordial la quête de l'être péruvien (239). Ce dernier point, l'être péruvien, est une lecture phénoménologique et ontologique plus propre aux milieux intellectuels hispano-américains du XX^e siècle qu'une vraie quête de González Prada. Chang-Rodríguez établit quatre « grandes temas de su quehacer literario: anticlericalismo, sociedad y política, indigenismo y anarquismo. » (*id.*) Dans ces quatre sujets, le discours théorique ou la réflexion autour de la poésie et de la littérature ne sont pas compris ; ils ne rentrent pas en jeu dans la classification de González Prada comme essayiste ni dans son rattachement au courant de la « littérature d'idées ».

La question théorique, néanmoins, est abordée par Chang-Rodríguez dans la discussion sur le *style* de González Prada. Pour classer cet « estilo », Chang peine à trouver une école spécifique et c'est pourquoi il parle plutôt d'un éclecticisme, qui rapprocherait González Prada du modernisme (244). Malgré cette ambiguïté, Chang-Rodríguez crée une association double entre, d'une part, une théorie métrique et une pratique du vers et, d'autre part, une « théorie » et pratique de la prose :

Así como en *Exóticas* formuló una teoría métrica y dio pautas para la versificación, don Manuel también dejó sus recomendaciones para conseguir una prosa original, vigorosa, propia, correcta, armoniosa,

345 « El Ensayo de Manuel González Prada », *Revista Iberoamericana*, XLII. 95 (avril-juin 1976), pp. 239-249.

exacta y plástica. Como cree con Lamartine que la misión del escritor es difundir la verdad a las muchedumbres, se declara a favor de la natural sencillez y la convincente claridad. Exige en el escritor lenguaje fácil y comprensible y un léxico que no envíe al lector a recurrir constantemente al diccionario. Sus observaciones sobre el arte de escribir se encuentran dispersas en muchos ensayos suyos. Dos de ellos: « Propaganda y ataque » (1888) y « Notas acerca del idioma » (1889) son los que tienen sus más certeras recomendaciones. (245)

Il ne parle pas de l'*Ortometría*, qui sans aucun doute lui est inconnue ; il établit, cependant, un lien entre théorie et pratique, tout en renforçant la représentation de González Prada comme une figure dédoublée : il y aurait une théorie métrique dans un paratexte pour la versification et des recommandations pour la prose se trouvant dans deux des textes les plus célèbres et les plus étudiés du poète. Chang-Rodríguez voit González Prada, d'une certaine façon, comme auteur d'une certaine *preceptiva*, d'où le parallélisme qu'il établit, au niveau théorique, entre « teoría métrica » et « recomendaciones » —ou après « observaciones ». Autre aspect important ici : la délimitation d'un corpus pour ce que Chang-Rodríguez considère comme un *art d'écrire*. Lamartine est en effet la référence initiale de González Prada dans « Notas acerca del idioma », et Chang-Rodríguez veut retrouver dans cette référence une analogie et une sorte de programme : l'exigence chez l'écrivain d'un langage intelligible et d'un vocabulaire accessible. Plus que des précisions théoriques, Chang-Rodríguez fait une synthèse et une généralisation des traits stylistiques de González Prada, en considérant surtout *Páginas libres* et *Horas de lucha* (246 sq.), pour, en conclusion, essayer de rattacher González Prada aux « grandes ensayistas hispanoamericanos » par une thématique commune, qui serait celle d'« interpretar al ser peruano como parte del esfuerzo general de identificación continental. » (248)

Une autre conclusion importante, qui permet de voir González Prada comme un styliste et non comme un penseur, est la suivante : « Prada no fue político ni filósofo : no legó un programa sistematizado de acción ni formuló una doctrina que sirviera de guía al Perú nuevo que aspiraba. Fue simplemente un gran escritor, hondamente preocupado por la suerte de su país. En su reflexión utiliza sólo dos de los tres elementos hegelianos: la tesis y la antítesis. Don Manuel no llega a la síntesis; por eso tal vez no ofreció programa sistematizado alguno. » (249) Cette lecture révèle un certain eurocentrisme : elle impose, d'abord, une grille de lecture hégélienne à une pensée qui va à l'encontre de l'idéalisme (González Prada était dans un premier temps positiviste et après anarchiste) pour après introduire la notion de « programa sistematizado », voire de *système*, à partir de laquelle on nie la rationalité du sujet hispano-américain, tout en reconnaissant comme systèmes de pensée les seuls européens. Bien que ce ne soit que pour octroyer le statut de styliste à González Prada, Chang-Rodríguez trouve un lien entre théorie et pratique de la littérature qui a été assez productif dans des recherches postérieures sur l'œuvre de González Prada.

En faisant le bilan de cette figure double, on voit donc que le regard porté sur la poésie isolée, comme celui d'Estuardo Núñez, peut réduire l'œuvre de González Prada au lyrisme ou à l'expression romantique. Une appréciation redevenant nuancée parfois dans des études plus récentes, même si elles tiennent compte du discours théorique sur la poésie, mais où González Prada est vu comme quelqu'un qui contribue à développer la technique du vers tout en restant traditionnel, romantique et parnassien³⁴⁶. En contrepartie, des regards

346 C'est bien la conclusion de Ricardo Silva-Santesteban dans une étude comparative, « Manuel González Prada y Sinibaldo de Mas », In : Gladys Flores Herrera (éd.), *Poesía, pensamiento y acción en Manuel González Prada. Actas del Tercer Coloquio Internacional*, Lima

comme celui de Chang-Rodríguez articulent le lien réciproque entre théorie et pratique littéraires, même si en principe ils renforcent le dualisme entre ce qui ressort du vers et ce qui ressort de la prose. Or, un des problèmes de cette représentation de figure double est qu'elle ne fait pas de place au discours théorique de González Prada, qui pourrait être le lien entre ces deux versants de l'œuvre. Et non parce que chez lui la prose soit la réflexion, le programme ou l'interprète de sa poésie, mais parce qu'ils sont l'ensemble de la théorie et de la pratique poétiques.

9.2. Le politique au centre de la littérature

Il est possible d'affirmer peut-être à raison que pendant longtemps le côté le plus étudié de González Prada avait été celui d'essayiste, et plus particulièrement celui posant la question politique au cœur de la littérature. Et ce n'est pas par hasard que dans certaines de ces études la question relevée par Chang-Rodríguez revient, qu'elle soit développée ou posée en d'autres termes. Dans ces études sur l'anarchie, sur l'indigénisme, sur le féminisme ou sur la question de la langue chez González Prada, ce lien entre théorie et pratique a été fortement productif. Il l'est dans au moins deux sens : d'abord, accordant une place primordiale à l'article « Notas acerca del idioma », chose qui n'est pas une attribution historiographique mais plutôt la reconnaissance de sa centralité dans le *corpus* de l'auteur ; après, trouvant dans ce lien entre théorie et pratique une sorte de programme d'écriture ou, comme je préfère le formuler ici, une politique

de la langue, maintenue avec quelques modifications pendant l'histoire intellectuelle de González Prada. Ce n'est pas un programme d'écriture car le discours théorique à l'œuvre ne cherche pas à modeler une littérature précise, avec des genres, des modalités ou des finalités implicites ou explicites —quelque chose de vu, par exemple, très clairement chez Heredia. C'est plutôt une politique de la langue³⁴⁷ car la réflexion menée ici par González Prada vise à remettre en question les conceptions établies de la langue et, par ce biais, de la littérature de son époque ; une politique de la langue qui se veut une critique et une invitation à repenser la place de la langue dans la littérature à venir en Amérique hispanique. Ce n'est pas, en effet, une théorie du langage et, néanmoins, il y a un effort pour construire une pensée historique et géopolitique du langage à partir de la langue et de la littérature modernes.

« Notas acerca del idioma », publié pour la première fois en 1889, est en effet un des essais les plus étudiés. Sa centralité pourrait se justifier par un argument de la génétique textuelle menée par Isabelle Tausin-Castellanos. Celle-ci précise que, après l'insatisfaction générée par la première édition de *Páginas libres* (1894) où l'article a été recueilli et en vue d'une deuxième édition, González Prada laisse un exemplaire « rempli d'annotations et de feuillets manuscrits », à partir duquel Luis Alberto Sánchez établit son édition de 1946 ; elle ajoute que l'essai en question

est le texte le plus corrigé de *Páginas Libres*. Cet essai de linguistique est deux fois plus long dans sa deuxième version du fait d'ajouts portés à l'encre et au crayon, sous forme de collages ou de feuilles volantes, d'annotations dans les marges droite et gauche, en haut et en bas de page. La structure générale de « Notas acerca del idioma » n'a pas subi

347 Je reprends cette expression d'Henri Meschonnic. Théorisée tout au long de son œuvre, il m'est difficile d'en présenter un résumé. *Vid. Politique du rythme, Politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995. Et *De la langue française. Essai sur une clarté obscure*, Paris, Hachette, 1997.

J'essaie ici de faire une définition tentative et opérante dans les pages suivantes.

d'altérations majeures ; en revanche, l'on observera que des modifications apparaissent en particulier dans l'intertexte, références et citations révélatrices de l'évolution et des investigations de l'écrivain³⁴⁸.

Mais une autre question fondamentale soulevée par les « Notas acerca del idioma » est celle de la mission de l'écrivain et de son rapport à la société. Commenant par Lamartine et finissant par Montaigne, « Notas acerca del idioma » trace une politique de la langue pour la littérature : « L'article s'achève sur une référence à Montaigne, amoureux du parler simple ("un hablar simple i sencillo, tal en el papel como en la boca, un hablar suculento, corto i nervudo, no tanto delicado i peinado como vehemente i brusco", mns. 243) » (*id.*). Une politique de la langue qui va de pair avec sa réforme orthographique entamée dans *Páginas libres*, qui est, comme Tauzin-Castellanos l'affirme dans un autre travail, le rappel de sa volonté de simplification pour faire de l'écriture « un outil maniable par tous³⁴⁹. » Elle-même rappelle les changements opérés dans la conception de la langue entre le début des Indépendances et la fin du XIXe siècle, quand la langue rentre dans la création des discours nationaux. Certes, le titre de l'article de González Prada met en avant le concept d'*idioma* et non

348 Isabelle Tauzin, « La critique génétique et l'œuvre de Manuel González Prada », *Escritural. Écritures d'Amérique latine*, 2 (2009), <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL2/ESCRITURAL_2_SITIO/PAGES/Tauzin.html#a36> (Consulté le 4.12.2021). Ce travail est aussi fondamental pour comprendre des modèles, des autorités dans la conception de la langue chez González Prada.

349 « L'Amérique latine et la passion du français au XIXe siècle », [Communication disponible en ligne du] *Ve Congrès de la Société des Études Romantiques et Dix-Neuviémistes : Le XIXe siècle et ses langues*, janvier 2012, Paris, France, p. 8. <<https://serd.hypotheses.org/files/2017/02/Langues-Tauzin.pdf>> (Consulté le 21.12.2021). Sur le rapport entre l'orthographe de González Prada et celle d'Andrés Bello, Tauzin-Castellanos évoque les études de González Prada « au collège anglais de Valparaíso », de 1860 à 1864, d'où sa familiarité avec Bello : « En effet, en 1844, le gouvernement chilien imposa une réforme de l'orthographe sous l'impulsion du philologue Andrés Bello pour simplifier et moderniser la langue » (3).

Il s'agit en effet d'une des études les plus détaillées sur la linguistique de González Prada dans « Notas acerca del idioma », mais aussi, comme le titre l'indique, sur le rapport entre la langue française et l'Amérique latine, spécifiquement au Pérou. Dans ce paragraphe je reprends seulement quelques idées en rapport avec notre étude.

celui de *lengua*, le choix étant en fait une stratégie pour afficher dans le titre une question nationale. Après la guerre du Pacifique (1879-1883), González Prada mobilise un discours à la fois national et continental, pour se libérer de l'influence espagnole, même s'il « tirera parti des leçons des littératures européennes » surtout à partir de 1886, dans son discours de l'Athénée. Tausin-Castellanos rappelle l'usage différencié des termes *idioma* et *lengua*, le premier étant plus restreint à une désignation locale et la deuxième à un système général. González Prada se sert de cette nuance lexicale pour indiquer un problème local dans le titre, quoiqu'il mobilise plutôt le concept de *langua* : « Le mot "langua" revient ensuite plus souvent, mais le choix d'idiome dans le titre n'est pas indifférent. »

(4) Avec un tel choix, González Prada annonce un problème concernant le champ culturel péruvien, se servant des catégories de la langue. Après les travaux philologiques et génétiques de Tausin-Castellanos, Thomas Ward a revisité « *Notas acerca del idioma* » pour confirmer que dans la dernière version de l'article il y a plus d'intérêt pour la question linguistique³⁵⁰. La question de la langue et de son rapport à la production littéraire est donc capitale pendant la réécriture de « *Notas acerca del idioma* », c'est-à-dire au moins à partir de 1889, date de la première publication de l'article.

Cette politique de la langue opère donc une simplification, un dénuement, un parler simple dans l'activité littéraire et intellectuelle de González Prada, ce qui est constaté par d'autres études. Dans celles-ci, « *Notas acerca del idioma* »

350 « Manuel González Prada y la lingüística de la liberación », In : Gladys Flores Herrera (éd.), *Poesía, pensamiento y acción en Manuel González Prada. Actas del Tercer Coloquio Internacional, Lima del 12 al 14 de agosto de 2015*, Lima, Cátedra Vallejo-Universidad Ricardo Palma-Academia Peruana de la Lengua, 2017, p. 44. Dans cette étude, en plus, Thomas Ward rappelle la place des idées linguistiques dans les études sur González Prada ; on y trouve aussi des renseignements sur la linguistique évolutive de González Prada, sur son attachement à la théorie onomatopéique sur l'origine de la langue, etc.

peut être le levier d'une telle opération, ou bien la preuve d'une continuité de la pensée chez González Prada. Joël Delhom revient sur « Notas acerca del idioma » pour analyser comment l'homme de lettres, par son activité intellectuelle, devient « el vector de la democratización del saber³⁵¹ ». Quelque chose qui s'affirme encore davantage pendant sa période anarchiste, dans laquelle il se différencie d'autres penseurs de son époque et de ses propres modèles : « Como los demás pensadores anarquistas, González Prada rechaza así el elitismo intelectual de Renan o de Taine, por ejemplo, e insiste en las virtudes de una educación racional, porque la transformación social depende de la elevación intelectual y moral del individuo. » (30-31) Pour Joël Delhom donc cette politique de la langue va être plus radicale dans la période anarchiste postérieure à 1902. Dorénavant l'œuvre de González Prada sera marquée par le ton agonistique, propre à la satire et au pamphlet. Mais en même temps, il y aurait un dénuement du style qui est l'accompagnement d'une intervention politique, incluant la démocratisation des savoirs dans les classes populaires³⁵².

Dans un autre sens, Mónica Albizures Gil, par exemple, analyse le concept de traduction mis à l'œuvre par González Prada dans la « Conferencia de Lima », de 1886. Elle suppose que l'objectif de González Prada y était de penser au rapprochement des cultures et à la position de l'homme de lettres au Pérou. Albizures Gil veut trouver une idée de *lisibilité* interculturelle dans un tel rapprochement. Elle analyse ensuite les « Notas acerca del idioma », cherchant un corrélat avec la conférence de Lima : « Correlativa a la legibilidad intercultural [...], González Prada sitúa la legibilidad social³⁵³. » Il y aurait donc une politique

351 « Aproximaciones... », p. 30.

352 « Manuel González Prada (1844-1918): del ensayo al panfleto ».

353 *Modernidades extremas...*, p. 120.

de la langue opérant au niveau interculturel et au niveau du champ culturel péruvien. Dans un autre domaine, mais dans le même sens, en analysant la question indigéniste chez González Prada, Ivanna Margarucci revient par d'autres biais à cette politique de la langue, pour elle plus visible à partir de 1904 : « Los recursos estilísticos que adornaban las obras de 1888 y 1904 desaparecen del lenguaje y son reemplazados por la sencillez y la agresividad. Prada apela al impacto y reacción emotiva del lector, más que a su persuasión y razonamiento³⁵⁴. » Les dates sont autres, car les textes donnant le cadre temporel sont le « Discurso en el Politeama » (1888) et « Nuestros indios » (1904).

Il est donc évident qu'il y a chez González Prada une politique de la langue, qui façonne plus qu'elle ne conditionne une bonne partie de sa production littéraire. Ceci semble, néanmoins, confirmer l'idée avancée dans la section précédente de González Prada comme une figure double. Car, où peut-on situer sa production poétique par rapport à une telle politique de la langue ? Ce lien entre la théorie et l'essai chez González Prada, est-il aussi opérant dans son discours théorique sur la poésie ? Serait-il constatable un tel dénuement du style, une simplicité, dans les cahiers de l'*Ortometría* ? Et quelle est la place de la poésie en soi dans « Notas acerca del idioma » ?

Cet article, capital dans l'œuvre de González Prada, donne une place réduite mais particulière à la poésie et une partie de ces catégories et concepts rappelle le cadre néoclassique. L'article est divisé en trois sections respectées

354 « Manuel González Prada. Preguntas, respuestas y propuestas sobre la cuestión indígena durante un cuarto de siglo del Perú contemporáneo, 1871-1906 », §60, *Amerika* [En ligne], 17 (2017), dossier thématique : *Autour de Manuel González Prada (Lima, 5 janvier 1844–Lima, 22 juillet 1918). Radicalisme, rénovation esthétique et rénovation sociale*. <<https://journals.openedition.org/amerika/8215>> (Consulté le 11.12.2021).

dans les réécritures de l'article, ce qui montre une volonté constante de les différencier. En ce qui concerne le discours théorique sur la poésie, on peut le trouver éparpillé dans les trois sections, non comme un objet en soi mais compris dans l'ensemble d'un discours théorique sur la littérature. Dans la première, González Prada commence par faire une *distinction entre la science et la littérature* par leur langage et par leur lectorat, celui divisé en classes différenciées par leur niveau de connaissances —ou par un capital culturel. Dans la science, González Prada considère légitime l'emploi de technicismes et il trouve que le travail fait pour sa vulgarisation est comme la dépouille d'« un ropaje aristocrático³⁵⁵ ». Au contraire, dans « la simple literatura no sucede lo mismo », affirme-t-il, car les lecteurs de littérature ne sont pas que des spécialistes, ils appartiennent « a la clase medianamente ilustrada » (255). La littérature est donc un domaine bien différencié de la science chez González Prada ; elle a, en plus, des genres, « novelas, dramas, poesías, etc. ». Bien qu'il ne donne pas ici de définition de la littérature ni d'un de ces genres, il propose cependant une définition de chef-d'œuvre, à partir de laquelle devrait s'articuler son système : « Las obras maestras se distinguen por *l'accesibilidad*, no formando el patrimonio de unos cuantos iniciados, sino la herencia de todos los hombres con sentido común. » (*Id.*) Il établit comme *modèles* de cet idéal littéraire Homère et Cervantès, qui sont des « ingenios democráticos », une façon de politiser des rémanents néoclassiques. Tout d'abord, sa définition de « buen estilo » montre un idéal de clarté, le style est mesuré par son degré de lecture : « En el buen estilo, como en los bellos edificios, hai amplia luz i vastas comunicaciones, no intrincados laberintos ni angostos vericuetos. » (256) D'une certaine façon il

355 Dorenavant je suis l'édition de Luis Alberto Sánchez, *Obras*, t. I : *Páginas libres* ; *Nuevas páginas libres*, Lima, Ediciones COPE, 1985.

recupère l'idée de bon style de la poétique néoclassique, certes, sans le système du bon goût ; néanmoins, dans cette analogie avec l'architecture il n'est pas risqué de reconnaître l'idéal prôné par le classicisme, qui rassemble le beau à la clarté, tout en les opposant au labyrinthe baroque. González Prada a en effet une large connaissance de la linguistique de son époque, mais une partie de son outillage théorique de la littérature reste dans le cadre néoclassique³⁵⁶. On le constate également quand il présente Gracián et Góngora comme des contremodèles, ou bien quand il omet le XVII^e siècle de son propre canon :

Para ejercer acción eficaz en el ánimo de sus contemporáneos, el escritor debe amalgamar la frescura juvenil del lenguaje i la sustancia medular del pensamiento. Sin naturalidad i sin claridad, todas las perfecciones se amenguan, quedan eclipsadas. Si Heródoto hubiera escrito como Gracián, si Píndaro hubiera cantado como Góngora ¿habrían sido escuchados i aplaudidos en los juegos olímpicos? Ahí están los grandes agitadores de almas en los siglos XVI i XVIII, ahí está particularmente Voltaire con su prosa, natural como un movimiento respiratorio, clara como un alcohol rectificado. » (*id.*)

González Prada reprend ici les catégories de la poétique néoclassique et son système d'autorités et de modèles pour le politiser, trouvant un lien étroit entre la clarté et la démocratie, vue principalement comme ladite accessibilité de l'œuvre. Le bon style est clair, commun, démocratique —peut-être au lieu d'universel—, accessible, c'est le style attribué aux chefs-d'œuvre. En opposition à ce système politisé il y a le baroque, le manierisme, les « amaneramientos », le manque de clarté représenté par le labyrinthe³⁵⁷.

³⁵⁶ Ce n'est pas pour rien qu'il se revendique de Martínez de la Rosa, comme on verra dans la section dédiée à l'*Ortometría*.

³⁵⁷ Cette question de l'accessibilité de l'œuvre intéressait González Prada depuis 1889. À cette date il publie aussi « Los poetas », où il parle de l'écart entre les poètes et le public par des faits langagiers. C'est un petit texte où déjà il s'attaque à l'idée du poète comme idiot et prône l'intelligence. Il insiste sur l'égotisme et le narcissisme régnant, tout en soulignant une ignorance mutuelle entre poètes et public : « La Humanidad no comprende a los poetas, que, sin embargo, siguen el capricho de hablar con quien no les entiende. », *Obras*, t. I, v. II : *El tonel de Diógenes ; Figuras y figurones*, éd. Luis Alberto Sánchez, Lima, Ediciones COPE, 1985, p. 178 (publication probable en Lima, 9 de novembre de 1889).

La deuxième section de l'article est celle où la question linguistique est développée de façon ponctuelle, fortement étudiée, entre autres, par Ward et par Tauzin-Castellanos. Il y a cependant des éléments non relevés dans ces recherches concernant la poétique. Il est clair que chez González Prada la langue n'est pas un système qui différencie langue et parole dans un sens saussurien, de la même façon qu'un tel système de la langue ne se différencie non plus de la littérature produite dans cette langue³⁵⁸. La langue est vue comme devenir: « Nada recuerda tanto su inestabilidad a los organismos vitales como el idioma, i con razón los alemanes le consideran como un perpetuo *devenir*. » (257) Mais ce devenir est compris dans un cadre évolutionniste. Ceci lui permet de se positionner contre l'idée de pureté de la langue, car « un idioma no es creación ficticia o convencional, sino resultado necesario del medio intelectual i moral, del mundo físico i de nuestra constitución orgánica. » (*id.*) Cette vision lui permet aussi de comprendre l'introduction du langage technoscientifique dans la langue courante et, contrairement à Andrés Bello, de comprendre le rôle du néologisme dans la transformation de la langue. Le néologisme est plutôt, pour González Prada, la tendance de la langue et il comprend la peur que ce mouvement provoque chez les réactionnaires (262-263). Ce même évolutionnisme le fait se positionner pour les langues nationales et contre les régionales, vues comme une régression, ou trouver une explication à la dominance de la langue anglaise à la fin du XIXe siècle.

358 Les auteurs auxquels il est fait allusion dans cette section sont surtout littéraires et beaucoup moins scientifiques : Gonzalo de Berceo, el Arcipreste de Hita, Juan de Mena, Cervantès, Darwin, Baralt, Arsène Darmesteter, Byron, Shelley, Spencer, Stuart Mill, Homère, Newton, Eschyle, Kepler, Pindare, Shakespeare, Pascal, Goethe, Euclide, Ovide, Mahomet, Rabelais, André Lefèvre et Royer Collard.

Une seule fois dans l'article le terme *littérature* se présente explicitement comme une catégorie générale, comprenant la science et la technique : « La Velocipedia posee toda una literatura con sus libros, sus diarios i su público » (257). Dans une deuxième occurrence, de façon implicite, la littérature comprendra aussi la philosophie (voir ci-dessous au sujet de Pascal). Le poétique apparaît comme un attribut une seule fois aussi, pour qualifier des langues anciennes en particulier: « Tal vez, con la melodía poética desos idiomas [el sánscrito, el griego y el latín], perdimos la flor de l'Antigüedad ; pero conservamos el fruto ; i ¿quién nos dice que nuestro ritmo de acento valga menos que el ritmo de cantidad ? » (260) Ladite mélodie poétique de l'idiome n'est qu'une idéalisation de la quantité des langues anciennes, censées avoir une mélodie grâce aux possibilités d'alternance entre des sons brefs et longs ; mais une telle idéalisation n'érige pas ces langues anciennes en modèle, au contraire : González Prada revendique les langues modernes pour une question de versification, opposant le rythme de quantité des premiers au rythme accentuel des deuxièmes. Cette question du rythme accentuel est définitive dans la poétique de González Prada, ce qu'on peut constater par son insertion dans « Notas acerca del idioma ».

À cause de son évolutionnisme mêlé à l'idéalisation mentionnée, González Prada trouve les langues anciennes métaphoriques et les modernes analytiques : « Cierto, vamos perdiendo el hábito de pensar en imágenes, las metáforas se transforman en simples comparaciones, la palabra se vuelve analítica i precisa, con detrimento de la poesía ; pero, ¿la Humanidad vive sólo de poemas épicos, dramas i odas ? ¿*El orijen de las especies* no vale tanto como la *Ilíada*, el binomio de Newton como los dramas d'Esquilo, i las leyes de Kepler

como las odas de Píndaro? » (261) Dans cette perspective évolutionniste, la poésie serait propre au passé, à l'Antiquité, quand il y avait un lien supposé entre image, métaphore et langue —en plus d'un accent de quantité— ; de façon implicite, González Prada veut trouver dans l'analytique de « la palabra », ici synecdoque de langue, un équivalent dans le discours scientifique moderne. La poésie est bien ici une idée dépassée, elle est même interrogée dans sa forme tripartite conçue dans la poétique classique : épique, drame et ode —pour la lyrique. À la fin de l'extrait, les trois divisions de la poétique classique repérées dans la première question vont trouver un corrélat scientifique dans la deuxième question. Un corrélat dont les associations ne sont, à mon avis, qu'une façon d'illustrer son propos et non une vraie taxonomie du discours scientifique qui serait l'équivalent de la triade classique. Certes, on pourrait trouver juste ses associations d'un point de vue littéraire —l'épique et l'ouvrage de Darwin, le drame et le binôme de Newton, l'ode et les lois de Kepler—, mais elles ne reposent pas sur une cohérence scientifique ni ne s'étayaient de façon successive dans l'histoire de la science. La poétique classique est là comme référence et cadre de compréhension de la langue, de la littérature et même du discours scientifique.

Le poète n'a pas de place dans « Notas acerca del idioma ». C'est l'*écrivain*, l'agent de la production littéraire. L'usage de ce terme se justifie parce que la figure de l'écrivain permet de mobiliser une définition plus large de la littérature. Parfois, González Prada parle de l'écrivain seul ou du « buen escritor » (*id.*), surtout il donne une définition du *vrai écrivain* : « El verdadero escritor es el hombre que, conservando su propia individualidad literaria, estereotipa en el libro la lengua usada por sus contemporáneos; y con razón decimos la lengua de

Shakespeare, la lengua de Cervantes, la lengua de Pascal o la lengua de Goethe, para significar lo que en una época determinada fueron el inglés, el castellano, el francés i el alemán » (262). Ce que González Prada voit comme le *vrai écrivain* n'est autre que l'entrecroisement de cette individualité —dont le littéraire serait un attribut— et du collectif représenté par la langue dans un état synchronique. Il est clair donc que González Prada pense la littérature surtout selon les catégories de la langue : l'écrivain, le vrai, n'étant que celui qui arrive à fixer cet état de la langue à travers sa subjectivité ou sa vision individuelle de la littérature. Dans cet entrecroisement de l'individualité littéraire et d'un état synchronique de la langue il y a un troisième élément, le livre, qui a un sens figuré pour désigner la littérature³⁵⁹. Le livre ici est le terme qui, par prolepse, prend le sens des langues-littératures données comme exemple dans la deuxième partie de la phrase. Ainsi, le *vrai écrivain*, pour employer les termes de González Prada, est bien celui qui réussit à faire l'entrecroisement de son individualité et de la langue dans un *livre*, objet dorénavant dépositaire des valeurs littéraires et gage de l'intersection entre l'individuel et le collectif. Faire appel à ces termes permet à González Prada de se situer dans une perspective de la littérature générale ; ainsi, les trois termes, *écrivain*, *livre* et *langue*, s'enchaînent dans une définition qui brouille les spécificités des genres au profit d'une définition large de la littérature dans une langue déterminée. Les exemples de Shakespeare, Cervantès, Pascal et Goethe le confirment, leurs *livres*, et non leurs poèmes,

359 Cet usage du *livre* comme métaphore inscrit González Prada dans la tradition signalée par Curtius dans « El libro como símbolo », *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, FCE, 1955, pp. 423-489. Curtius rappelle le peu d'attention portée aux usages figurés du livre dans les études littéraires de l'époque, et dont une première théorie se trouverait dans la critique de Goethe. Dans la traduction de Frenk et Alatorre, Curtius affirme que « Goethe invita a crear una metafórica o "trópica" de la literatura universal a lo largo de su historia » (424), et plus loin il rappelle que « [n]o todas las cosas se prestan al lenguaje figurado; sólo se prestan aquellas a las cuales se atribuye un valor, aquellas que como dice Goethe, están "relacionadas con la vida" o dejan traslucir "la interacción de todas las cosas" » (425).

dramas, romans ou essais, sont la preuve de cette intersection entre individualité et langue. Et c'est aussi la preuve d'une conception générale de la littérature, par l'inclusion de Pascal et Goethe, dont les œuvres recouvrent, entre autres, la philosophie et la science. Le fait qu'il donne des auteurs et non des œuvres rend difficile de délimiter les contours de la conception de littérature ici mobilisée, sauf précisément qu'elle est fortement appuyée sur la notion d'auteur.

Langue et littérature sont différenciées et à la fois réciproques chez González Prada. Dans sa discussion sur un certain esprit national hérité par l'idiome ou la langue, il fait de la littérature étrangère un outil pour casser les *habitus* linguistiques et nationaux : « Con el verbo nacional heredamos todas las concepciones mórbidas acumuladas en el cerebro de nuestros antepasados durante siglos i siglos de ignorancia i barbarie : la lengua amolda nuestra intelijencia, la deforma como el zapato deforma el pie de la mujer china. Por eso, no hai mejor hijiene para el cerebro que emigrar a tierra extranjera o embeberse en literaturas de otras lenguas. » (263)

La troisième partie de « Notas acerca del idioma » se veut une caractérisation du castillan face à d'autres langues, discussion dans laquelle on ne rentrera pas en détails, sauf concernant les abondants arguments et exemples issus de la littérature. Dans cette partie, González Prada commence par synthétiser, à partir de la littérature, une histoire du castillan, cet « idioma de pueblo guerrero y viril » (263). Cette « virilité » semble tellement constitutive du peuple castillan, que la littérature des XVI^e et XVII^e siècles, vue sûrement comme « féminine », ne l'a pas altérée. González Prada rappelle la poésie italianisante commencée avec Garcilaso, vue, à côté de l'œuvre de Cervantès, comme les majeures réussites de la littérature espagnole. Ensuite, il critique non les œuvres

mais le catholicisme de Góngora, de Lope de Vega, de Calderón et de Quevedo —quoique González Prada apprécie celui-ci en partie—, reconduisant avec ce rejet le canon de la poétique néoclassique orthodoxe, substituant la question du mauvais goût baroque par le catholicisme de ces auteurs. Garcilaso et Cervantès sont donc le canon hispanique incontestable de la poésie et du roman. Et en ce qui concerne « el orden puramente literario », González Prada récupère Saavedra Fajardo, censé être celui qui arrive à « despojar el idioma de idiotismos y modismos, darle una forma precisa i filosófica, tal vez matemática » (*id.*). Avec le XVIII^e siècle, curieusement, González Prada n'est pas du tout généreux. Il ne s'intéresse pas vraiment à la production littéraire de ce siècle, il ne parle que des prosateurs et mal, il critique leur latinisme, leurs imitations de Cicéron, en concluant : « Sacrificaron la sustancia a la rotundidad i construyeron esferas geométricamente redondas, pero huecas. » (264) Il fait donc encore une fois une analogie entre la production littéraire et l'espace, voir le volume même. Sauf qu'ici la géométrie n'est pas un idéal, bien au contraire c'est un contre-modèle.

González Prada s'arrête ici dans son bilan de la langue et de la littérature à travers les siècles ; il ne donne pas son avis sur le XIX^e siècle mais il est clair qu'après avoir dressé un panorama historique il aborde l'état de la langue espagnole qui lui est contemporaine. De cette question multiple je ne vais commenter que trois points en rapport avec notre sujet. Tout d'abord, malgré la distinction faite entre *idioma* et *lengua*, ces termes sont assez souvent interchangeables, à quoi on peut ajouter une tentative de les différencier et à la fois de les rapprocher du terme *lenguaje*. Le langage semble parfois intégrer le tout et en même temps être une manière ou une organisation spécifique de la langue, ce qui apparaît clairement dans le propos suivant :

« Verdad, en nuestro lenguaje se refleja la esuberancia i la pompa del carácter español : el idioma castellano se goza más en lo amplio que en lo estrecho, parece organizado, no para arrastrarse a gatas, sino para marchar con solemnidad y magnificencia de reina que lleva rica i aterciopelada cola. Pero, verdad también que entre el lenguaje natural i pintoresco del pueblo español i el lenguaje artificial i descolorido de sus escritores relamidos media un abismo. » (*Id.*).

Cette tentative de rapprochement et de distinction conceptuels sont évidents dans les trois occurrences de *lenguaje* dans ce paragraphe. Ce langage semble l'équivalent d'*idioma*, le caractère local ou situé est renforcé par la comparaison avec le castillan. Ce langage semble aussi l'équivalent d'une organisation spécifique de la parole du peuple espagnol, et à la fois le langage littéraire, entre lesquels un écart évident s'interpose. Le deuxième point à commenter se trouve aussi dans ce paragraphe, il s'agit encore une fois des analogies établies par González Prada pour aborder des faits langagiers. Cela pourrait même faire l'objet une étude particulière de voir comment les hiérarchies sont opérantes chez un libéral radical, puis anarchiste. Car même si c'est à un niveau symbolique ou métaphorique, les hiérarchies sont là et constituent un critère : on l'a vu avec la « virilité » et on peut le revoir avec cette analogie entre la langue castillane et la reine. Les deux sont bien des termes rappelant les dominants et par ce biais toute analogie les comportant relève d'une hiérarchisation du monde et des faits de langage, ce qui a sans aucun doute des conséquences dans sa littérature.

Le troisième point à signaler sur cet état de langue est précisément un rapport supposé entre la virilité et la syntaxe. Oui, l'abondance de connecteurs syntaxiques est vue comme un manque de « virilité » de la langue espagnole. González Prada ne donne pas d'arguments ni de critères spécifiques pour mieux

comprendre un tel rapport. Il nous dit: « La frase pierde algo de su virilidad con la superabundancia de artículos, pronombres, preposiciones i conjunciones relativas. Con tanto *el* i *la*, *los* i *las*, *él* i *ella*, *quien* i *quienes*, *el cual* i *la cual*, las oraciones parecen redes con hitos tan enmarañados como frágiles. Nada relaja tanto el vigor como ese abuso en el relativo *que* i en la preposición *de*. Los abominables pronombres *cuyo* i *cuya*, *cuyos* i *cuyas*, dan origen a mil anfibolías, andan casi siempre mal empleados hasta por la misma Academia española. » (265)

On peut comprendre qu'il s'agit d'un problème purement idéologique où la suprématie masculine et une certaine conception du style imposent leurs codes à la langue. Il y a dans ce paragraphe un double enchaînement de concepts : d'un côté la *virilidad* et la *vigor* ; de l'autre, les phrases emmêlées, *frágiles* et la perte de vigueur... Ces éléments idéologiques vont aussi toucher d'autres langues modernes, quand González Prada se lance dans des comparaisons. Selon l'optique ici ébauchée, face à l'anglais, la pensée exprimée en espagnol aurait des connecteurs syntaxiques en excès. Et González Prada voudrait un mode d'expression plus économique, ou suivant Herbert Spencer il dit : « Si, conforme a la teoría spenceriana el lenguaje se reduce a máquina de transmitir ideas, ¿qué se dirá del mecánico que malgasta fuerza en rozamientos innecesarios i conexiones inútiles? » (*id.*) Ce machinisme qui se pose comme modèle du langage, propre à la Révolution industrielle et accompagnant la notion de progrès, rentrera dans l'idéal littéraire prôné vers la fin de l'article.

En fait, cette caractérisation de la langue espagnole semble dresser un éloge de l'anglais et de l'allemand, et surtout des pratiques poétiques dans ces

langues. D'où peut-être les modèles germaniques dans la poésie de González Prada. Il ne peut pas s'empêcher de comparer ces langues :

Si nuestra lengua cede en concisión al inglés, compite en riqueza con el alemán, aunque no le iguala en libertad de componer voces nuevas con voces simples, de aclimatar las exóticas i hasta de inventar palabras. [...] L'asombrosa flexibilidad del idioma alemán se manifiesta en la poesía : los poetas jermánicos traducen con fiel maestría larguísimas composiciones, usando el mismo número de versos que el orijinal, el mismo número de sílabas i la misma colocación de los consonantes. A más, no admiten lenguaje convencional de la poesía, i, como los ingleses, cantan con admirable sencillez cosas tan llanas i domésticas que traducirlas en nuestra lengua sería imposible o difícilísimo. Mientras en castellano el poeta se deja conducir por la forma, en alemán el poeta subyuga rima i ritmo. Los versos americanos i españoles ofrecen hoi algo duro, irreductible, como sustancia rebelde a las manipulaciones del obrero ; los endecasílabos sobre todo parecen barras de hierro simétricamente colocadas. En mui reducido número de autores, señaladamente en Campoamor, se descubre la flexibilidad jermánica, el poder soberano de infundir vida i movimiento a la frase poética. » (266)

Quand on établit un lien si étroit entre langue et littérature, les présupposés faits pour l'une deviennent valables pour l'autre, de telle sorte que les idées sur la langue touchent la conception de la littérature. C'est clair que les propos exprimés ici par González Prada ne sont que des représentations des langues en question. Et de telles représentations sont inséparables de leurs littératures, renforçant ainsi ce concept de langue-littérature avancé au début de notre commentaire sur « Notas acerca del idioma ». La philosophie rentre en jeu vaguement quand il s'agit, bien sûr, de la composition et l'invention de mots en langue allemande ; cette discipline n'est pas cependant axiale dans la discussion. Or, plus que la philosophie ou que la littérature dans un sens large, ici c'est la poésie qui tient un rôle primordial dans la comparaison entre les langues. La flexibilité de l'allemand est une supposition faite à partir de la poésie, et notamment à partir de la *traduction de poésie*. Malheureusement dans cette partie González Prada parle de façon abstraite, sans donner d'exemples

d'œuvres et sans faire référence à des auteurs en particulier, une indéfinition qui va de pair avec l'alternance entre la langue et les poètes comme sujets grammaticaux de ses propos. Campoamor est le seul auteur évoqué dans ce paragraphe, ce qui nous permet de penser que le Péruvien avait à l'esprit les pratiques poétiques et traductives du XIXe siècle. Dans son présupposé sur la flexibilité de l'allemand à partir de la traduction de poésie, González Prada fait une apologie du *calque formel*, c'est-à-dire de ce qu'on appelle une traduction sourcière, pour laquelle le texte de la langue de départ est vu comme une entité immuable. Voilà pourquoi il insiste sur le principe du même : le même nombre de vers et de syllabes et la même position des rimes —spécifiquement *consonantes*, ce qui donne une idée très précise de l'idéal de retour à l'œuvre. Ce formalisme n'est pas seulement une opinion sur les pratiques traductives, bien au contraire il est une caractéristique du discours théorique sur la poésie chez González Prada, trouvant son paroxysme dans les cahiers de l'*Ortometría*. En ajout à ladite flexibilité, il trouve un point en commun entre les poètes allemands et les anglais, qui est le rejet du « lenguaje convencional de la poesía », probable allusion à ce que la tradition rhétorique et poétique reconnaissait comme le langage poétique, c'est-à-dire principalement le vocabulaire et certaines tournures recommandés dans une composition. A ce langage, il oppose la simplicité qui lui semble, encore une fois revenant à la traduction, presque impossible de verser en langue espagnole. González Prada accuse alors plus l'automatisme que le formalisme des pratiques poétiques hispaniques, contraires aux allemandes dans lesquelles « el poeta subyuga rima y ritmo ». Un automatisme dominant dans les pratiques poétiques de l'Espagne et de l'Amérique hispanique, d'après González Prada, pour lequel il retrouve une analogie avec le monde industriel : les

hendécasyllabes sont comparés à des barres de fer symétriques, peu malléables pour l'ouvrier. L'entrée de cette analogie montre, plus qu'une affinité idéologique quelconque, une conception de la versification comme du travail. Un dernier terme à commenter dans ce paragraphe donnant une place primordiale à la poésie est « la frase poética ». Bien que González Prada n'en propose pas de définition, on peut déduire que cette expression n'est pas seulement d'ordre syntaxique mais qu'elle implique une organisation générale de la composition, car elle est en effet associée à ladite flexibilité germanique en faveur de laquelle González Prada argumente. Il est donc évident que la poésie allemande et un peu moins l'anglaise sont implicitement les modèles proposés pour au moins deux caractéristiques : la flexibilité et l'abandon du langage conventionnel. Plus loin, González Prada déclare que la question du langage conventionnel concerne la poésie et la prose, il précise aussi que ce n'est pas un acte de parole mais strictement une convention littéraire : « hombres que en la conversación discurren llanamente, como cualquiera de nosotros, s'espresan estrafalaria i oscuramente cuando manejan la pluma » (267). Ce langage conventionnel est en effet une question lexicale et de tournures, « hacer listas de frases o palabras i luego encajonarlas en lo escrito », ce qui donne à la littérature son caractère « *libresco* » (*id.*).

Pour finir avec cet article capital, on constate que dans les deux derniers paragraphes González Prada donne une direction précise à sa politique de la langue. Après la citation de Montaigne —commentée par Tausin-Castellanos—, González Prada déclare : « Hoi gustaría de un hablar moderno. ¿Hai algo más ridículo que salir con *magüer*, *aina mais*, *cabe el arroyo* i *doncel acuitado*, mientras vibra el alambre de un telégrafo, cruje la hélice de un vapor, silba el pito

de una locomotora i pasa por encima de nuestras cabezas un globo aerostático ? » (267-268) Le choix du verbe *hablar* est remarquable : au lieu de reprendre *idioma* ou *lengua*, il se centre sur l'activité de la langue pour laquelle il veut un caractère *moderne*. Cet adjectif est plus qu'un marqueur temporel, il établit un lien étroit entre la langue et le contemporain, qui trouve son paradigme dans le progrès technoscientifique. Pour González Prada ce progrès devient la mesure des choses, il est le terme de comparaison de la langue et par conséquent de la littérature. Ce n'est pas par hasard si cet « hablar moderno » rentre en jeu juste après sa critique du caractère livresque de la littérature hispanique. La citation de Montaigne guide peut-être le choix du verbe « hablar », mais il faudra y lire aussi un rapprochement entre oralité et écriture. Les exemples de « parler » non-moderne sont presque la caricature de la vieillesse littéraire (*magüer*, etc.). Et ce qu'il oppose à cette vieillesse, et non par hasard, ce sont des moyens de transport et de communication : la littérature qui ne correspond pas à l'« hablar moderno » ne véhicule pas un progrès équivalent à ces moyens.

Pour finir « Notas acerca del idioma », González Prada territorialise sa politique de la langue, il formule celle-ci comme le lien entre littérature et géographie : « Aquí, en América i en nuestro siglo, necesitamos una lengua condensada, jugosa i alimenticia, como extracto de carne ; una lengua fecunda como riego en tierra de labor ; una lengua que desenvuelva períodos con el estruendo i valentía de las olas en la playa ; una lengua democrática que no se arredre con nombres propios ni con frases crudas como juramento de soldado ; una lengua, en fin, donde se perciba el golpe del martillo en el yunque, el estridor de la locomotora en el riel, la fulguración de la luz en el foco eléctrico i hasta el

olor del ácido fénico, el humo de la chimenea o el chirrido de la polea en el eje. »

(268) Cette politique de la langue se veut l'impératif d'un *hic et nunc*, un besoin comportant, disons, cinq plans dont les données sont surtout figuratives. Centrée dans un nous grammatical ancrant ce besoin dans un territoire, l'Amérique, et dans un présent commun, « nuestro siglo », cette phrase développe ces plans de la langue par des analogies, des comparaisons, des attributions d'ordre divers. Le premier, dirais-je, est d'ordre organique : l'extrait de viande représente la transformation de la protéine animale par synthèse et, avec ceci, un idéal de concentration linguistique supprimant des éléments formels. Le deuxième et le troisième sont des analogies assez conventionnelles : une fécondité voulue par l'arrosage d'une terre cultivable et, plus intéressant, une langue se dépliant dans des périodes qui rappellent de façon implicite l'étymologie traditionnelle de rythme³⁶⁰. Le quatrième plan est strictement politique, il reprend l'association entre la démocratie et l'accessibilité, et à la fois son refus des connecteurs logiques au profit d'une syntaxe plus nominale, moins « stylisée ». Le dernier plan est particulièrement intéressant car il est bien l'illustration de son idéal technoscientifique. González Prada énumère rapidement des *conséquences*, des *resultats* ou des *effets* du progrès mécanique et technique : sauf le coup —encore que l'on puisse penser au « golpe » comme le son produit— de l'enclume et le marteau, symboles de la forge, González Prada met l'accent sur « el estridor », « la fulguración », « el olor », « el humo » et « el chirrido »,

³⁶⁰ Vid. Émile Benveniste, « La notion de rythme dans son expression linguistique », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 327-335. Ici Benveniste a signalé les conséquences de cette étymologie pour la linguistique et l'anthropologie. Faisant de *rhuthmos* un dérivé de *rhéô*, toute une pensée du langage a dérivé le rythme du « mouvement plus ou moins régulier des flots » (327-328) associant celui-ci à alternance, la répétition et l'intervalle, au lieu de le penser comme du mouvement : « La forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, la forme de ce qui n'a pas de consistance organique : il convient au *pattern* d'un élément fluide, à une lettre arbitrairement modelée, à un péplos qu'on arrange à son gré, à la disposition particulière du caractère ou de l'humeur » (333).

laissant voir que ce n'est pas le progrès en soi ce qui l'intéresse mais ses usages et particulièrement leur rapport avec le sensible.

La conclusion de « Notas acerca del idioma » est fondamentale pour comprendre que ce progrès mécanique et technique n'est pas visé comme idéal tel quel, c'est son fonctionnement et l'activité dégagée ce que González Prada cherche. La littérature à venir en Amérique doit refléter donc cette *modernité* comprise comme fonctionnement et activité de la langue.

9.3. Les textes théoriques : modernisme et modernité de la théorie chez González Prada

Même si l'on constate l'absence de González Prada dans des études classiques sur le *modernismo*³⁶¹, les efforts pour associer sa production littéraire à ce mouvement ne sont pas nouveaux. Dans un travail classique de Luis Alberto Sánchez, « González Prada, olvidado precursor del Modernismo³⁶² », l'auteur met en cause la façon d'historier la poésie hispano-américaine sans tenir compte de cette figure. Ici on retrouve les détails sur quelques discussions dans la première moitié du XX^e siècle autour de la place de González Prada dans la littérature hispano-américaine, en particulier les associations et les dissociations faites entre lui et le modernisme. La question n'est pas anodine, il s'agit de reconfigurer l'histoire de la littérature péruvienne et d'intégrer au canon hispano-

361 Par exemple, H. Castillo (éd), *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974, où González Prada n'est mentionné qu'une seule fois.

362 *Cuadernos Americanos*, LXXII.6 (novembre-décembre 1953), pp. 225-234. Il y a une républication, In : *Escafandra, Lupa y Atalaya*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1977, pp. 209-218.

américain une de ses figures majeures et, néanmoins, excentrée. Certes, pour Sánchez il ne s'agit pas de voir González Prada comme faisant partie du modernisme, mais de savoir s'il tient une place dans sa configuration comme *précurseur*, ce concept un peu ahistorique qui se veut une anticipation et qui institue une lecture a priori de la production littéraire. Indépendamment de ce différend conceptuel, et du fait que le modernisme est identifié à la figure de Rubén Darío, l'étude de Sánchez est fondamentale pour comprendre la situation de González Prada, au moins entre 1920 et 1952. Il cite des travaux d'Isaac Goldberg, Federico de Onís, Max Henríquez Ureña, Carlos González Prada et lui-même, dans lesquels González Prada est vu comme *précurseur*. Et, en opposition, les travaux d'Arturo Torres Rioseco, J. M. Monner Sanz, Sarah Bolio, Guillermo Díaz Plaja ou Santiago Argüello. (225) Luis Alberto Sánchez rappelle des questions chronologiques, comme le fait que González Prada était plus âgé que Martí ou Casal, ou le fait que sa production littéraire s'étend dans la durée, commençant entre 1868 et 1871 et finissant en 1918, à quoi il faut ajouter la réception tardive de ses œuvres posthumes. Cette chronologie n'est qu'un repère sans valeur littéraire, « es simplemente tangencial » (228), car l'enjeu de Sánchez est de se demander « si [González Prada] aportó novedades literarias desde 1871 (época de su irradiación) ; si esas novedades circularon ; si fueron sólo de forma ; si fueron de tema; si esas formas y éstos coinciden con los modernistas o influyen de algún modo en ellos » (*id.*) La réponse à ces cinq questions est bien le socle permettant à Sánchez d'assurer une place pour González Prada dans le canon moderniste, au moins comme *précurseur*.

De cette discussion, nous portons un particulier intérêt à la place donnée au discours théorique de González Prada ; au lieu de revisiter l'argumentation

sur ledit précurseur du modernisme, nous allons plutôt en dégager trois points relevant de la théorie. On peut alors voir, dans un premier temps, que Luis Alberto Sánchez n'avait pas encore publié les cahiers de l'*Ortometría*, quoiqu'il en parle comme d'un travail en cours. Ici ce texte n'est pas l'objet d'une réflexion, bien qu'il soit annoncé comme « lo más significativo » des inédits (229). C'est peut-être le statut d'inédit qui relègue le texte au silence. Il fallait attendre encore plus de vingt ans pour que Sánchez se positionne dans son édition de 1977.

Dans un deuxième temps, Sánchez parle aussi d'« El verso de nueve sílabas », publié de façon posthume, mais il ne s'intéresse pas aux aspects théoriques ; il veut plutôt constater que l'ennéasyllabe est bien un des « lujos de José Asunción Silva, de Darío, de Lugones. » (233). Il veut donc, plus qu'analyser le discours théorique de González Prada, le rapporter à des auteurs modernistes pour mieux assurer leur association. De même, il tient compte de l'article « La poesía », c.a. 1902, « que es un bando en defensa de su condición militante, de su desapego de los formalismos clásicos y románticos. Un llamado... al desorden fundamental y formal, a través del verso. » (233) C'est-à-dire que cet article constitue, d'après Sánchez, l'épreuve d'une volonté de quête formelle à l'écart des écoles dominantes des deux derniers siècles. Même si l'on peut établir —ou non— un rapport avec le modernisme dans ces propos, on en sait moins sur la valeur théorique de ces textes. Et c'est précisément parce que à l'époque, au moins chez Luis Alberto Sánchez, la question de la théorie ou du discours théorique n'a pas de place, elle ne rentre pas ou très peu dans l'étude de la littérature comme une réciprocité avec les pratiques littéraires qui en découlent.

Le troisième aspect à souligner dans ce travail de Sánchez est une ébauche de programme littéraire, repérée dans deux discours de González Prada. Une fois abordés les apports métriques du poète³⁶³, Luis Alberto Sánchez, toujours sous une optique dualiste de la forme et du contenu, propose de passer des questions formelles à d'autres, disons, plus théoriques, « otras novedades : las definiciones poéticas, de que se hablará más adelante » (230). Les définitions annoncées sont en effet deux propos extraits du discours de 1887 au Palais de l'Exposition de Lima et de celui de 1888 au théâtre Olimpo, dans lesquels Luis Alberto Sánchez veut lire des propos programmatiques, annonçant donc une littérature à venir. Dans le premier, le poète manifeste une espèce de nostalgie de l'Antiquité grecque et à la fois une sacralisation de l'art : « Las Musas de la Antigüedad duermen el sueño de la muerte bajo el artístico mármol de Paros... El Arte ocupa la misma jerarquía que la Religión y la Ciencia [...] » (*apud* 230) ; dans le deuxième, une volonté de renouveler le style de la langue espagnole, tout en cherchant des modèles hors de la littérature péruvienne et péninsulaire : « El estilo para coronar su verdad tiene que adaptarse a nuestro carácter y a nuestra época... ¿Quién debe guiarnos? Ningún escritor nacional ni español. » (*apud id.*). Sánchez veut y lire un programme double, une anticipation de Darío, « lo anterior, y mucho más fue dicho un año antes de *Azul*, y el mismo año » (*id.*). Ce que Luis Alberto Sánchez appelle des *définitions* dans un premier temps, devient les « mismos conceptos » (231) dans la page suivante, pour parler des

363 Les « novedades métricas » entre 1871 et 1901 sont le rondeau et le triolet, mais aussi d'autres formes comme « Balatas, Pántums, Rispettos, Espenserinas, Estornelos, Ritmos sin rimas, un ensayo de ritmo alcmánico, un romance que combina versos de 12 y 8 y en otros casos de 10 y 12 ; además un rondel-romance. » À partir de 1901 il ajoutera les « Laudes, Villanelas, Gacelas, Polirritmos (démósles el nombre que popularizó Juan Parra del Riego), y Cuartetos Persas » (230). Il s'agit en effet de formes strophiques empruntées aux littératures française, anglaise et italienne.

poèmes. Sánchez voit l'affirmation de ce programme dans quelques poèmes de *Minúsculas*, en particulier dans « Ritmo soñado », dans le « Ritmo sin rima » « ¿Son inviolables doncellas los léxicos ? » et dans le poème préliminaire « A la rosa », où il trouve des « definiciones adicionales » (*id.*). Sánchez n'est pas assez précis avec ces dites définitions ou concepts. Mais en tout cas il est clair qu'il voulait montrer que certains poèmes explicitent ou illustrent ces affirmations de 1887 et 1888 dans lesquelles Sánchez veut trouver un programme d'écriture. Pour finir avec ce troisième point, il faut considérer que Sánchez parle aussi des « Notas » à *Minúsculas*, mais sans l'analyser, il s'en sert plutôt pour confirmer la recherche formelle.

Ces trois points nous montrent un statut de la théorie dans les études sur le poète péruvien au milieu du XX^e siècle : l'absence d'une édition de l'*Ortometría* empêchant d'intégrer ce texte à la réflexion générale sur la littérature de González Prada ; la connaissance de textes traitant des questions techniques et théoriques de la poésie, mais d'une certaine façon neutralisées par une lecture biaisée, plus intéressée à relever d'autres points, historiographiques, par exemple ; l'établissement d'un rapport entre théorie et pratique de la poésie comme celui des « Notas » à *Minúsculas*, quoique sans préciser la démarche théorique entreprise.

Une année plus tard, dans un autre contexte, Luis Monguió³⁶⁴ avance une lecture moins ponctuelle de l'œuvre de González Prada mais pas du tout productive en ce qui concerne la création de son discours théorique ou même hispano-américain, quand il met en jeu l'association de González Prada avec le modernisme, et encore plus précisément avec Ricardo Jaimes Freyre. En faisant

364 *La poesía postmodernista peruana*, México, FCE, 1954. Je tiens surtout compte ici de son « Introducción. La modalidad peruana de la poesía modernista », pp. 9-25.

le bilan des pratiques poétiques au Pérou entre 1900 et 1915, Monguió trouve dans González Prada le poète dont l'œuvre serait l'équivalent péruvien du modernisme —articulé encore à partir de Rubén Darío. Pour ce faire, Monguió réexamine d'abord le propos tranchant de Sebastián Salazar Bondy, « [González Prada] no fue sino un romántico más », pour après reconsidérer la présence d'« elementos románticos, una actitud romántica [...] que en ocasiones le hace caer en vulgaridades y prosaísmos » (12), en contraste avec les « realizaciones pradianas de *Minúsculas* (1901) y de *Exóticas* (1911) » (*id.*). Monguió attribue donc un caractère moins romantique et plus moderniste aux pratiques poétiques de l'auteur à l'époque. Cette attribution est appuyée par Monguió sur l'idée de rénovation chez González Prada dans au moins deux directions, le *cosmopolitisme* et le *technicisme* : « Mostróse el renovacionismo de Prada en el cosmopolitanismo de sus búsquedas en las poesías alemana, italiana y francesa, en sus poemas de fractura parnasiana, en su descubrimiento del simbolismo, en sus teorías métrico-rítmicas, en el final hallazgo de sus "polirritmos". » (*id.*) Dès lors, Monguió se centre sur le technicisme, faisant de celui-ci l'opérateur maximal de distinction entre le romantisme et le modernisme chez González Prada : « Nadie más consciente que González Prada del tecnicismo de la poesía, en oposición a la dejadez prosódica que había dominado a tantos románticos. Todo ello, más que en paralelo al modernismo, modernista ya. » (*id.*) Il parle bien sûr du technicisme de la poésie, et donc de la pratique ; mais en passant à la phrase suivante, Monguió introduit une comparaison entre González Prada et Jaimes Freyre, cette fois sur leur développement théorique : les deux « fueron poetas que dejaron expresadas en formulaciones técnicas coherentes teorías del verso castellano : Jaimes Freyre,

estableciendo un sistema al que permaneció adicto a lo largo de su vida literaria; Prada alterando sus puntos de vista preceptivos, pasando desde una gran estrictez de metro y rima a un sistema esencialmente rítmico prescindente de aquélla, y de él una gran libertad formal. » (*id.*) Dans une note, Monguió explicite que ces théories sont surtout les « Notas » à *Exóticas* et les *Leyes de versificación castellana*. On est face à l'historisation d'un rapport entre théorie et pratique qui, même s'il n'est qu'ébauché, trouvera un écho dans des études postérieures enquêtant sur les pratiques et les théories poétiques des premières décennies du XX^e siècle. Monguió octroie le statut de théorie, par ce biais, aux « Notas » à *Exóticas*. Il ne fait pas mention de l'*Ortometría* qui pourrait mieux illustrer son propos, mais qu'il semble ne pas connaître pour des raisons évidentes.

Il y a donc ce rapport entre théorie et pratique de la poésie qui est définitif pour comprendre à la fois la place de González Prada dans l'histoire du modernisme et sa modernité. Ce rapport ne peut pas être défini sans une analyse, le plus systématique possible, de son discours théorique sur la poésie. Pour ce faire, je propose d'analyser d'abord l'article « La poesía », suivi des paratextes auctoriaux, les « Notas » à *Minúsculas* et à *Exóticas*, pour ensuite aller vers d'autres textes posthumes, dont les cahiers de l'*Ortometría*. Cette séquence obéit à une logique très simple : les « Notas » aux deux recueils autant que « La poesía » présentent quelque chose d'accompli, il s'agit de publications faites par l'auteur même ; les textes de publication posthume, en sus d'être une reconstruction d'Alfredo González Prada et de Luis Alberto Sánchez, sont des textes inaccomplis, et parfois même des travaux en cours.

9.3.1. L'article « La poesía »

Ce texte est le seul que González Prada a dédié non aux aspects techniques et historiques de la poésie, mais à son présent et à son avenir. Il y a, en effet, d'autres textes qu'on pourrait considérer comme intégrant un corpus du discours théorique sur la poésie, mais soit ils ne sont pas achevés, soit ils ont une densité théorique moins conséquente. Si l'on donne une place primordiale à « La poesía » c'est parce que, d'une certaine façon, cet article est comparable à « Notas acerca del idioma », dans le sens où les deux textes interrogent le rôle ou la pertinence d'une activité littéraire et de ses agents dans une société déterminée. Bien que « La poesía » et « Notas acerca del idioma » correspondent à des périodes d'écriture différentes, le premier article est *mutatis mutandis* complémentaire du deuxième, par la critique radicale des pratiques poétiques de son temps, mettant en avant la notion de progrès et de cosmopolitisme. C'est en effet, un texte qui montre à la fois l'idéal positiviste du poète péruvien et sa capacité critique envers certaines pratiques littéraires opposées à son idéal scientifique. Publié originellement en 1902 dans le journal argentin *La Nación*³⁶⁵ et divisé en quatre parties, ce texte cible un public large, étant donc dépourvu de tout technicisme sur la poésie. Dans la progression de ces quatre parties, González Prada s'impose, d'abord, la critique des pratiques poétiques et de la conception du poète à l'époque dans le domaine hispanique. Ensuite, dans un deuxième temps, face au dogmatisme qui d'après lui règne dans cette pratique littéraire, il veut rapprocher la poésie du doute. Dans sa troisième partie il critique surtout le nationalisme et le régionalisme, pour,

365 Luis Alberto Sánchez ne donne pas l'information hémérographique précise dans la republication de cet article : *Obras*, t. I : *Páginas libres* ; *Nuevas páginas libres*, éd. Luis Alberto Sánchez, Lima, Ediciones COPE, 1985, pp. 333-344.

finalement, proposer le dessein de la poésie à venir, fondé, entre autres, sur la raison universelle et la vérité scientifique. Voyons de près ces quatre parties.

González Prada commence son article par un bilan, un état des lieux de la poésie, signalant le changement de statut du poète et de la poésie dans la société de son temps : « Ha pasado el tiempo en que las reinas besaban la boca de los poetas dormidos o los reyes se honraban tanto de cincelar un soneto como de ceñirse la corona. » (333) L'analogie regrette un ordre perdu et fait en même temps le constat d'un changement et d'une perception même chez les poètes, par exemple chez Chateaubriand, cité par González Prada. On apprend ici, sans beaucoup de détails, qu'une société littéraire européenne s'était interrogée sur la prétendue disparition de la poésie face aux progrès de la science et de l'industrie. González Prada accepte de ne pas être au courant de la conclusion, mais il avance la sienne : « [...] si la poesía deja de vivir, no deberá su muerte a la industria ni a la ciencia. » (334) Il comprend que le problème ne se trouve pas dans l'opposition entre la science et la poésie, et qu'il faut se poser la question à l'intérieur de la littérature même. Pour ce faire, il se restreint à des problèmes littéraires, déplaçant l'opposition entre la poésie et la science vers l'antagonisme paradigmatique entre la poésie et la prose : « Si antiguamente la poesía condensaba toda la ciencia, toda la religión y toda la filosofía de una época, hoy toda la savia y toda la médula del pensamiento humano se encierran en la prosa » (*id.*) Il y a en effet une mythification de la poésie et de la figure du poète. Pour lui, avant les poètes étaient des savants, des philosophes qui composaient des œuvres dans lesquelles ils synthétisaient « su concepto del Universo y de la vida », alors que « los rimadores y aficionados de nuestro siglo hilvanan rotundas y endebles estrofas donde analizan las alteraciones morbosas de su

organismo. » (*id.*) González Prada repère donc un manque de raison universelle ou de connaissance du monde dans la poésie contemporaine et à la fois un penchant vers le moi, réduit au formalisme, à l'ornementalisme, ce que l'on peut constater quand il fait la distinction suivante dans le même paragraphe : « No florecen los buenos poetas, aunque pululan los buenos versificadores, quiere decir, los hombres bien adiestrados en disimular con el ropaje del verso las deformidades que resaltarían en la austera desnudez de la prosa. » (334) On voit que l'antagonisme hérité de la rhétorique entre les bons poètes et les versificateurs reste valable, et qu'elle prolonge l'opposition précédente entre *poetas* et *rimadores*. La catégorie des bons poètes est associée implicitement à la vérité scientifique, à la raison, au *logos* ; celle des versificateurs, à l'ornement, à la simulation. Mais quelle poésie combat-il ? Il va s'attaquer surtout à la poésie espagnole, à la poésie patriotique et à la poésie religieuse. Les premiers poètes à être confrontés sont Gaspar Núñez de Arce et José Zorrilla. Face à ces poètes et à leur conception de la poésie, González Prada oppose un paradigme philosophique surtout du domaine germanique, un scientifique anglais et des écrivains français et anglais : Herbert Spencer, Charles Darwin, Ernst Haeckel, Charles Dickens, les frères Goncourt et Gustave Flaubert. On voit alors que, quand González Prada parle de prose, celle-ci devient une catégorie englobant le roman, l'essai philosophique ou scientifique. La poésie, ici, comme dans le reste de l'article est, par antonomase, écrite en vers. La poésie en prose ou en versets est ici inexistante, bien que ces pratiques eussent déjà presque une cinquantaine d'années à la date d'écriture de l'article. Dans cette configuration dualiste entre la prose et la poésie, le théâtre n'a pas de place, de la même façon qu'il est presque absent de la pensée de González Prada.

L'idée de décalage entre littérature et progrès, déjà avancée dans « Notas acerca del idioma », revient ici centrée sur la figure du poète : « El defecto de los poetas, lo que más les divorcia del lector, es el no entrar de lleno en la corriente del siglo, el arrastrarse cuando el mundo vuela, el preferir las regresiones a los avances. Si representáramos la Humanidad por un ejército caminando a marchas forzadas, los modernos trovadores harían el papel de rezagados. »

(335) L'adjectif *moderne* n'est qu'un simple marqueur temporel sans aucun attribut, il est l'équivalent de contemporain ; ici les modernes sont plutôt des arriérés. Évidemment, González Prada s'attaque à des types spécifiques des poètes et des pratiques, la poésie religieuse, la poésie patriotique et la poésie intimiste. Contre ces pratiques, il affirme la fonction de la vérité scientifique comme articulateur de la poésie : « Rarísima vez [los poetas] se remontan libre y alto para mirar en la verdad científica la sola religión de las almas escogidas o reconocer en el Universo la única patria de los hombres civilizados. » (*id.*) En effet, il propose de faire de cette vérité scientifique une religion, ce que l'on pourrait prendre comme un ersatz de religion ou comme une nouvelle religiosité chez González Prada. La politique de la langue ébauchée dans « Notas acerca del idioma » s'introduit ici comme critère et comme idéal modernisateur. González Prada exige le « hablar moderno » par d'autres voies, la connaissance, la vérité, etc. : « Casi todos los poetas sudamericanos y españoles respiran el aire de la Edad Media, figuran como anacronismos vivientes. [...] A más, como para ellos una versificación brillante suple ventajosamente a las imágenes y a las ideas, suenan hueco, tienen alma de aire, consistencia de vejiga. » (336) Les images, les idées, seraient des composants de la poésie qui auraient une primauté sur la versification même.

Il est inévitable de voir dans sa critique de la poésie de son temps une distribution par domaines : le français, l'anglais ou l'allemand d'un côté, où l'on trouve la vérité scientifique, de l'inspiration, du sentiment, de la couleur ; lorsque de l'autre côté, dans le domaine hispanique, on trouve de la métaphysique, de la régression, de l'ornement. C'est presque paradigmatique, González Prada semble reconnaître comme rationnel le sujet occidental commençant dans les Pyrénées pour mieux nier la rationalité espagnole et celle de ces anciennes colonies. Dans la poésie écrite en castillan il voit un régionalisme étroit qui empêche sa vulgarisation par la traduction en Europe et il se prononce :

El fracaso de las poesías castellanas traducidas a diversos idiomas, o mejor dicho, la imposibilidad de vulgarizarlas entre los hombres cultos de Europa, nace no tanto del lenguaje enfático y ampuloso como del espíritu regional y estrecho. Es que por el odio al extranjero y el amor a las tradiciones religiosas, la nación española guarda mucha semejanza con el antiguo pueblo de Israel. En el verso castellano se oye repercutir el clamor de una secta o de un partido, mas no se siente latir el corazón de la Humanidad. (336)

La critique du régionalisme n'est pas loin de celle manifestée dans « Notas acerca del idioma » et, comme dans cet autre article, son idéal cosmopolite revient sur la traduction, mais ses paramètres d'intelligibilité se trouvent en Europe. La comparaison entre les espagnols et les juifs s'avère antisémite, puisqu'il fait du juif l'arriéré, celui qui ne s'intègre pas. La rationalité comme le prétendu universalisme, ce « corazón de la Humanidad », semblent s'identifier à une partie de l'Europe disons non-juive. Ce n'est pas par hasard que González Prada cite Spencer, ou Haeckel, dont l'anthropologie physique repose sur un évolutionnisme hiérarchique³⁶⁶.

366 Vid. Robert J. Richards, « Ernst Haeckel's Alleged Anti-Semitism and Contributions to Nazi Biology », *Biological Theory*, 2 (1), 2007, pp. 97-103.

Si la première partie de « La poesía » est centrée sur la critique de la religiosité, du localisme et de l'arriéré, la deuxième partie est un effort pour associer la poésie à la raison, à l'athéisme et au doute. González Prada veut associer la poésie à la raison et il accepte deux formes de celle-ci, une pieuse et une autre athée : « Al llamar a la poesía del porvenir *el canto de la Razón*, se dijo muy bien que el poeta y el creyente no seguirán confundidos en un solo molde, dado que si hay una razón deísta y piadosa, hay también una razón irreligiosa y atea. » (336) Voici la seule définition de la poésie que l'on retrouve dans l'article, elle est plus un pronostic pour l'avenir qu'un programme. La poésie y est associée au chant et elle doit être attachée à la raison irréligieuse et athée. Pour González Prada, dans l'Antiquité, la raison déiste et pieuse avait une place, car « se cantaba lo humano al cantar lo divino » (337), mais à l'aube du XX^e siècle, il pense que « de un lado se levanta el saber, del otro lado las supersticiones. » (*id.*) Cohérent avec sa vision darwinienne, le poéticien déclare qu'en revenant à la religion « se quiere unificar lo diferenciado, se intenta una evolución a la inversa. » (*id.*) Il essaie donc de montrer que le parcours de la poésie consisterait à se détacher de toute religiosité pour mieux se rapprocher de la raison. Cette évolution bien entendu n'est pas réversible : « Aunque mañana surgieran un Homero y un Virgilio católicos, no sabemos si realizarían el milagro de rejuvenecer los dogmas añejos y virilizar las leyendas pueriles. » (*id.*)

On peut sans aucun doute retrouver des traits idéologiques très marqués dans la pensée de González Prada. La touche antisémite en est une ; l'autre, déjà signalé auparavant, est le virilisme. Le sujet rationnel aurait le pouvoir de douter et c'est par le doute qu'il y a une affirmation de soi-même : « Al dudar,

afirmamos nuestra personalidad, crecemos, nos sentimos más hombres. La duda patentiza la virilidad del pensamiento ; la mujer y el niño creen, el hombre piensa, ¿y qué significa pensar si del cerebro se elimina la duda ? » (338)

Derrière ce propos, on rencontre un paradigme du féminin —l'enfant compris— et du masculin. Dans ce paradigme seul le masculin est rationnel, car rationalité et virilité s'affirment de façon réciproque ; la femme et l'enfant sont non seulement dépourvus d'une telle faculté, ils sont rapportés aux croyances et, donc, dans la vision de González Prada, à un stade antérieur. Contre le dogme, il attribue au scepticisme la grandeur de la poésie : « Los trozos más célebres de las antologías, los versos que más brillan en el tesoro poético de la Humanidad, se hallan impregnados de negación y duda, no de evaporaciones místicas ni delicuescencias dogmáticas. » (338)

La critique des pratiques poétiques ayant un motif religieux, patriotique ou intimiste a, derrière, un postulat de l'universel, quelque chose qu'on peut retrouver dans la troisième section de « La poesía ». Si González Prada veut voir dans le poète le porte-parole de l'Humanité, c'est qu'avec cette affirmation il pense toucher aussi à l'universel : « Quien habla de sí mismo, de su familia o de su nación, merece un auditorio reducido ; pero quien habla en nombre de la Humanidad tiene derecho a ser escuchado por todos los hombres. » (339) Il y a une légitimité en jeu entre le poète et son public, qui serait proportionnelle à la matière même de la poésie. Il propose comme modèles figurant comme « los ingenios universales » (*id.*) à Valmiki, Homère, Shakespeare, Goethe et Lamartine, dans cet ordre. Sa critique du patriotisme, du nationalisme, de l'égotisme, vient justement de cette recherche de l'universel : « Quien ama a su nación más que a todas las naciones, no dista mucho de amar a su pueblo más

que a su nación, a su barrio más que a su pueblo, a su domicilio más que a su barrio y a su alcoba más que el resto de su domicilio. Llega también a convertir su yo en el centro de la creación. » (*id.*) Avec cette gradation ce qu'on lit c'est un postulat de sa propre poétique. Son acharnement contre la poésie civile et patriotique s'explique par une quête de l'universel, ou, si l'on veut, du cosmopolitisme. Sa critique est due aussi à une critique du pouvoir. González Prada rappelle que cette forme de poésie prend parti pour l'autorité du moment et, avant de faire le procès d'Andrés Bello et de Joaquín de Olmedo, il rappelle les cas de Paul Déroulède en France et de Giosuè Carducci en Italie. Sur les poètes hispano-américains il déclare : « Bello antes de endiosar a los héroes de la Independencia, había quemado incienso a Carlos IV y al favorito Godoy; Olmedo, antes de escribir *Canto a Junín*, había llamado al mismo Carlos IV y a María Luisa "caros reyes, padres y Dioses de la España" » (*id.*). González Prada est très conscient du rapport entre littérature et politique et il a intérêt à construire une mémoire de ce rapport en Amérique hispanique. C'est peut-être cette question ce qui l'éloigne de Bello, ou qui en tout cas montre leur manque d'affinités, même au niveau théorique, comme on verra plus loin.

Pour clôturer sa troisième section, González Prada, veut insister sur sa critique du localisme dans la poésie, en faveur de l'universel ; il va encore plus loin car il opère un déplacement du territoire vers le sujet : « Al poeta de una nación civilizada le cumple sustituir la patria de los montes, de los campos y de los ríos con la patria de las ideas y de los sentimientos : proclamar que nuestros verdaderos hermanos no están en los individuos que tienen nuestra misma nacionalidad, sino en todos los hombres que batallan por la verdad y la justicia. » (341) Le poète ne doit plus se restreindre à des identités locales, mais se

rapporter à des notions beaucoup plus subjectives. Il faut être attentif aussi à l'idéal civilisateur mis en place, car le déplacement entre territoire et subjectivité est opéré par le poète d'une *nation civilisée*. L'idéal civilisateur que González Prada mobilise pour la poésie se retrouve dans l'universel.

Finalement, dans la quatrième et dernière partie de « La poesía », González Prada établit son « projet » pour la poésie à venir. On ne pourrait pas parler d'un programme littéraire ou d'un plan de travail, car il n'annonce pas les directives ni les formes que la poésie doit prendre dans l'avenir. Il signale, plutôt, une route, qui est celle de la vérité scientifique. Pour renouveler la poésie il faudra la rapprocher de la science, mais non, comme il se moque, en écrivant des poèmes sur la météo ou de la même façon qu'on diagnostique une fièvre, ce qui serait une parodie de la poésie religieuse, quoique cette fois présumée scientifique. González Prada demande aux poètes d'exprimer une vérité, un savoir, « les toca ver la Naturaleza, vivirla y cantarla » mais sans faire comme certains poètes hispaniques, qui reviennent comme des contremodèles : Núñez de Arce, José Zorilla, Felipe Pardo et Néstor Galindo. Réélaborant des propos de Zola, et reprenant Jean-Marie Guyau, González Prada annonce un impératif pour la poésie et pour le poète :

Lo que Guyau dijo de la novela se aplica también a la poesía ; sin igualarse con un libro de ciencia, una colección de versos debe encerrar un espíritu científico. El poeta será didáctico, no para vulgarizar las leyes particulares de una ciencia, sino para enunciar por medio del ritmo y de la imagen las conclusiones generales del saber humano. El cantor digno de su época, sube a lo más elevado para anunciar hasta donde llegaron los hombres en la ascensión a la verdad. Arroja un puente de la luz a la oscuridad. (342)

Le poète comme chanteur fait l'ascension, et dans cette représentation du bas vers le haut il y a aussi, sous-entendue, une représentation de la culture, de

la civilisation comme un sommet à regagner. Au niveau théorique et historique il faut regarder le renversement opéré à l'intérieur des genres littéraires : si au siècle précédent la poésie était encore une catégorie englobante et le summum auquel toutes les autres formes devaient aspirer, à l'aube du XX^e siècle c'est elle qui doit émuler les acquis du roman.

Le décalage supposé entre poésie et roman, ou entre poésie et savoir, est le résultat d'une vision du progrès et de la civilisation même : « No, la poesía no reconoce por madre a la ignorancia. La aparición o florecencia de las obras maestras coincide con el apogeo de la civilización. » (*id.*) On voit que cet apogée de la civilisation coïncide avec une certaine vision de la littérature même, articulée autour de l'idée de *chef d'œuvre*, le point culminant des savoirs et de la civilisation, chez González Prada. S'il n'avance pas de définitions de la poésie ou de la littérature, il le fait, plus ou moins, pour le progrès, car celui-ci devient un concept recteur à partir duquel se structure son système :

El progreso debe figurarse por una serie de líneas paralelas : a las líneas del filósofo, del sabio, del moralista o del industrial corresponde la paralela del artista. Nunca se vio que de un pueblo ignorante y bárbaro surgiera repentinamente un Valmiki, un Firdusi, un Homero, un Dante, ni un Byron. Por más genio que poseyera un hombre nacido en una civilización rudimentaria, carecería de materiales para concebir y realizar una *Ilíada* y un *Prometeo* : le faltaría la lengua, producto de civilizaciones avanzadas. Se llama al Nilo el padre del Egipto : los grandes poetas son Egiptos que deben su existencia al caudaloso río del saber y de las tradiciones. » (*id.*)

Le progrès est vu comme une correspondance entre les savoirs, les connaissances et les arts. La poésie et le poète sont donc des composants en réciprocité avec une civilisation donnée. Ce parallélisme est apparent, car il est indéniable que la science et les connaissances technoscientifiques sont mises au premier plan, quelque chose qu'on peut constater dans la suite du texte : « La

ciencia, como fulguración colosal, revela cimas ocultas por la sombra y acentúa perfiles esfumados por la niebla. » (*id.*) C'est la science qui, en effet, permet de comprendre et d'élargir le sens de la nature. À partir du rôle joué par la science, l'art se renouvelle et s'élargit aussi :

El arte se renueva y se engrandece. El simbolismo exhumado de la mitología se cambia en la metáfora inspirada en el *maravilloso positivo*, y la imaginación, la antigua loca del hogar, se convierte en la razón alada. Al descubrirse las relaciones íntimas de las cosas, brotan las figuras retóricas y, por consiguiente, se ensancha el horizonte poético. La versificación, desdeñando las onomatopeyas y todas las demás puerilidades seniles, armoniza el ritmo de la palabra con el ritmo silencioso de la idea. El lenguaje lejos de esclavizarse a la rima o petrificarse en el arcaísmo, vuela libre y modernizado, no admitiendo la imposición de las academias oficiales ni reconociendo más autoridad que el uso. Basta fijarse en la renovación verbal producida con las obras de Comte, Darwin y Spencer, para convencerse que hasta los idiomas deben más a los filósofos y sabios que a los eruditos y gramáticos. (343)

Voilà tout le paragraphe. C'est le moment de l'article « La poesía » où González Prada introduit le plus de concepts rapportés à la poésie. Si l'on lit attentivement, le renouveau proposé pour la poésie passe par une école poétique précise, le symbolisme. Le poéticien veut, plus que le dépasser, le reconfigurer à partir d'un idéal scientiste où la métaphore rencontre le « maravilloso positivo » et où l'imagination devient raison. Par le merveilleux positif, González Prada fait allusion très probablement à Estanislao Sánchez Calvo³⁶⁷, pour qui il y avait un ensemble de faits échappant aux lois connues mais sans tomber dans le surnaturel, comme l'instinct, l'inconscient, l'hallucination ou la transmission de la pensée. Employant ce concept, González Prada veut sortir la poésie d'une certaine métaphysique, ou d'un platonisme qui la réduit au surnaturel pour essayer une explication scientifique. Certes, il n'est pas trop précis dans la direction que la poésie doit prendre et, à sa place, il fait appel à un langage

367 *Filosofía de lo maravilloso positivo*, Madrid, 1889.

fortement figuratif. Au lieu de la synesthésie et du subjectivisme, il veut faire de cette reconfiguration la source d'une rhétorique pour la poésie. Pour la versification, il met en place une soi-disant harmonisation entre le rythme du mot et le rythme de l'idée, deux entités qui ne sont qu'un produit du dualisme langagier, qui les sépare et les rassemble à volonté. Dans cette versification voulue il y a, néanmoins, une récupération des idées langagières exprimées dans son article « Notas acerca del idioma », en particulier son rejet pour les connecteurs syntaxiques. Plus intéressant est le rejet de l'onomatopée, sur laquelle pèse, comme on a vu ailleurs, une conception cratylenne du langage. Ce rejet va de pair avec l'abandon des archaïsmes ou de la soumission à la rime, au niveau du langage, et, sur un plan social, des institutions détenant un pouvoir sur la langue, mais surtout une volonté de la fixer contre l'usage. Cette dernière phrase bâtit un pont vers la fin du paragraphe, dans lequel González Prada veut enlever aux grammairiens et aux érudits l'autorité sur la langue et la transférer aux théoriciens du positivisme et de l'évolutionnisme, Comte, Darwin et Spencer, sous l'argument du renouvellement verbal.

Jusqu'à la fin de son texte, González Prada va continuer cette argumentation en faveur de la science, proposant même la science expérimentale comme contenant de la poésie :

¿Dónde se atesora más poesía que en la observación y el experimento ?
 En la retorta de un químico y bajo el microscopio de un físico pasan cosas más bellas que en el cerebro de muchísimos poetas. Ver cristalizarse un sol o liquefactarse [sic] el aire, nos dice más que la lectura de muchas odas y la audición de muchos dramas. Herschel resolviendo las nebulosas, Haeckel llenando los vacíos de la evolución orgánica, Pasteur observando los microbios, Charcot hipnotizando a los histéricos, Trousseau consignando los síntomas de su propia muerte, Claudio Bernard atisbando los primeros latidos en el corazón de un pollo, hacen

más poesía que los autores de todas las *Leyendas Evangélicas* y de todos los *Cantos del Soldado*³⁶⁸. (343)

Tout un paragraphe dans lequel le poète oppose la science à deux genres de poésie contre lesquels il s'est toujours manifesté : la poésie religieuse et la poésie patriotique. On dirait que cette fascination pour la science est complémentaire de l'acharnement contre ces formes de poésie et qu'il veut clôturer définitivement leur pratique. Le manque de définition de la poésie chez González Prada ne nous permet pas d'identifier vraiment le contenu et les contours de ce terme, sauf le fait qu'elle reposerait sur l'observation et sur l'expérience scientifique. C'est en tout cas un tournant du discours théorique sur la poésie vers l'activité en soi-même. C'est-à-dire que González Prada dépasse un certain platonisme postulant la divinité ou l'inspiration du poète, ou même les bienfaits de la nature comme chez Bello, pour déplacer la question de la poésie vers l'activité scientifique. Il y a une certaine modernité dans ce travail sur le langage du poème, consistant à le considérer comme lieu de recherche et d'expérimentation. En même temps, ce déplacement est effectué avec un certain scientificisme, dans lequel la science est la mesure et l'idéal de toute forme de connaissance ou artistique.

La conclusion de González Prada est assez cohérente avec les arguments des quatre parties : « En resumen : el poeta que desee marchar a la cabeza de la civilización y no figurar como retardatario ni tardígrado, tendrá un corazón bastante generoso para latir por la Humanidad, un cerebro suficientemente iluminado para guiarse por la filosofía científica de nuestro siglo. » (344) Centrée

368 González Prada fait allusion aux *Chants du soldat*, Paris, M. Lévy frères, 1872. Un recueil de Paul Déroulède, un nationaliste associé aux origines de l'extrême droite française, qui a eu énorme succès au XIXe siècle. Couronné par l'Académie française, l'ouvrage avait atteint, en 1889, sa 138^e édition !

sur la figure du poète, la discussion passe de l'activité à l'individu pour le scinder en deux parties, à partir de la synecdoque de deux organes : le cœur, donc, la sensibilité, qui devrait se fonder sur l'universel et le cerveau, ou la faculté pour reconnaître la vérité scientifique.

L'article « La poesía » n'est pas un texte théorique à proprement parler, surtout en comparaison avec d'autres textes de l'auteur où l'on aperçoit une intention plus ferme de théoriser. Cet article est, néanmoins, fondamental dans le discours théorique chez González Prada, en particulier pour comprendre les formes de poésie qu'il voulait dépasser et le rôle qu'il voulait octroyer au poète dans ce dépassement. On voit bien que sa pensée se déroule entre ces deux pôles, l'activité et l'agent, la poésie et le poète, sans jamais donner de vraies définitions ni délimiter le champ de son agencement. Avec cet article, González Prada voulait proposer une route pour la poésie dans la raison et dans l'universel et, à mon avis, clôturer définitivement deux formes de poésie assez courantes dans l'Amérique hispanique du XIXe siècle, corrélat de deux rôles joués par les poètes : le poète moralisateur et le poète civil. Comme toute critique radicale, celle de González Prada signale un avenir.

9.3.2. La pratique objective de la poésie

Les deux recueils de poésie publiés durant sa vie par González Prada de façon orthonyme ont des paratextes auctoriaux d'un statut semblable. Ayant comme titre « Notas » et se trouvant à la fin de *Minúsculas* et d'*Exóticas*, ces deux textes se veulent la réflexion finale d'un processus de création et donnent à la lecture le recours ultime de compréhension sur l'activité poétique. Le caractère objectivant

de ces activités théoriques est remarquable. González Prada s'efface comme individu, le biographique n'a pas de place. Nulle anecdote ne parvient à ces lignes ; pas le moindre détail d'une rencontre, d'un déplacement ou d'une circonstance. En rédigeant ces notes il montre les résultats objectifs d'une pratique pour laquelle l'expérience du *moi* est inexistante ; elle ne fait pas office de théorie. Les questions abordées dans ces notes concernent strictement des aspects techniques et historiques liés à sa poésie. L'éclipse de l'individu est renforcée par une énonciation privilégiant donc cette disparition du *moi*. L'exposition se veut objective et le sujet de la connaissance se dédouble dans la première personne du pluriel : le *nous* rend compte de la pratique. Il me semble que ce *nous* n'est pas forcément de la politesse, mais un renforcement de l'effacement des qualités individuelles dans la construction de sa réflexion. Ce *nous*, ne discutant que de l'histoire et de la technique, veut rendre objective la pratique de la poésie. L'extension de paratextes change de façon évidente. Dans *Exóticas* González Prada approfondit les questions historiques et techniques comme il ne l'avait pas fait pas dans *Minúsculas*. C'est comme si, avec un risque de surinterprétation, González Prada voulait donner un *ton mineur* à ce recueil. Dans ce sens, entre l'édition de 1901 et celle de 1909 de *Minúsculas*, à part quelques modiques changements, un paragraphe et quelques lignes ont été supprimés, laissant un texte encore plus succinct que celui de 1909. Pour cette deuxième édition, il a choisi la correction et l'effacement au lieu de l'amplification.

Luis Alberto Sánchez a très bien compris l'enjeu des « Notas » à *Minúsculas*. Dans son prologue à l'*Ortometría* il a établi des liens entre ces cahiers et les deux paratextes auctoriaux accompagnant les recueils poétiques. Sur ces « Notas » de 1901, il estime que le poète les a écrites « [c]omo para

liberarse de la censura de su yo estético³⁶⁹ ». Plongé dans le paradigme de la forme et du contenu, Sánchez voit dans ses réflexions surtout « el cuidado que ponía Prada en escoger el envase de sus licores, la forma de su inspiración. » (XI) Indépendamment de ce dualisme, Sánchez repère surtout une méthode de composition, en rapportant ces notes aux manuscrits des poèmes : « De ahí la pulcritud de sus originales, casi exentos de tachaduras y enmiendas » (*id.*). Les cahiers de l'*Ortometría* sont donc l'effort maximal pour « reducir a preceptos sus experiencias » (*id.*). Sánchez n'a pas tort en parlant de *preceptos*. En effet, ici le discours théorique sur la poésie est proche du ton prescriptif, sauf que les « préceptes » qu'il véhicule ne concernent pas la poésie ou l'art en général mais spécifiquement la versification. En tout cas on peut constater un rapport entre théorie et pratique de la poésie chez González Prada.

Avant de passer à l'analyse de ces deux « Notas », il faut s'arrêter sur un autre paratexte, la table de matières. À partir de celle-ci on peut se rendre compte que l'organisation des recueils obéit à un ordre formel. En particulier avec son premier recueil, l'importance donnée à la forme a un tel poids que González Prada a modifié la séquence des poèmes pour les présenter par leur genre. À part « Por la rosa. A manera de prólogo », présenté avec des chiffres romains, contrairement aux chiffres arabes du reste, la distribution de *Minúsculas* suit très probablement l'ordre chronologique de sa composition, mais la table des matières regroupe l'ensemble dans des formes brèves de type lyrique (*balatas*,

369 « Prólogo » à Manuel González Prada, *Ortometría. Apuntes para una Rítmica*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Dirección Universitaria de Biblioteca y Publicaciones, 1977, p. X. Dans les paragraphes suivants la numérotation romaine entre parenthèses correspond à ce prologue. Dans les citations de Luis Alberto Sánchez je me permets de *modifier les critères d'édition* : il emploie pour cette édition des caractères gras indistinctement pour les titres d'ouvrages ou de sections, même pour remarquer des concepts ; je les remplace donc par des guillemets ou des italiques, selon des conventions éditoriales plus courantes.

coplas, rondondillas, romances, espenserinas, estornelos, rispettos, pantums, sonetos, triolets et des rythmes sans rime). Il s'agit donc d'une réorganisation qui n'envisage pas de renvoyer le lecteur à une succession de textes mais à lui montrer leur taxonomie. La table d'*Exóticas* est plus conventionnelle : elle illustre la progression des textes à l'intérieur de l'ouvrage. Elle a une « Prelusión » suivie de deux parties différenciées selon la présence ou l'absence de rime, « Primera parte (con rima) » et « Segunda parte (sin rima) », plus une espèce d'annexe contenant cinq « Ritmos continuos y proporcionales ». Le tout est présenté en chiffres arabes. *Exóticas*, à la différence de *Minúsculas*, obéit à une disposition des textes au préalable, selon l'absence ou la présence de rime. Dans les deux cas, même s'il n'y a pas la moindre correspondance dans la taxonomie, l'enjeu reste le même : relever la question de la forme. La table de *Minúsculas* montre encore les genres ou les formes strophiques dans lesquels la poésie lyrique trouvait une organisation et une cohérence jusqu'au XIXe siècle —même si González Prada fait rentrer dans la poésie hispanique des formes strophiques inouïes, elles sont des formes lyriques. Celle d'*Exóticas* montre à leur tour l'ébranlement de ce système, pour céder sa place à une poétique centrée sur des phénomènes plus ponctuels de la composition et plus propres de la fin du XIXe siècle et d'une bonne partie du XXe siècle, tels que l'absence de la rime ou la dissociation de la poésie du vers, jusqu'à rencontrer une forme de prose, le rythme continu.

9.3.2.1. Les « Notas » à *Minúsculas*

Les lignes suivantes tiennent compte surtout de la première édition, celle de 1901³⁷⁰. La deuxième, comme signalé ci-dessus, à part quelques variantes, se caractérise par la suppression d'un paragraphe et de quelques lignes (nous y reviendrons au moment opportun). Ces « Notas » sont composées de sept paragraphes d'extension variable, dans lesquels on peut reconnaître deux blocs thématiques : le premier c'est, en effet, l'introduction au rondel, son histoire, sa forme et sa transposition en castillan par González Prada —il mentionne d'autres formes au passage mais, sauf pour la strophe spensérienne, rien de vraiment développé ; le deuxième est le commentaire de quelques détails d'accentuation employée ou exclue dans trois ou quatre mètres du recueil. Il s'agit donc d'un paratexte restreint aux aspects formels de sa poésie.

Dans le premier paragraphe González Prada veut, en effet, légitimer l'emploi du rondel et en même temps trouver sa place parmi d'autres formes strophiques : le sonnet, l'*octava real*, le tercet, la *décima* espagnole, la strophe spensérienne et le *rispetto* italien. Il fait une hiérarchisation de ces formes strophiques, laissant aux trois premiers le plus haut degré. Ensuite, il veut situer la place du rondel parmi les trois derniers. González Prada établit donc des analogies très subjectives où sont mêlées indistinctement des formes strophiques employées pour l'épique ou pour la lyrique dans les littératures italienne, anglaise, française et espagnole.

Le deuxième paragraphe, le plus long du paratexte, est surtout une précision sur le rondel, qui a trois formes (le triolet, le rondeau et le rondel même),

³⁷⁰ Je cite l'édition facsimilaire de *Minúsculas* faite par l'Académie péruvienne de la langue.

plus une liste des autorités l'employant : dans une première époque Jean Froissart, Charles d'Orléans, Clément Marot et Vincent Voiture ; au XIXe siècle Théodore de Banville, Catulle Mendès et Maurice Rollinat. González Prada ne nie pas alors ni sa connaissance de la tradition française ni l'emprunt strophique qu'il en fait et, au contraire, il veut l'explicitier —un signe de la double culture de González Prada plus qu'une supposée francisation de sa part. Encore plus intéressant est sa façon de justifier la cause formelle de cette strophe. Pour lui, le rondel « se presta mucho a la expresión de sentimientos finos y delicados. La repetición de la glosa ¿no figura como una armonía imitativa de las ideas y las impresiones, que se apoderan de nosotros, nos persiguen y nos obseden? » (89). Son idée de *decorum* est assez personnelle et il ne donne pas d'arguments pour comprendre pourquoi le rondel convient aux sentiments décrits. Ces sentiments sont peut-être propres aux compositions du recueil, ne partageant pas le caractère d'autres destinées à *Baladas peruanas* ou à *Presbitereanas*. Une autre chose remarquable ici est la transposition réalisée dans la compréhension de l'harmonie imitative. La répétition de la glose obéit non à une série de sons voulant imiter ou reproduire un phénomène physique mais un autre subjectif. Cette question revient à la fin du paragraphe, après sa liste d'autorités, avec une analogie qui semble débitrice de Darío : le rondel « tiene mucha semejanza con los nocturnos insectos enganchados al coche de cáscara de nuez en que la Reina Mab sale a recorrer el espacio y llenar de fantásticas visiones el cerebro de los hombres. » (*id.*) Un subjectivisme rare chez lui et qui contraste avec le ton neutre et objective qui veut pour ces « Notas ». Certes, toutes les comparaisons de ce texte tombent dans un certain lyrisme, elles sont, d'ailleurs, présentes seulement dans le premier paragraphe et dans le deuxième et toujours

pour parler des formes strophiques. Par cette démarche González Prada les poétise.

Jusqu'ici on voit bien le ton impersonnel et de simple exposition. Ce n'est qu'au troisième paragraphe que González Prada s'introduit dans les « Notas » en temps qu'auteur. On sait enfin que la description et l'histoire du rondel et du rondeau ont pour but d'expliquer les modalités de sa transposition de cette strophe vers le castillan : « Al querer vulgarizar en castellano el Rondeau, hemos ensayado algunas modificaciones : que el número de rimas no se limite a dos, y que el refrán o bordoncillo conste de siete o cinco sílabas y a consonante con los versos. » (89-90). Le *nous* prétend rendre compte de l'activité poétique au seul niveau technique. Les modifications par lui essayées rendent plus divers le rondeau. En effet, dans un rondeau, si on fait rimer le refrain avec les vers, le nombre de rimes augmente ; en plus, González Prada a changé les rimes d'une strophe à l'autre. On comprend aussi son intérêt pour le rondeau, car c'est non seulement la forme strophique la plus employée dans le recueil, mais aussi la seule ayant des modifications comme il l'explique dans la suite du paragraphe. C'est-à-dire que González Prada veut faire manifestes ses expérimentations avec le rondeau, tout en rappelant son histoire et les auteurs le précédant.

Les quatre paragraphes destinés à la question de la versification montrent l'importance accordée à l'accent, mais aussi, de façon implicite, à la réécriture et à l'adéquation des vers à sa théorie rythmique. González Prada affirme : « Hemos excluido los endecasílabos acentuados en la tercera : quedan seis en la pág. 17, uno en la 11³⁷¹. » (90) La deuxième partie de cette phrase dévoile précisément le passage de ses vers par le crible de sa rythmique. Malgré ses

371 Les vers auxquels il allude se trouvent dans « Al amor » et le rondel « Más allá », en effet, dans les pages 17 et 11 respectivement.

efforts, « quedán » six vers correspondant à une compréhension antérieure du rythme. Cette sorte d'hendécasyllabe reconnu par la tradition comme *melódico clásico* ou comme *melódico largo*, selon la disposition des accents, est ici rejeté car « imparfait » dans la rythmique ; il a un accent dans une syllabe impaire contrastant avec les accents pairs et censés nécessaires de la sixième et la dixième syllabes. Dans l'édition de 1901 il continue son argumentation contre l'accentuation de l'hendécasyllabe sur la troisième syllabe. Il s'agit d'un paragraphe et demi —supprimé dans la deuxième édition— dans lequel il s'oppose à Sinibaldo de Mas pour mieux affirmer Luzán, puis il insiste sur la dissonance que ce type de vers comporte en espagnol et qui, néanmoins, est valable en anglais. Cette discussion a peut-être été jugée inutile ou peu solide dans la deuxième édition, surtout parce qu'il avait modifié son point de vue sur la dissonance, fortement exploitée dans les poèmes d'*Exóticas*.

Le reste du paratexte est assez sobre. González Prada annonce l'exclusion des octosyllabes dans un avant-dernier paragraphe ne correspondant pas à son idéal de perfection : « De los octosílabos, hemos excluido tanto los acentuados en segunda, quinta y séptima, como en segunda y séptima solamente » (*id.*). Il ne l'argumente pas comme il venait de le faire pour les hendécasyllabes, les premiers peut-être par leur caractère mineur et populaire ne nécessitant pas un argumentaire solide comme les seconds. Il faut voir qu'en tout cas González Prada n'emploie pas la taxonomie développée dans sa rythmique, bien qu'elle soit sous-entendue comme critère derrière ces choix. Le dernier paragraphe n'est pas moins réservé que l'antérieur. Ce n'est qu'une déclaration sur les combinatoires faites à partir de l'ennéasyllabe : « Hemos ensayado algunos nonosílabos, ya en composiciones morrítmicas, ya

combinados con los de once o de trece sílabas, prefiriendo los acentuados en segunda, cuarta y octava. » (*id.*) On ne peut pas trouver une fin plus modéré pour clôturer un recueil de poèmes. Certes, c'est le ton général du texte, mais on a vu les élans lyriques auxquels González Prada s'adonnait tout au début de ces « Notas ».

En conclusion, sur ce paratexte on peut dire qu'il s'agit d'une synthèse maximale de ce que l'on trouve dans ses travaux « El rondel » et un peu moins dans « El verso de nueve sílabas » ou les *Apuntes para una Rítmica*. On aurait sûrement du mal à reconnaître certaines stratégies et certains choix de ce paratexte si l'on n'avait pas recours à l'*Ortometría*, mais elle n'est pas ici déterminante comme discours théorique sur la poésie. Elle nous aide à mieux comprendre ces « Notas » car quelques uns de ses postulats sont implicites mais sa terminologie est tout à fait absente. Plus que des notes théoriques, ce paratexte de *Minúsculas* est un effort pour rendre objective la pratique de la poésie, elles montrent le parcours d'une activité tout en réduisant à son expression minimale ses aspects historiques et techniques. Il ne faut pas oublier aussi les conditions de publication de cet ouvrage, le contexte familial d'édition, le mode de circulation étroit des destinataires. C'est peut-être cela aussi qui a joué dans le choix du ton mineur de ces « Notas », que González Prada n'a pas voulu modifier mais *accentuer* dans sa deuxième édition.

9.3.2.2. Les « Notas » à *Exóticas*

Ce paratexte est en effet une série de postulats théoriques sur la versification de González Prada et il se veut la synthèse d'une théorie générale de la

versification. Il est aussi une reprise et à la fois un dépassement des propositions inachevées d'*Apuntes para una Rítmica*³⁷². Luis Alberto Sánchez remarque la distance entre les « Notas » rédigées pour *Minúsculas* et celles rédigées pour *Exóticas*, il signale en particulier le rapport direct entre ces notes et le traité inaccompli : « En realidad, las « Notas » de *Exóticas* encierran un breve tratado de rítmica, o sea de Ortometría. No me cabe duda de que ésta es contemporánea de aquella³⁷³. » Je me permets d'ajouter qu'en fait l'écriture de ces cahiers correspond, plus ou moins, aux années d'écriture de *Minúsculas* et d'*Exóticas*. Ce qui montrerait que chez González Prada, comme Meschonnic l'exprimait, la théorie est l'accompagnement de la pratique de la poésie, elles sont solidaires.

Les « Notas » à *Exóticas* sont composées de cinq parties différenciées visuellement par une ligne marquant plus une progression d'idées qu'un changement de sujet. La première partie est une démarcation du système classique et plus spécifiquement du latin. Il récapitule le problème de la quantité dans la versification classique et il rappelle que, même en empruntant cette nomenclature pour le castillan, « damos el nombre a cosas muy diferentes³⁷⁴ ». Il est conscient de l'existence de lois accentuelles dans le système classique mais il insiste sur la prépondérance de la quantité sur l'accent. Également il insiste sur l'existence des lois de quantité dans le castillan mais subordonnées à l'accent. De ce fait il concède la présence de « sílabas largas y sílabas breves » (156) tout en convenant de l'isochronie des syllabes, « reconociendo que su diferencia estriba únicamente en el acento » (*id.*). Ceci lui permet de juxtaposer des lois et des phénomènes qui seraient inversement proportionnels entre la

372 Ici je vais me concentrer sur les particularités de ces « Notas » et je vais laisser les concepts et les questions théoriques de poids pour la section dédiée à l'*Ortometría*.

373 *Op. cit.*, p. XI.

374 *Exóticas*, Lima, Tipografía de "El Lucero", 1909, p. 155.

versification du latin et celle du castillan. Les deux systèmes sont donc de parfaits antagonistes dans l'histoire. De cet antagonisme entre les deux systèmes, González Prada va sortir un de ses principaux postulats : « No poseemos *Métrica* sino *Rítmica* ; y Schlegel decía muy bien al afirmar que “los antiguos medían las sílabas, en tanto que los modernos las pesan”. » (*id.*) Ce qui se traduit par un abandon du terme *metro* et d'une préférence du terme *verso* pour le castillan ; le *mètre* a une application exclusive pour la métrique antique. Cela montre un usage clairement différencié des deux concepts. Il s'agit des propos plus ou moins déjà développés dans l'*Ortometría*, trouvant ici une forme plus synthétique et accomplie.

Les théories et les pratiques poétiques semblent parfois, chez González Prada, ne pas être historiques, mais transhistoriques. De ce fait il peut citer Saint-Beuve et Théodore de Banville et les confronter à Boileau comme si leurs démarches et leurs enjeux étaient du même ordre —à part le seul fait d'appartenir au domaine français. Si González Prada est séduit par le ton prescriptif du poéticien classiciste, c'est parce que, à partir de Boileau même, González Prada veut faire basculer tout un ensemble d'idées appuyées sur la rime. Sa critique à la rime est au cœur d'une nouvelle conception structurante du vers et de la strophe. Plus que la rime comme marqueur de symétrie et comme organisateur du rythme dans la composition, il met en avance la *cadence*, idée reprise de Boileau même. Malgré le poids que Saint-Beuve ou Banville donnent à la rime, il rappelle que

La cadencia viene primero :

Ayez pour la cadence une oreille sévère.

Inspirándose en Boileau, los preceptistas castellanos podrían decir que el acento es el amo y debe ser obedecido. Hay hermosas composiciones

sin rima ; pero no cabe imaginar verso castellano sin acentos disciplinados. (156-157)

La question de l'accent et de la cadence est donc fondamentale. Et il faut considérer que l'accent devient une *conditio sine qua non* du vers. Dans cet extrait, à part le brassage d'autorités du domaine français et l'ébranlement de la rime comme notion structurante, on peut encore s'arrêter sur deux choses : d'abord la préférence du terme *composition* face à *poème* ou *poésie*, quand la rime est absente ; après le ton prescriptif validé et favorisé par González Prada. Le syntagme « preceptistas castellanos » serait peut-être équivalent de *poéticien* ou de *théoricien*, mais il a un poids historique dont on peut difficilement se débarrasser. Ce n'est pas pour rien qu'il en appelle à Boileau. Le verbe accompagnant ce syntagme, « podrían », avec son conditionnel présent, nous montre la validité du statut de la *preceptiva*. Le ton normatif de son propos est renforcé pour la clôture de la phrase par des « acentos disciplinados ». Le tout prend la forme d'une loi, ou d'un théorème. Son parti pris pour l'accent l'amène évidemment à rejeter les tentatives de versification métrique, comme l'hexamètre, et à les déclarer comme des échecs. Ces essais deviennent à ses yeux des « composiciones dignas de equipararse con el amorfo Poema del Cid, y la Adoración de los Reyes. » (157). Par cette comparaison avec des poèmes médiévaux, il y a implicitement une accusation d'être rétrogrades et à la fois une incompréhension —celle qui ne retrouve dans le Moyen Age que des contremodèles. Il reproche aux « aclimatadores » de l'hexamètre, sûrement Rubén Darío et Eduardo Marquina parmi d'autres, de ne pas faire attention à l'accent. De même, il les accuse de calquer le vers libre de Gustave Kahn, d'Émile Verhaeren et de Francis Vielé-Griffin, donnant pour argument que le

rythme de la poésie française n'est pas accentuel —ce qui est faux, car il n'y a pas d'accent de mot mais de groupe— et qu'il ne peut pas être modèle du castillan. Un positionnement très fort qui devrait nous rappeler l'existence de sources multiples et de modalités de versification contrastantes à l'intérieur du modernisme hispano-américain.

Une fois affirmé l'accent comme principe recteur de la versification hispanique, González Prada continue ces « Notas » sur le dessein des *Apuntes para una Rítmica*. Il passe alors à la définition des éléments rythmiques, divisés en descendants et en ascendants. Deux choses changent par rapport aux *Apuntes...* : d'abord, ici il fixe de façon explicite, depuis le début de la section, que « [s]uistituimos los pies con elementos rítmicos » (*id.*), ce qui nous permet de mieux comprendre la transposition de la nomenclature classique vers le castillan ; deuxièmement, il précise que le rythme est une notion commune à la poésie et à la prose : « La sucesión melódica de elementos rítmicos produce el ritmo verbal. Y decimos ritmo verbal, en vez de poético, dado que la buena prosa no carece de ritmo. » (158) Le rythme n'est pas donc exclusif de la poésie et pour écarter toute ambiguïté il spécifie *le rythme verbal*. Il est très intéressant de voir comment ici González Prada ne réduit pas le rôle du rythme à la poésie, se mettant ainsi à l'écart du paradigme qui oppose le vers et la prose. Il finit cette deuxième section par la polémique avec Sinibaldo de Mas sur l'accent de la première syllabe largement exposée dans les *Apuntes...*

La troisième section n'est qu'une synthèse de sa nomenclature et des définitions de rythmes *perfecto*, *propocional*, *mixto* et *disonante*. Quelques détails changent, par exemple la précision sur l'équivalence entre le *ritmo perfecto* ou *continuo* (159) ; la présence de Fernando de Herrera et de José Joaquín de

Olmedo —absents dans l’*Ortometría*— dans un seul exemple de *ritmo perfecto* et de dissonance, respectivement ; l’acceptation, ou en tout cas, l’affaiblissement dans sa position de rejet envers la dissonance ; pour finir, je dirais que tous ces éléments sont présentés d’une façon assez neutre et sans un biais idéologique. Quelque chose de permanent est la présence de Sinibaldo de Mas comme modèle et exemple, avec cinq occurrences (plus une autre dans la section suivante).

La section dédiée aux schémas rythmiques, la quatrième, est particulièrement intéressante. Non par sa théorie, trop succincte par rapport aux *Apuntes para una Rítmica*, mais par la netteté de son exposition. Elle est plus didactique que théorique. On voit bien que l’effort consacré dans les cahiers a donné un résultat concret. Le pouvoir de synthèse de sa théorie rythmique est tel que González Prada peut exprimer dans quelques lignes la question du rythme dans ses compositions poétiques : « Nos ha parecido conveniente poner a la cabeza de ciertas composiciones un *esquema* rítmico. » (161) Il rend donc explicite sa théorie rythmique à l’œuvre et à la fois il rappelle une modalité de lecture placée à la tête du texte. Il réduit sa rythmique à son expression minimale en servant du singulier *esquema*, et surtout dans ses exemples des schémas, dans lesquels il remplace la nomenclature classique des pieds par la simple représentation rythmique d’un seul mot³⁷⁵. On constate la réitération du terme *composición* au pluriel et l’absence de *poema* ou *poesía*. Au risque de surinterpréter, il se peut qu’une telle préférence soit due aux possibles nuances

375 *Esquema de* líra óo
 “ “ cándido óoo
 “ “ préstamela óooo
 “ “ mujer oó
 “ “ ilusión ooó
 “ “ insensatéz oooo (163).

objectivantes que *composición* permet, plus en accord avec le dessein de ce paratexte auctorial.

Ces « Notas » finissent de façon non conclusive : il n'y a pas de marques rhétoriques pour annoncer une fin ; si elles présentent clairement une introduction et un développement, on ne pourrait pas dire que González Prada ferme la progression de son texte, il reste inaccompli. Il passe à la cinquième et dernière partie comme s'il s'agissait d'une autre étape de son exposition. Il finit par une longue condition double faisant office de loi : « Si los ritmos perfectos y los proporcionales admiten una disonancia, si debe establecerse por ley que al introducirla en el verso no desaparece la melodía, el endecasílabo puede ofrecer nuevas formas, que implican el acento en la quinta sílaba, sin contar el ensayo de la página 97 » (162-163) Le poème auquel il est fait allusion, « El rincón florido », était en effet un essai pour dépasser les accents pairs de l'hendécasyllabe³⁷⁶. Après quoi González Prada montre quatre schémas pour le seul hendécasyllabe, toujours avec un accent sur la cinquième syllabe. Il finit non seulement avec la théorisation de la dissonance, mais aussi avec un de ses enjeux rythmiques majeurs : le déplacement des accents canoniques de l'hendécasyllabe, se portant par ce biais un rénovateur ou bien celui qui rappelle un type d'hendécasyllabe connu au XIIIe siècle dans la poésie galaïco-portugaise.

Ces « Notas » veulent rendre compte du rapport intime entre théorie et pratique de la poésie. Son aspect technique est prépondérant car c'est bien l'enjeu majeur de la poétique de González Prada dans ce recueil.

376 Lui-même l'explique en tête du poème : « Ensayo de un nuevo endecasílabo con hemistiquio esdrújulo y sin acentos en 4ª, 6ª ni 8ª. » (97) Suivi du schéma ólólóo—ólóoolóo.

10. La pensée reconstruite : les manuscrits théoriques

C'est, sans aucun doute, un risque de travailler des manuscrits publiés il y a presque cinquante ans, sans en faire une critique génétique. Malheureusement, nous n'avons pas accès aux manuscrits et il n'y a pas de nouvelle édition de ces cahiers dont l'importance est, néanmoins, non négligeable dans la pensée poétique de González Prada. La place de ces cahiers, et en particulier celle de la théorie rythmique, a été revendiquée par plusieurs chercheurs dans les dernières années : Fernández Cozmán³⁷⁷, Morillo Sotomayor³⁷⁸, Juan Carlos Almeyda³⁷⁹, Jorge Wiese Rebagliati³⁸⁰ et, entre autres, E. Yalan Dingo³⁸¹. Avec des résultats variés, tous s'en tiennent à l'édition de 1977 travaillée par Marlene Polo et Jorge Álvarez Paredes, et dirigée par Luis Alberto Sánchez. À partir de cette réactivation, je me permets de revenir sur l'*Ortometría*, mais en la considérant dans l'ensemble du discours théorique. Il s'impose une

377 « La poesía de Manuel González Prada : entre la *Ortometría* y *Minúsculas* », In: Isabelle Tauzin, *Manuel González Prada: escritor de dos mundos. Actas del coloquio internacional ERSAL-AMERIBER EA 3656*, Lima-Bordeaux, Institut Français d'Études Andines, Presses Universitaires de Bordeaux-Ambassade de France-Biblioteca Nacional del Perú, 2006, pp. 227-232.

378 « Manuel González Prada: el ritmo de las palabras y el ritmo de las ideas », *Desde el Sur*, 9.1 (2017), pp. 109–124.

379 « *Ortometría* de González Prada y la tradición teórica literaria de la rítmica del verso castellano », In: Gladys Flores Herrera (éd.), *Poesía, pensamiento y acción en Manuel González Prada. Actas del Tercer Coloquio Internacional, Lima del 12 al 14 de agosto de 2015*, Lima, Cátedra Vallejo-Universidad Ricardo Palma-Academia Peruana de la Lengua, 2017, pp. 71-89.

380 « La *Ortometría* en contexto. La teoría del ritmo acentual del verso español de Manuel González Prada a la luz de la "escuela americana" de estudios versológicos. Andrés Bello, Miguel Antonio Caro y Ricardo Jaimes Freyre », In: José Antonio Mazzotti et Isabelle Tauzin-Castellanos, *Peruanismo en Burdeos: Homenaje a M. González Prada y B. Lavallé*, Bordeaux, RCLL-AIP-Université Bordeaux Montaigne, 2020, pp. 247-268.

381 « Crepitaciones del lenguaje : El lenguaje intensivo en la *Ortometría* de Manuel González Prada », In : *Actas del I Congreso de Estudios Anarquistas Manuel González Prada. 27, 28 y 29 de Noviembre de 2018 Lima, Perú*, Lima, CMGP, 2019, pp. 85-103.

réorganisation chronologique des manuscrits, commençant par « El verso de nueve sílabas », suivi par « El rondel » et finissant par les *Apuntes para una Rítmica*. Les deux premiers, proches dans le temps, partagent une démarche méthodologique sur laquelle personne ne s'est prononcé : il y a une philologie à l'œuvre, mais qui est celle des débuts séculaires de la discipline. Les deux textes se posent la question de *l'origine* et ils tiennent à montrer l'existence d'un phénomène de façon isolée, d'un vers ou d'une strophe en particulier, allant d'un point A à un point B. Cette démarche vise davantage à légitimer un tel phénomène par l'origine qu'à montrer son développement dans l'histoire, voire son historicité. Cette méthodologie sera présente entre 1879 et 1896, les années d'écriture et réécriture des deux textes, mais elle montrera sa pérennité dans l'avenir : González Prada abandonnera cette façon de faire de la philologie, se penchant vers des études plus ponctuelles, soit synchroniques ou parfois un peu ahistoriques, transcendantales, par exemple sa théorie rythmique. À part cette question, les deux premiers manuscrits, « El verso de nueve sílabas », celui-ci surtout, et « El rondel », nous montrent un état des savoirs littéraires chez González Prada, sur lesquels on abondera dans les pages suivantes.

10.1. « El verso de nueve sílabas »

Cet essai, écrit avant 1879 et repris entre 1891 et 1896, qui n'a jamais été publié du vivant de González Prada, a été inclus par la suite dans *Nuevas páginas libres* et comme annexe de *l'Ortometría*. Le texte revêt de l'importance surtout pour comprendre la création du système rythmique chez González Prada, chose déjà signalée par Alfredo González Prada, qui préparait son édition ; il est aussi le

seul emplacement du corpus étudié où j'ai trouvé la *poétique* dans sa valeur nominale, et quelques distinctions entre *versificateur* et *auteur*, la nature et la culture de l'oreille, etc., hérités de la tradition rhétorique et poétique.

Il s'agit d'une étude qui commence par questionner l'absence, ou plutôt, la rareté de l'ennéasyllabe dans la tradition hispanique. C'est donc la question de l'origine qui se pose. Il trace la généalogie de l'ennéasyllabe depuis le Moyen Age. La question revêt sans aucun doute une dimension philologique et elle est en rapport avec la question de l'origine, qui a marqué cette discipline dans sa renaissance séculaire. Pour González Prada il est important de trouver un point de départ de ce vers, et à la fois sa récurrence avec d'autres vers ou bien de reconnaître sa présence comme phénomène caractéristique. Il constate son existence intercalée avec des vers d'autres mesures mais sa presque inexistence dans une composition purement ennéasyllabique. Il montre une très bonne connaissance de la tradition et donne plusieurs exemples de cette étrange occurrence. À part l'érudition historiographique, les propos théoriques sont rares et isolés. On peut, néanmoins, trouver des idées relatives à la poétique et à l'état de savoirs littéraires chez González Prada. Son intérêt pour l'ennéasyllabe, ou pour des formes strophiques inouïes en castillan, est une façon d'aller à contre-courant, voire, pour le paraphraser, une façon de « *ensanchar el campo de la rítmica* » (82) et à la fois contredire « *el oído nacional* » (*id.*). On voit que, même non théorisée encore, la *rythmique* apparaît, peut-être pour la première fois, dans un rapport dialectique avec le national. Cette question semble rejoindre quelques propos de « *Notas acerca del idioma* », où la littérature étrangère aurait un rôle fondamental contre le nationalisme. En effet, on constate plus loin que « *[e]l oído nacional* » (83) semble être modelé par des *habitus*. Pour González Prada,

l'oreille, comme les autres sens, a surtout une dimension sociale et culturelle : « Cambiar de melodía métrica es para el oído, como para el gusto recibir manjares diferentes, como para el olfato percibir olores inhabituales » (*id.*). On peut déduire donc que sa quête formelle, comme sa pensée poétique est complémentaire de sa pensée politique : avec elles, il se propose d'agir dans son champ culturel, faire des interventions.

Dans la quête de l'origine du vers, González Prada passe en revue des manuels et des traités de la tradition hispanique et italienne. C'est dans cette révision que l'on trouve la seule occurrence de *poética* dans ses écrits théoriques. En faisant le recensement de l'ennéasyllabe dans la tradition hispanique pour la confronter avec l'italienne, il déclare : « En las poéticas italianas se ven de cuando en cuando algunas muestras de estos *novenarios*. » (95) Et il prolonge son propos par un exemple tiré de Loreto Mattei (1622-1705). Les vers cités³⁸² sont en effet extraits de la *Teorica del verso volgare e pratica di retta pronuntia. Con un problema delle lingue latina et toscana in bilancia*³⁸³. Malheureusement le manuscrit a juste ici une feuille manquante et on ignore, à part l'ouvrage de Mattei, quelles sont les poétiques italiennes auxquelles González Prada fait référence, car il emploie en effet le pluriel. À part l'ouvrage théorique de Mattei, González Prada se réfère plus tôt à la collection historique de Francesco Saverio Quadrio (1695-1756), *Della Storia e della ragione d'ogni poesia*³⁸⁴. On peut néanmoins constater l'usage précis de *poéticas* pour parler d'un corpus théorique, et on peut déduire que de ce fait González Prada donne à ce terme un sens restreint et non-extensif. C'est-à-dire, au singulier, *poética*

382 De monti le cime s'indorano; / Di perle di tremulo gielo / La rosa conchiglia si fà.

383 Venetia, Girolamo Albrizzi, 1695.

384 7 tomes en 6 volumes, Bologna, F. Pissarri, 1739-1752.

sera un texte ancré dans une tradition théorique et non, par exemple, une façon de faire ou de concevoir la poésie, propre à un auteur. Cet usage restrictif nous permet aussi d'inférer qu'il ne se sert pas de sa dérivation adjectivale pour attribuer des valeurs *poétiques* aux noms ou aux choses. Je n'ai pas trouvé d'autres occurrences de *poética* comme nom, et rares sont, en effet, ses occurrences comme adjectif —il faudrait même penser que cette rareté concorde avec l'absence de *poesía* ou *poema* comme substantif chez González Prada. Une autre chose à remarquer c'est l'introduction du mot italien *novenario* pour parler de l'ennéasyllabe. Le calque rentre dans la description de ce vers de neuf syllabes que le poéticien étudie.

L'intérêt pour les poétiques italiennes revient dans la section IV. Ceci n'est pas une vaine érudition, la démarche est historique, elle est justifiée par une tradition hispanique italianisante, et González Prada veut fouiller dans cette histoire la place de l'ennéasyllabe. Après il introduit une hypothèse par contact : la tradition italienne n'a pas travaillé l'ennéasyllabe et l'espagnole (imitant celle-ci de la même façon que pour l'importation de l'hendécasyllabe) n'a pas exploité ce recours non plus (104-105).

Du côté des poéticiens hispaniques, il cite évidemment *La Poética* de Luzán³⁸⁵ un peu partout, plus pour donner des exemples de vers que pour en tirer une leçon théorique, ce qui montre que cet ouvrage, bien que constituant une référence, n'est pas employé comme cadre d'intelligibilité de la poésie. De même, il cite Alonso López Pinciano³⁸⁶, Juan Díaz Rengifo³⁸⁷ et, plus près de lui,

385 González Prada cite l'édition de 1789. Dans les notes suivantes, je consigne l'année de la publication consultée par González Prada et entre crochets la publication originale.

386 *Philosophia Antiqua Poetica*, Madrid, 1956 [1596].

387 *Arte poética española*, Madrid, 1703 [1644].

Alberto Lista³⁸⁸. Plus intéressante est la place d'Andrés Bello. La première mention à l'*Ortología* est faite pour critiquer l'origine que le poéticien vénézuélien suppose pour l'ennéasyllabe (92). En général, sa place est marginale, quoiqu'il s'agisse d'une de sources les plus sollicitées. Bello réapparaît encore une fois en note de bas de page (95, n. 77), juste comme une précision de scansion d'un vers d'Espronceda, et plus loin, juste pour reprendre des exemples d'ennéasyllabes accentués sur les syllabes paires (102). L'autre théoricien hispano-américain mentionné est Miguel Antonio Caro³⁸⁹ (105, plus n. 101). À part la vitalité de la tradition poétique et rhétorique chez González Prada, on pourrait tirer une première conclusion de cet ensemble théorique. On insiste sur la démarche philologique de González Prada et sa volonté de retrouver l'origine, ce qui l'amène à consulter toute sorte de manuels et traités. En même temps, il faut voir que dans cette approche il n'y a pas de critère défini. González Prada n'est pas sélectif, bien au contraire, il est éclectique et ahistorique : Rengifo peut cohabiter avec Luzán ou Lista.

Comme complément aux paragraphes précédents, et pour faire l'histoire des concepts des savoirs littéraires, on retrouve enfin le nom *retórico* : « Los retóricos españoles, sin exceptuar a los modernos, como Hermosilla, Gil y Zárate, Monlau, Coll y Vehí, Revilla, etc., nada nuevo nos dicen del nonasílabo » (105). Encore une fois, dans cette revue sur l'histoire du vers en question, González Prada ne mobilise pas de concepts autres que celui de *retórico*, réservé très clairement aux détenteurs de savoirs hérités de la rhétorique et la poétique, la plupart des auteurs d'ouvrages destinés à l'enseignement scolaire ou à l'apprentissage autodidacte. Quoique non développé, cet énoncé nous

388 *Ensayos literarios y críticos*, t. II: *De la versificación castellana*, Sevilla, 1844.

389 « Del verso eneasílabo », *Repertorio Colombiano* (noviembre de 1882).

permet de comprendre l'application du nom *retórico* chez González Prada, mais aussi d'entrevoir la connaissance qu'il avait de ce domaine (et peut-être de penser à la possibilité que certains manuels circulaient dans le champ péruvien en général). González Prada laisse sous-entendus les noms des rhétoriciens classiques espagnols (qui ? Gracián, Pinciano, Luzán même ?), sûrement faisant partie du bagage culturel commun, en tout cas des hommes de lettres ; mais il n'hésite pas à expliciter les modernes, chez lesquels il remarque la même absence³⁹⁰.

Bien que cet essai ne propose pas une théorie du mètre, il trace par contre son histoire. Dans ce traçage, on l'a vu, González Prada fait appel à toute sorte de manuels et de traités, auxquels il emprunte ou dont il hérite au moins deux questions. La première c'est la distinction entre versificateur et poète, ici avec une variante pour le deuxième terme du couple, *versificador* et *autor* : « No crea ni populariza un metro el versificador que ocasionalmente produce unos cuantos especímenes de acentuación incierta y les deja engolfados o perdidos en el maremágnum de un libro; sino el autor que aísla el metro, fija el ritmo y le hace aparecer con vida independiente. » (96). On pourrait même établir un parallélisme entre ce duo *versificador* et *autor*, et une autre distinction entre *versificador* et *poeta* dans le paragraphe suivant : « Espronceda realizó algo más que Iriarte, porque fue mejor poeta y más diestro versificador [...] » (*id.*). Il s'agit

390 Ces rhétoriciens modernes et les ouvrages (très probablement) en question sont José Gómez Herмосilla et son populaire *Arte de hablar en prosa y verso*, 1826; Antonio Gil y Zárate, aussi connu comme Gil y Zárate, *Manual de literatura: principios generales de poética y retórica*, 1844; Pere Felip ou sous sa forme hispanisante Pedro Felipe Monlau, *Elementos de literatura o arte de componer en prosa y en verso. Para uso de las Universidades e Institutos*, 1842, et *Elementos de literatura o Tratado de retórica y poética para el uso de los institutos y colegios de segunda enseñanza*, 1856; José Coll y Vehí, *Elementos de literatura*, 1856, et *Compendio de retórica y poética*, 1862; Manuel de la Revilla, *Principios de Literatura general e Historia de la Literatura española*, 1872. Si en effet il s'agit de ces ouvrages, il faudrait voir que González Prada a privilégié l'ordre chronologique dans son texte.

en effet des statuts différés dans lesquels on reconnaît au *versificador* un aspect technique et à l'auteur et au poète une capacité individuelle pour traiter la technique d'une façon particulière. Ce qui change ici, par rapport à la tradition, c'est que González Prada essaie de dépasser la question avec des stratégies textuelles, donnant au concept d'*auteur* une certaine immanence. C'est bien un dépassement et une clôture du récit transcendant que l'on trouvait dans les poétiques, ou même chez Bello, où le poète était doté d'*âme* et d'*oreille* par la nature. Si González Prada emprunte le duo terminologique et s'il modifie poète par auteur, c'est bien pour le revitaliser en lui donnant un nouveau sens, par le langage, et plus particulièrement par l'activité poétique en elle-même.

Non loin de cette question, on peut retrouver l'antagonisme versificateur-poète quand González Prada nie le statut de poète à Sinibaldo de Mas : « Desgraciadamente, Mas era todo, menos poeta [...] » (102) Affirmation faite à propos de ses essais d'ennéasyllabe accentué sur la deuxième et la sixième syllabe, ratés selon l'avis de González Prada, ce qui confirme la distinction entre versificateur et poète. Le cas de De Mas est assez particulier, car le statut de poète nié n'empêche pas qu'il soit, par contre, reconnu en tant que versificateur et poéticien, ce qu'on peut constater dans les nombreuses citations que González Prada en fait, ici ou ailleurs. Cette division assez nette entre le poète et le versificateur ou le théoricien est paradigmatique : même si les termes ne sont pas définis, il est clair que l'usage crée des statuts dissemblables et parfois incompatibles. Le cas du versificateur, ou du poéticien, est ici beaucoup plus clair que celui du poète : il possède des connaissances théoriques et historiques de la poésie et une maîtrise technique lui permettant de se donner à une activité

littéraire, spécifiquement écrire des vers, sans pour autant être reconnu par ses pairs comme poète.

La deuxième question empruntée à la tradition rhétorique est la conception de l'oreille, elle revient ici sous la forme plus claire d'un topique, celui opposant la nature et la culture : « Los versos de nueve y de once sílabas tienden a eliminar el acento de las sílabas impares, y hay su razón : el oído, al educarse y afinarse, va seleccionando los versos más rítmicos. Ahora bien, el ritmo perfecto del nonasílabo y del endecasílabo sólo se consigue con acentuación en las sílabas pares. Cuando nos apoyamos en una sílaba impar, el verso no puede quedar ni dividido ni subdividido en partes iguales. » (97-98) Même si le rôle de l'oreille est précis, puisqu'elle a une place assurée par la nature, on peut néanmoins voir très clairement qu'elle est aussi un fait de culture. La nature n'est pas autosuffisante, il lui faut une éducation. Un topique déjà présent chez Bello, qui nous montre un état des savoirs chez González Prada encore enraciné dans un certain classicisme hérité de la tradition rhétorique, ici revêtu d'évolutionnisme. Il faut noter que cette oreille n'a pas de sujet, elle est transcendantale, elle acquiert et contient les savoirs en elle-même, de la même façon qu'elle est sélective par soi-même. Il y a aussi une téléologie à l'œuvre, l'oreille est censée sélectionner toute seule les vers les plus rythmiques, appuyée bien sûr par la culture. Selon cette téléologie, la culture aurait une inclinaison pour les formes les plus rythmiques. Elle assure donc l'organisation de la nature.

La dernière chose intéressante de cet essai est qu'à la fin, González Prada ajoute les schémas qui vont accompagner sa théorie rythmique et illustrer la conception du rythme dans sa pratique poétique. Il s'agit, bien sûr, des schémas pour l'ennéasyllabe seul, mais on peut constater la naissance d'une formalisation

du rythme qui va l'accompagner dès 1879. Alfredo González Prada affirme en note que c'est le même système employé jusqu'à *Exóticas*, ayant pour seule différence « la forma de separar los elementos rítmicos: en *Exóticas*, el autor emplea una rayita vertical, aquí un simple punto. » (106, n. 105). C'est-à-dire, un rythme parfait pair serait représenté en 1879 : oó. oó. oó. oó ; qui après deviendra : oó | oó | oó | oó. On pourrait ajouter qu'il en est presque de même pour les *Apuntes para una Rítmica*. Et la taxonomie des rythmes et sa progression sont déjà là en puissance : *Ritmos perfectos*, *ritmos proporcionales*, *ritmos con disonancia inicial*, *ritmos con disonancia final* et *ritmos con disonancia media*.

Cet essai est donc fondamental pour appréhender l'historicité de la pensée de González Prada et comprendre comment son discours théorique sur la poésie trouve ses sources et ses ressources pour les resignifier, les revitaliser ou s'en démarquer. Sa démarche philologique, bien qu'encore dans la quête originaire, pourrait peut-être se justifier par un argument non-développé ici : González Prada cherchait du nouveau, même si, à l'époque, il comprenait la nouveauté à l'intérieur d'un champ culturel (national) ou d'un domaine linguistique, l'espagnol. Il voulait, en tous cas, pour reprendre son expression, élargir le champ de la rythmique.

10.2. « El rondel »

Ce texte se trouve dans le deuxième des cahiers de l'*Ortometría* mais, sauf le fait d'être repris au même endroit, il n'a pas de rapport avec la rythmique. Il constitue une étude historique du rondeau, particulièrement dans la littérature

française. Je me permets de le placer avant l'*Ortometría* pour restituer une chronologie. Le manuscrit correspond à deux périodes d'écriture, la première « Breve historia del rondel en Francia », de 1874 à 1875, et la deuxième de 1881 à 1884, avec les trois sections : « Sus partidarios y enemigos », « El rondel en España » et « Especies de rondeles ». Quatre chapitres ou sections, très bien documentées, ayant plus de 70 notes de bas de page, avec des précisions bibliographiques ou des scholies.

Il s'agit d'un texte tout à fait historiographique où nulle notion théorique n'est vraiment en jeu. Dans l'érudition ici déployée on peut, néanmoins, documenter certaines lectures théoriques provenant du champ hispanique. Faisant le recensement de sources historiques et de poéticiens hispaniques traitant le rondeau, González Prada passe en revue quelques uns des recueils et traités poétiques les plus connus entre le XVI^e et le XIX^e siècles. Malheureusement, il s'agit d'une partie assez inachevée du manuscrit et il ne développe pas les enjeux de ces poétiques, se restreignant à les mentionner ou à remarquer la présence ou l'absence du rondel :

Luzán en su *Poética*...³⁹¹ Rengifo, que trata en su *Arte poética española* de cuanta simpleza se ha inventado en agravio del buen gusto, no dice una sola palabra de los rondeles. Sedano en su *Parnaso español*... Quintana no incluye ninguno en sus *Poesías selectas castellanas* ni en la edición posterior *Tesoro del Parnaso español*: no menciona tampoco al rondel en su "Introducción". Sánchez Barbero... Martínez de la Rosa no le nombra siquiera en su *Poética española* [sic] ni en ninguna de sus

391 Les points de suspension sont propres à la transcription du manuscrit signalant une phrase inachevée. Je complète les références bibliographiques, exception faite de celles répétées dans des notes précédentes :

Juan Joseph López de Sedano, *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, IX vv., Madrid, 1768-1778.

Manuel José Quintana, *Poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días*, 1807; *Tesoro del Parnaso español, poesías selectas, castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días*, IV tt., Perpignan, 1817.

Francisco Sánchez Barbero, *Principios de retórica y poética*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1805.

Martínez de la Rosa, *Poética*, 1827.

José Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, 1861-1865.

notas a ella. Gil i Zárate... Hermosilla se contenta con decir "La balada i el rondel pertenecen a la poesía lírica: son una especie de oditas". Amador de los Ríos no cita ninguno de los siete primeros volúmenes de su *Historia crítica*, i se limita a decir: « Obedecía el rondel, armado de artificiosas rimas, a la necesidad de consignar un pensamiento pasajero. » (59-60)

On constate la connaissance générale de González Prada de ces manuels, traités et anthologies dans lesquels il trouve surtout la généalogie d'une forme strophique précise. Le recours à ces travaux n'est pas d'ordre théorique car le Péruvien ne retient pas, par exemple, leurs préceptes ou leurs concepts. D'une certaine façon, l'usage que González Prada fait de ces textes neutralise leur contenu théorique et, bien sûr, leur historicité. Il ne veut que documenter l'origine et la présence d'une forme strophique. Les enjeux théoriques de ces textes ne l'intéressent plus guère. En même temps, cette façon de déshistoriser la théorie nous montre le statut de la théorie même chez González Prada au moins jusqu'en 1884 : elle est transcendantale et historiciste. Les manuels et les traités de rhétorique et de poétique sont des ouvrages de consultation, ils n'ont pas de valeur sauf à titre informatif. Ce sont des sources pour établir un recensement, et non un plan conceptuel. On est, sans aucun doute, sévère avec ce paragraphe en brouillon dont les énoncés ne sont même pas finis ; ceci est, nonobstant, un échantillon pour repérer les procédés philologiques de González Prada et pour comprendre le traitement qu'il fait des textes théoriques. En principe, ce ne sont que des références informatives au même titre que les anthologies.

Ce manuscrit n'avait pas une portée théorique au départ. Son fils, Alfredo González Prada, qui préparait une édition de ces cahiers avant de se suicider, pensait que cette monographie inachevée était bien le prologue « a un volumen de rondeles, balatas, rispettos y otros poemas exóticos, que tuvo entonces la

intención de publicar³⁹² » (77). Pour valider cette hypothèse, Alfredo donne trois preuves des annotations trouvées dans les manuscrits mêmes. Je les transcrits vu l'intérêt qu'elles ont pour comprendre la poétique de Manuel González Prada :

(1) El título de la sección VI del Sumario, que dice : Formas empleadas en este « libro »; (2) Las líneas siguientes trazadas al dorso de una página del manuscrito de 1881-1884 y en las que el autor —en un pensamiento inconcluso— proyecta defenderse anticipadamente del alcance autobiográfico que pueda atribuirse a sus poemas: « Acaso piensen de ligero quienes intenten ver en este libro una biografía: si, como dice Goethe, son dulces las confesiones en el cerrado jardín de las Musas, también es cierto, como afirma Beaumarchais, que a veces se canta lo que no vale la pena de ser hablado... »; y (3) una anotación en la última página del manuscrito de *las Anotaciones sobre la balata, el rispetto y el estornelo*, incluidas en este volumen, que se lee así: « Rondeles, 50; Trioletes, 25; Retornelos, 15; Balatas, 10. Total : 100 ». No cabe duda que jugaba González Prada con la idea de publicar un volumen, cuyo plan correspondía ya, al momento de escribir las líneas citadas, a lo que remotamente habría de constituir veinte o veinticinco años más tarde a su libro *Minúsculas*. (77-78)

Considérant ces preuves pour valider l'hypothèse d'une monographie accompagnant un recueil de poèmes, même si les deux projets sont restés inaccomplis, elles éclairent d'un coup la poétique et le discours théorique de González Prada, au moins entre ces années d'écriture, 1874 à 1884. D'abord, le constat que son écriture, soit théorique, soit pratique de la poésie, est un travail en cours, qui peut bien obéir à un plan précis mais qui est malléable, par accident ou par décision. De cela découle une première conclusion sur la poétique de González Prada qui est que théorie et pratique de la poésie sont solidaires, la première étant l'accompagnement réflexif de la seconde. C'est-à-dire que le discours théorique sur la poésie a un rôle spécifique qui est ici la réflexion historique et formelle sur sa propre écriture. Après, tenant compte surtout de l'annotation donnée comme deuxième preuve, on réalise que cette poétique se

392 « Introducción (de Alfredo González Prada) », In: *Ortometría...*, p. 77.

fonde sur un écart du *moi* : la théorie lui permet de se démarquer du ton biographique et d'insister sur la distance entre écriture et vécu. Et même si la monographie et le recueil projetés sont restés inaccomplis, on peut voir des rémanents de cette documentation dans les trois premiers paragraphes des « Notas » à *Minúsculas*, où il est question, précisément, du rondel.

10.3. Les deux cahiers de l'Ortometría. Apuntes para una Rítmica

Ce travail a été pendant longtemps un des plus méconnus du poète péruvien. Sa première publication date de 1977 et il n'a été intégré au corpus des œuvres « complètes » que dans sa deuxième édition, en 1985. Pour Luis Monguió ou Eugenio Chang-Rodríguez, comme on a vu ailleurs, l'œuvre en question était alors inconnue et donc absente de leurs études et réflexions. Postérieurement elle est aussi omise, ou presque, dans les recherches des spécialistes plus récents de l'œuvre de González Prada. C'est que d'abord l'accès au manuscrit a été la prérogative de Luis Alberto Sánchez et, deuxièmement, une fois publié, par son contenu, l'*Ortometría* semble réservée aux spécialistes de métrique, de versification et de poésie. Ce n'est pas par hasard alors que ces cahiers ont attiré en principe l'intérêt de chercheurs comme Hervé Le Corre ou José Domínguez Caparrós. Il y a, en effet, des études récentes, des vingt dernières années, mais ne portant pas un regard sur l'ensemble de l'œuvre. De ce fait, le prologue de Luis Alberto Sánchez à l'*Ortometría* est toujours une des références majeures pour déduire la date d'écriture du manuscrit et comprendre son dessein. Sánchez déduit que ces cahiers sont le travail d'une vie. D'après lui, González Prada

« gastó en ello gran parte de su vida adulta³⁹³ ». Il pense que trois textes sont à l'origine de l'*Ortometría* : l'article « La poesía », c.a. 1902, le prologue aux *Poesías completas* de Chocano en 1902 et *Minúsculas*. Ces trois textes, plus l'*Ortometría*, sont donc un corpus du discours théorique sur la poésie établi par Sánchez. C'est en particulier l'article « La poesía » où González Prada « plantea en 1900 su concepto general sobre la creación literaria » (IX). Il y met en place une « concepción pragmático-científica de la poesía », très proche de celle exprimée dans le prologue à Chocano.

En sus du problème de la chronologie et de la généalogie de l'*Ortometría*, Sánchez relève un troisième point fondamental de ces cahiers : le rapport entre la poésie et la science, celle-ci « lo induce a establecer reglas fijas, dentro de un determinismo inaplicable al caso. » (VIII) D'après Luis Alberto Sánchez, pour González Prada ces cahiers montrent « un propósito de armonizar la intuición con la racionalización, la libertad con el determinismo, el arte con la ciencia » (*id.*). Pour Sánchez, avec l'*Ortometría*, González Prada manifeste la « condición positivista en el ejercicio literario », et même l'ambition de « convertir en normas científicas las de la retórica, lo cual quiere significar que, como en las ciencias naturales, dadas una causa y una circunstancia debe producirse un efecto dado. » (*id.*) Sánchez est fort critique quand il montre la contradiction de González Prada, proposant une rythmique mais avec l'« obsesión de explicar la estructura del verso métrico [que] se convierte en una obsesión numérica más propia de la ciencia que de las letras. » (*id.*) Continuant sa critique, Luis Alberto Sánchez se permet de déclarer que González Prada voulait fonder une discipline littéraire, mais qu'il n'a fait que l'ébaucher. Peut-être cela l'a-t-il poussé à laisser ces

393 *Op. cit.*, p. VII.

cahiers inédits, raison pour laquelle son fils Alfredo ne les a pas publiés non plus. Cette critique est sans aucun doute valable, mais il me semble que Sánchez soit allé trop vite et qu'il n'ait pas tenu compte de la portée théorique de ces cahiers, dans lesquels González Prada n'emploie pas le terme *poésíe* (on y reviendra ci-dessous). La question est fondamentale car il s'agit d'un découpage épistémologique chez le poéticien et le poète ; ou bien, c'est l'épistémologie de Sánchez qui veut opérer, par synecdoque, le brassage entre *vers* et *poésíe*. Cette absence est significative et, implicitement, elle restreint le système proposé à la connaissance. Il faudrait donc faire, plus qu'une nuance, un redécoupage épistémologique : González Prada veut en effet fonder un rapport entre *science* et *rythme*, cette dernière notion abstraite prenant une forme mathématique. Ce que l'on trouve dans ces cahiers est donc une mathématisation du rythme, dans laquelle González Prada dévoile sa pensée positiviste.

Une dernière critique fondamentale énoncée par Sánchez est l'eurocentrisme ou, comme il dit, l'européisme chez González Prada. Dans l'*Ortometría* ce dernier n'analyse que des exemples d'auteurs européens et, d'après Sánchez, le poète fait tout pour omettre les américains, ce qui semble être contradictoire chez l'auteur des premiers poèmes indigénistes, *Baladas peruanas*. Sánchez ajoute, à ce sujet : « El europeísmo que tal actitud trasunta coincide con el fervor de su campaña civilizadora. » (XIII) On retrouve donc cette question civilisatrice dans l'interprétation de Sánchez, bien que dans le corpus nous concernant elle ne soit pas explicite —comme elle l'était, on l'a vu, chez Heredia. De ces quatre questions relevées par Sánchez, la chronologie, le corpus théorique, le rapport entre science et poésie —ou rythme— et l'eurocentrisme, les dernières recherches ne sont revenues que sur la première et parfois la

deuxième, se concentrant plutôt sur la métrique et la versification en soi. Il me semble que, d'une certaine façon, le plan de lecture de Luis Alberto Sánchez est, quoique daté par moments, beaucoup plus ambitieux et encore valable dans son approche. D'où ces quatre questions à nouveau posées ici, amplifiées et reconfigurées.

10.3.1. La question du nom

Un aspect sur lequel les chercheurs ne se sont pas assez arrêtés est la dénomination particulière de ces cahiers. Marlene Polo, qui les a retravaillés, tenant compte du manuscrit et d'une première transcription faite par Carmen Luz Bejarano de Núñez, rappelle que « [e]ntre los manuscritos y recortes de periódicos que constituyen la unidad literaria llamada *Ortometría*, del Archivo de don Manuel González Prada, existen tres cuadernos de tipo escolar escritos íntegramente por él [...]»³⁹⁴. Cette présumée unité littéraire devrait alors comprendre autant les trois cahiers manuscrits que les coupures de presse, mais la réalité est autre : Polo n'a pas transcrit le troisième cahier, arguant qu'il s'agit de citations correspondant aux « menciones que hace González Prada en *Páginas libres, Minúsculas, Horas de Lucha y Exóticas* » (*id.*). Ce troisième cahier comprend aussi neuf points de sa réforme orthographique sous le titre « Modificaciones ortográficas » (XVII). À contresens, alors, Alfredo González Prada et Luis Alberto Sánchez ont publié « El verso de nueve sílabas » d'abord comme annexe de l'*Ortometría* et après de façon isolée dans *Nuevas páginas libres*, cassant ladite unité. En réalité, la plupart de chercheurs, à commencer par

394 « Advertencia » à Manuel González Prada, *Ortometría...*, p. XV.

Sánchez lui-même, quand ils parlent de l'*Ortometría*, font référence aux deux cahiers d'*Apuntes para una Rítmica* et non à l'ensemble de ces textes, et encore moins aux coupures de presse. Dans cette édition de 1977, on peut consulter effectivement les deux pages manuscrites reproduites de ces cahiers, où figure le nom : *Apuntes para una Rítmica*³⁹⁵. C'est la raison pour laquelle, dans ce travail, je reprends ce titre de façon restrictive et que je parle de *rythmique* ou de *théorie rythmique* pour me référer au contenu précis de ces deux cahiers, lorsque je réserve celui d'*Ortometría* pour l'ouvrage. L'usage veut, néanmoins, faire d'*Ortometría* une désignation élargie pour les textes sur la rythmique, sans tenir compte des textes sur l'ennéasyllabe et sur le rondel. C'est peut-être Sánchez lui-même qui a semé la confusion en parlant de l'*Ortometría* dès 1953.

Quant au nom, la plupart des chercheurs le considèrent comme allant de soi. Indépendamment du fait que l'*Ortometría* désigne juste les notes sur la rythmique ou qu'elle comprenne l'ensemble incluant les textes sur l'ennéasyllabe et sur le rondel, il faut examiner ce nom. Luis Alberto Sánchez semble être encore le seul à interroger le terme *ortometría* et il avance une définition propre : « *Ortometría* equivale a versificación correcta o hermosa o mejor aún a "belleza en la expresión versificada" » (VII). La première partie de cette définition n'est qu'une paraphrase de l'étymologie mais la deuxième, entre guillemets, est-ce une citation ? Ou est-ce simplement une façon de rapporter la versification à la beauté et, donc, à un discours esthétisant ? Sánchez ne propose pas une généalogie du terme. Au lieu de cela, il rapproche, de façon trop forcée et après coup, González Prada de Léo Spitzer, Karl Vossler ou bien d'Amado Alonso et

395 Dans ce titre il y a, en effet, une majuscule initiale dans *rítmica*, comme on faisait auparavant pour signaler une discipline. Sauf dans ce cas en particulier, je mets une minuscule suivant les critères éditoriaux d'actualité.

Alfonso Reyes, laissant voir avec une telle liste hétéroclite plus un éloge du poéticien qu'une analogie à des fins critiques.

Ensuite, la question du nom n'est pas forcément revenue. Il est curieux que les études sur ces cahiers, même les plus récentes, ne s'essaient pas au moins à hasarder une généalogie du terme. Il est clair qu'à l'époque de la rédaction de ces cahiers, l'orthologie était déjà un domaine défini et un enseignement intégrant même les maquettes d'études de quelques pays hispano-américains³⁹⁶. Au Pérou, en 1850, José Félix Franco a publié un ouvrage³⁹⁷ où l'orthologie devient la construction d'une norme linguistique et le paradigme de correction à partir de principes rationnels, sans plus aucun rapport avec la rhétorique et encore moins avec la poétique. À l'exception d'une petite section finale dédiée à la récitation, dans laquelle le vers a une place privilégiée, dans l'ouvrage il n'y a aucun autre rapport avec la poésie.

González Prada, voulant dépasser ces savoirs, essaie une dénomination moins courante en espagnol, l'*ortometría*. C'est assez probablement un emprunt à l'allemand, langue dans laquelle l'orthométrie est devenue une discipline en soi tout au début du XIXe siècle. Une œuvre témoignant de cette constitution disciplinaire est celle de Christian Gottlieb Perschke³⁹⁸. L'ouvrage a six destinataires de caractère hétérogène. Deux sont tout à fait académiques, visant surtout les enseignants (*Lehrer*) et les titulaires de chaires (*Lehrstühle*), puis un

396 Après les œuvres de Mariano José Sicilia et d'Andrés Bello, on trouve des résumés de celles-ci ou des œuvres originelles en Colombie, au Chili, au Mexique, au Pérou et au Venezuela. Il s'agit, assez souvent, de manuels destinés à l'enseignement et ayant deux volets complémentaires : l'orthologie et l'orthographe, ou l'orthologie et la prosodie. Pour plus de détails, *vid.* l'Annexe II.

397 *Lecciones de ortología de la lengua castellana, en que se determinan y demuestran analíticamente los principios y reglas de la verdadera pronunciación y del acento de nuestro idioma*, Cuzco, Imprenta Republicana.

398 *Orthometrie: für Schulen jeder Art, besonders deren Lehrer, für beginnende Dichter, für höhere Lehrstühle und Kanzeln, für Schaubühnen, und für Musiksetzung poetischer Stücke*, Frankfurt an der Oder, Buchhandlung, 1809.

troisième pour le prêche dans la chaire ecclésiastique (*Kanzeln*). Ce volet éducatif est complémentaire de la formation artistique, en particulier des arts pour lesquels, à l'époque, la notion de vers était fondamentale : de façon explicite, l'orthométrie est dédiée aux poètes débutants (*beginnende Dichter*), ce qui insiste sur le lien entre cette discipline et la formation dans le métier de poète ; elle se propose d'encadrer en même temps deux activités, le théâtre (*Schaubühne*) et la mise en musique de morceaux poétiques (*Musiksetzung poetischer Stücke*). Parmi les principes enseignés par cette orthométrie, figure la scansion. Si cet ouvrage ou d'autres allemands ont inspiré González Prada pour développer sa propre pensée, la notion de rythmique, le dépassement de la métrique, les schémas rythmiques, entre autres, ne tiennent pas ici leur origine, parce que la versification est basée sur la quantité³⁹⁹.

L'orthométrie allemande a été intégrée à la réflexion pédagogique de Johann Heinrich Pestalozzi et, probablement à partir de ce moment, elle s'est vulgarisée dans les manuels et les traités destinés à l'enseignement. Un de ces manuels est celui de Marc-Antoine Jullien⁴⁰⁰, qui a été traduit vers l'espagnol en 1842⁴⁰¹. Dans cet ouvrage, l'exposition de l'orthométrie occupe quatre pages et elle constitue, de dix, le neuvième degré des éléments du langage. On y apprend que, d'après Jullien, l'orthométrie est le nom que les allemands donnent à la prosodie. À part le caractère correctif de la discipline, deux points sont encore à

399 On peut voir quelques schémas métriques dans l'ouvrage de Perschke dans, par exemple, les pp. 29-30, où il emploie aussi le nom *Schema*. Il emploie la notation la plus commune : ∪ pour les syllabes brèves et — pour les longues ; une ligne verticale pour marquer le pied et une double ligne verticale pour diviser les hémistiches.

400 *Exposé de la méthode d'éducation de Pestalozzi telle qu'elle a été suivie et pratiquée sous sa direction pendant dix années (de 1806 à 1816) dans l'Institut d'Éducation d'Yverdon, en Suisse*, Milano, Stampa Reale, 1812. Une deuxième édition a été publiée à Paris en 1842.

401 *Exposición del sistema de Pestalozzi...*, tr. D. A. M. M. P., n. Merino Ballesteros, Madrid, Librería de D. León Pablo Villaverde, 1842. Où en effet le traducteur a traduit méthode par *sistema*, choix justifié par une dite adaptation à l'enseignement espagnol (1).

mentionner. Le premier, c'est la place primordiale donnée à l'accent, car, suivant Jullien, c'est lui qui produit les nuances des impressions chez l'être humain. Cette primauté est appuyée par une citation de Rousseau, pour qui l'accent « est l'âme du discours⁴⁰² ». La deuxième chose à retenir de cet ouvrage est la progression de trois fondements de l'orthologie : 1) « La *mesure* ou la *quantité* » ; 2) « La *prosodie* ou la *doctrine de l'accent* » ; 3) « La pénétration intérieure de la voix ». Il est aisé de comprendre que les deux premiers points coïncident avec le dessein de la théorie rythmique de González Prada.

Si le poète péruvien a eu accès à ces œuvres, ou à d'autres semblables, ce qui compte c'est que la discipline n'était pas nouvelle. Il y a un décalage de presque un siècle entre la constitution de l'orthologie comme domaine d'études et sa réélaboration dans la théorie rythmique.

10.3.2. La question de la date

La question de la chronologie est fondamentale pour comprendre l'organisation du discours théorique chez González Prada. Malheureusement, vu le nombre de manuscrits et de publications posthumes, en plus des changements effectués par le poète au cours des années, établir de dates d'écriture est un de points faibles de la recherche. Certes, de nouvelles méthodes pour dater les manuscrits devraient être appliquées et une *ecdotique* est à faire, mais dans l'attente de cette étude, il ne nous reste que le travail critique et la déduction⁴⁰³. La

402 *Apud, Exposé...*, p. 341.

403 Isabelle Tauzin-Castellanos en parle, dans sa critique génétique de « *Notas acerca del idioma* ».

chronologie établie par Robert G. Mead en 1947⁴⁰⁴ ne pouvait pas inclure l'*Ortometría*, encore inédite. Les efforts de Thomas Ward⁴⁰⁵ pour la mettre à jour n'ont pas été suffisants pour combler ce manque d'information. La seule source pour dater l'*Ortometría*, sur laquelle les chercheurs reviennent systématiquement, c'est la préface de Luis Alberto Sánchez dans laquelle on trouve 1880, et même 1891, comme l'année probable du commencement du manuscrit. Onze ans donc de marge pour le *début* d'un manuscrit qui restera inédit. Mais cette plage de onze ans correspond à une période intellectuelle, positiviste et libérale, qui se différencie bien de la maturité radicale, plutôt anarchiste.

Joël Delhom, dans sa tentative pour situer les périodes intellectuelles de González Prada, fixe une première étape dont la publication de *Páginas libres* (1894) serait le *climax*. À ce moment, le poète ciblait un groupe de lecteurs, en principe « la elite intelectual del país y a la incipiente clase media de ideas avanzadas⁴⁰⁶ ». La deuxième, commençant en 1899 avec des articles sous pseudonyme pour la presse libérale et anticléricale, serait marquée par sa séparation du parti Unión Nacional en 1902 et par la prise d'un souffle radical avec ses collaborations de 1904 à 1909 pour le journal *Los Parias* (*id.*), fermé par ordre gouvernemental. Il y aurait une pause d'écriture d'articles militants entre

404 Mead, Robert G. Jr. « Cronología de la obra en prosa de Manuel González Prada », *Revista Hispánica Moderna*, XIII/3-4 (1947), pp. 309-317.

405 « Orden cronológico de los ensayos de González Prada », disponible dans sa version numérique sur <https://evergreen.loyola.edu/tward/www/gp/biblio/orden_crono.htm#F1> (Consulté le 9.02.2022). Et « Serie Bibliográfica: Manuel González Prada », *Inti: Revista de literatura hispánica*, 1.28 (1988), pp. 209-221. *Vid.* aussi la mise à jour pratiquée par Ward sur son site de l'Université de Loyola : <https://evergreen.loyola.edu/tward/www/gp/biblio/index.html#Representaciones_literarias> (Consulté le 2.2.2022).

406 Joël Delhom, « Manuel González Prada (1844-1918): del ensayo al panfleto », *Pacarina del Sur*, 3.11 (avril-juin 2012). <http://www.pacarinadelsur.com/home/figuras-e-ideas/430-manuel-gonzalez-prada-1844-1918-del-ensayo-al-panfleto#_edn2> (Consulté le 14.12.2021).

1910 et 1914, quand il se prononce contre le coup d'État du colonel Óscar Benavides. Delhom mentionne une probable priorité donnée à la poésie pendant cette période, car il édite *Exóticas* en 1911. Suivant cette coupure à l'intérieur de l'œuvre on peut affirmer que le dessein du manuscrit de l'*Ortometría* correspond bien à la période libérale et positiviste, d'où la *mathesis* imprégnant le discours théorique. Sa réécriture et les préfaces aux recueils poétiques coïncident plutôt avec sa radicalisation politique à partir de 1899.

Luis Alberto Sánchez datait le commencement du manuscrit à un moment postérieur à 1880 et même à 1891⁴⁰⁷, mais dont l'écriture ne serait pas postérieure à 1910. Le texte « fue, por consiguiente, creciendo y enriqueciéndose a lo largo de los años, paralelamente a las lecturas y reflexiones de su cauteloso y fino autor. » (XII) Sánchez déduit les dates de composition à partir de deux facteurs : le premier est la publication de *La science expérimentale* (1878), de Claude Bernard, à partir duquel González Prada trouve un fondement à sa pensée positive, et l'autre sont les citations et la calligraphie, qui lui permettent de penser que le manuscrit n'est pas postérieur à 1910. Il conjecture alors « que la *Ortometría* fue elaborada a lo largo de muchos años, quizás toda la vida de su autor, pero el texto data de los años de tregua, entre 1902 y 1910. De otro modo, las notas a *Minúsculas* contendrían más nítidas alusiones a aquel propósito de tecnificación literaria, que ya se ve en *Exóticas*. » (VIII) En effet, la théorie rythmique de González Prada est primordialement positiviste. Elle a cet élan pour réduire à une expression mathématique le rythme. Mais ce n'est pas seulement le cadre théorique ce qui nous permet d'identifier l'*Ortometría* avec le courant philosophique du XIXe siècle, assez présent encore par exemple dans

407 *Op. cit.*, p. VII.

des articles comme « La poesía ». Un autre élément qui pourrait nous permettre de dater ces cahiers serait la cohérence interne des sources et des références et la constitution d'exemples et modèles. Comme on verra ci-dessous en profondeur, elles sont tout à fait ancrées dans le XIXe siècle —et même avant. Au niveau théorique, celles-ci révèlent soit un manque d'intérêt pour l'actualité théorique et poétique, soit, précisément, une écriture en plein XIXe siècle, avec quelques retouches au fil des ans. De plus, il faudrait considérer que la radicalisation vers l'anarchie à partir de 1902, même si ce n'est qu'au niveau politique, devrait aussi toucher le plan général de la théorie et ce n'est pas le cas. Les cahiers de l'*Ortometría* sont trop enracinés dans le positivisme et dans la tradition rhétorique pour imaginer une écriture postérieure à cette année. J'oserais dire que, même s'il s'avérait que l'écriture de ces cahiers date de la dernière décennie du XIXe siècle, si l'on prend en compte mes critères —sources, références, exemples et modèles—, elle serait déjà un peu anachronique.

Certes, le rapport intratextuel entre l'*Ortometría* et les « Notas » à *Exóticas* dément notre propos. Il faudra, néanmoins, lire attentivement les « Notas » à *Exóticas* pour se rendre compte qu'elles sont une reprise partielle de l'*Ortometría*. Ce que González Prada récupère de cette dernière, ce sont surtout les termes et les aspects techniques dans la formalisation du rythme et certaines conclusions provenant de son travail philologique, comme l'opposition historique entre métrique et rythmique. Le plan positiviste, par contre, est absent des « Notas » —par exemple, le recours à des équations pour formaliser les vers ou les rythmes, ou des idées évolutionnistes appliquées à la poétique. On peut même voir l'antériorité de l'*Ortometría* dans le recours au bagage hérité de la rhétorique

—par exemple, la place de l'oreille et le vocabulaire l'accompagnant, absent des « Notas » à *Exóticas*. Tous ces faits nous font penser que ces cahiers datent en effet des dernières décennies du XIXe siècle et que son écriture ne pourrait pas continuer au-delà de 1902 que pour quelques retouches.

10.3.3 La terminologie d'*Apuntes para una Rítmica*

Il est clair qu'avec ces cahiers, González Prada se proposait de fonder et délimiter un discours théorique sur la versification ou même un domaine disciplinaire aux allures scientifiques, *la rythmique*. La mathématisation des vers, pour lesquels il trouve des équations et des schémas et les exercices de génération de vers montrent une intention expérimentale qui va de pair avec un ton magistral et même avec une terminologie privilégiant à la fois l'abstraction et le dépassement de termes classiques.

Dans cette section je vais essayer de systématiser quelques termes maintes fois employés par González Prada et qu'il ne définit pas. On ne tient pas compte de certains noms comme *syllabe*, se trouvant un peu partout et n'étant pas un concept dans la pensée de González Prada, c'est-à-dire qu'il ne constitue pas un usage différencié et personnel par rapport au système de la langue, mais coïncide, en principe, avec la définition offerte par les dictionnaires. En revanche, les termes structurants de sa pensée, tels qu'*accent*, *rythme parfait*, etc., se trouvent consignés et analysés plus loin. Il est question plutôt de commenter quelques termes non définis par González Prada et communs à la poésie pour trouver leur place dans le système de son discours théorique sur la poésie. Je les introduis suivant leur progression dans *Apuntes para una Rítmica*.

Le premier terme qui nous questionne est celui de *verso*, car, employé un peu partout, il n'est pas un objet de réflexion en soi. González Prada l'emploie comme unité de désignation au singulier et au pluriel. Au singulier, *verso* va se distinguer implicitement de *metro*, puis qu'il s'agit des mots qui se réfèrent à des entités différentes dans la pensée de González Prada. Bien qu'il soit distinct de *ritmo*, « *verso* » se donne à lire presque comme équivalent de rythme au moins deux fois (12 et 13⁴⁰⁸) avec un exemple en castillan. Peut-être s'agit-il d'hésitations ou de lapsus, car le plus souvent le vers est l'équivalent de ligne avec, évidemment, une organisation accentuelle déterminée (15 deux fois, 17, 20 cinq fois, 21 quatre fois, 22 deux, 25 trois, 26, 27 trois, 28, 35, 39, trois, 45 deux, 52 trois). Le vers, et non le mètre ou le rythme, est l'objet de la scansion, ce que l'on peut illustrer quand il se propose de scander « *el verso : Nieguen al tiempo en que feliz volares* » (9). Accompagné d'un adjectif, toujours au singulier, et avec très peu d'occurrences, ce terme n'est plus l'équivalent de ligne, mais bien la qualité d'une activité spécifique. Sous cet angle on n'a que « *composiciones en verso cuantitativo* » (2) et « *verso culto* » (3), tous deux employés pour parler de pratiques de l'Antiquité. Parfois au lieu de *verso*, Manuel González Prada emploie une désignation précise, *endecasílabo*, *dodecasílabo*, etc.

Dans son usage au pluriel, González Prada ne fait pas, comme d'autres auteurs, une synecdoque pour signifier poème ou même activité poétique. Une exception serait peut-être quand il oppose la lecture des « *versos* » à celle de la prose (3), quoiqu'ici on reconnaisse une motivation à l'emploi du pluriel par l'antagonisme supposé entre le vers et la prose. Mais hormis ce cas, cette forme

408 Je signale en chiffres arabiques le numéro de page suivi, si c'est le cas, du nombre d'occurrences par page en lettres. Je ne cite pas des mots isolés ; par contre, toute construction syntagmatique est consignée.

ne se présente que de façon syntagmatique. Par exemple, à un niveau plus référentiel, dans la discussion sur la strophe saphique adonique de Villegas, quand il dit « cuatro versos » (9) pour décrire la strophe. Accompagné d'un adjectif, ce nom est la simple référence d'une pratique où il désigne un ensemble partageant un trait commun. On a alors : « versos latinos » (1), « versos romanos » (2), « versos rematados en monosílabos, versos que [...] » (11) et les « versos blancos », sur ces derniers il fait peser la question de la facilité (*id.*), relevant ainsi, sinon une partialité, au moins une préférence au niveau de la technique pour les vers rimés. Une préférence qui ne serait plus valable dans la pratique poétique d'*Exóticas*, où les poèmes sans rime constituent plus de la moitié de l'ouvrage.

Dérivée de *vers*, on trouve la *versification*. Si le terme *vers* est un peu partout, celui de *versification* est beaucoup moins récurrent. On le trouve plutôt présent de façon syntagmatique, quand González Prada aborde les problèmes de quantité dans les systèmes grec et roman. Dans ce cas, il fait appel évidemment à des termes et des syntagmes qui leur sont propres : « versificación acentuativa », « versificación cuantitativa », « versificación basada en breves i largas » (2) et plus loin « la versificación métrica » (6), à part une occurrence dans une citation de Martínez de la Rosa, « versificación moderna » (3). Beaucoup plus rare est la présence du seul terme de *versificación* (20 et 25) pour parler du fait d'écrire des vers, ou d'un système permettant de le faire. À cela on ajoute une occurrence à l'intérieure d'une citation de Sinibaldo de Mas (21). Cette présence peu significative de *versificación* devrait nous alerter sur un manque d'intérêt pour l'activité du vers : ce n'est pas le comment faire des vers qui intéresse González Prada, mais les étudier, les scander, trouver leurs lois

internes - ou il a une certaine préférence pour l'abstraction qui l'oblige à se pencher plus sur la rythmique.

À l'intérieur d'*Apuntes para una Rítmica* il y a en effet un effort pour instaurer la rythmique et dépasser la métrique, ce qu'on peut constater par la quasi absence de ce terme⁴⁰⁹. La seule occurrence de *métrica* se trouve dans une citation de Martínez de la Rosa (3). Cette absence va de pair avec la présence rare et très marquée de *metro*, exigée seulement quand González Prada aborde le système classique de versification. Il parle alors des « metros clásicos » (10), d'« el metro de Safo » (11), ou bien, en scandant des dactyles, des « metros » (25). Une dernière piste pour comprendre la place de la métrique dans la pensée de González Prada, c'est quand il traite de la quantité syllabique et qu'il introduit le syntagme « sistema de metrificaci3n » (13), assez rare, en effet, pour l'opposer à la rythmique. Ces usages nominaux devraient nous avertir d'un fort contresens qui se produit quand on parle de théorie métrique ou de métrique chez González Prada, car celui-ci fait tout pour s'en démarquer.

L'utilisation ponctuelle de *metro*, ou son absence, est due, à mon avis, à un objectif théorique précis : González Prada veut dépasser la métrique, mettant à sa place la rythmique ; ce terme est donc employé seulement quand il parle du système classique mais non de l'hispanique. Il s'agit d'une distinction conceptuelle plutôt tardive, sachant qu'on trouve *metro* ailleurs pour théoriser le système de versification hispanique, dans l'essai sur l'ennéasyllabe par exemple. Ce recensement met en évidence l'usage différencié de *ritmo*, *metro* et *verso*. Ces deux derniers ne sont pas employés comme des termes se rapprochant, leur application est tout à fait historique, elle concerne des systèmes de versification

409 Et il ne faut pas oublier que plus tard, dans les « Notas » à *Ex3ticas*, il affirmera de façon catégorique qu'en espagnol il n'y a pas de métrique mais de la rythmique.

différents. Entre *ritmo* et *verso* la distinction est simple, le rythme étant l'organisation accentuelle du vers. Parfois, certes, ils se confondent, là où ces termes se succèdent et alternent, laissant voir leur ressemblance. Fondé sur l'idée de répétition, le rythme est une notion abstraite pour se représenter l'organisation accentuelle du vers, qui pourtant ne tient pas compte de son organisation sonore, phonétique ou phonologique, et encore moins syntaxique. Cette structuration du rythme à partir de l'accent est telle, que González Prada n'emploie pas —comme Bello— la phrase *rythme accentuel* et une seule fois on trouve l'expression « ritmo de acento » (3). C'est précisément parce que, chez le Péruvien, le rythme n'est qu'accentuel.

Les efforts de distinction conceptuelle sont évidents et, même non explicités, on peut les voir à l'œuvre. Il est cependant possible de trouver au moins une hésitation, ou une indifférenciation entre rythme et vers, précisément dans la dernière page du manuscrit, quand González Prada commente les rythmes avec dissonance, en prenant un exemple d'Espronceda et un autre d'Iriarte : « En el verso de Espronceda [...] hai una disonancia inicial [...] En el de Iriarte [...] hai una disonancia final [...] ¿Qué oído no prefiere el primer ritmo al segundo? Mientras al concluir con el verso de Iriarte quedamos suspensos, como esperando un acento que haga entrar a la frase en una nueva serie rítmica, al terminar el verso de Espronceda quedamos satisfechos porque sí hubo disonancia al pasar del elemento binario al ternario la [continuación] sucesión de éste afianza el ritmo. » (52)

Pour finir, Il faut noter la quasi absence des termes *poesía* ou *poema*, même de *composition*. On trouve la poésie seulement dans des syntagmes, accompagnée d'un adjectif, « la "poesía bárbara" » (6) et « la poesía

castellana » (11), pour parler de l'ensemble de pratiques d'une époque ou dans une langue, respectivement. Cette absence est significative, elle montre l'intérêt ponctuel de la rythmique pour une distribution formelle qui se veut hors discours. Voire, la rythmique est restreinte au domaine du rythme et du vers, au maximum à la strophe ; elle n'a pas, néanmoins, pour objectif de se constituer en poétique. Même si elle emprunte de nombreux concepts et procédés à la rhétorique et la poétique, la rythmique n'a pas pour but de s'y substituer.

10.3.4. Les autorités, les exemples et la constitution de modèles

Luis Alberto Sánchez a essayé de dater les cahiers des *Apuntes para una Rítmica* par un entrecroisement d'éléments biographiques, de lectures scientifiques de González Prada ou par une intratextualité (la réciprocité entre ces cahiers et les recueils de poèmes) ; mais il n'a pas analysé l'articulation des arguments ou des autorités, ni l'organisation interne des références ni le développement conceptuel, ce qui montrerait qu'il s'agit, en effet, d'un travail en cours pendant plusieurs années. Et il faudrait aussi lire ce travail comme un *processus*, comme un effort pour affirmer ou dépasser une certaine pensée ou plus exactement un discours théorique sur la poésie. En même temps, il s'avère nécessaire de montrer un certain anachronisme de la part de González Prada dans ses savoirs littéraires, la plupart datés. Un anachronisme fondé non sur son désir d'une rythmique comme science positive, mais reposant sur le traitement de ses sources, des autorités, des modèles et des exemples de vers. Le premier cahier d'*Apuntes para una Rítmica* est bien ancré dans la pensée classiciste.

González Prada ne peut pas s'empêcher de revenir sur des concepts et des arguments hérités de la rhétorique et de la poétique, comme la présence de l'oreille, l'affirmation de la quantité syllabique, la méconnaissance ou l'indistinction entre voyelles et consonnes dans la discussion sur l'accent, ou encore plus évidemment quand il marginalise Andrés Bello pour mieux donner une autorité à Martínez de la Rosa !

On peut commencer par analyser les sources de González Prada, qui sont sa principale autorité. Il y a, à mon avis, trois sortes de sources⁴¹⁰ : la première serait l'œuvre ou la pensée explicites qui deviennent une autorité et qui restent *incontestables*, auxquelles González Prada emprunte une idée, une définition ou même des traits méthodologiques ; la deuxième serait une pensée ou une œuvre avec lesquelles le poéticien établit un rapport dialectique, s'il en emprunte quelque chose c'est pour débattre, nuancer et incorporer ou rejeter son argumentaire ; la troisième serait une œuvre ou une pensée qui est à peine mentionnée, mais de laquelle il tire des définitions et des exemples. On pourrait, sans aucun doute, trouver plus de divisions ou même un autre classement, mais je présente ici pour la première fois un essai de systématisation.

Dans la première catégorie, on peut même ajouter qu'il y a un constat de position, au début des sections ou des chapitres. La démarche langagière de González Prada est plutôt réaliste et non nominaliste. Cela veut dire qu'il n'avance de définitions que rarement et qu'il sous-entend un concept comme étant un universel, ou bien comme quelque chose à déduire de son argumentation. Parfois il emprunte aussi les définitions de domaines culturels et de périodes divers, rendant évident l'éclectisme de son discours théorique sur la

410 Beaucoup des références ont été ici reconstituées, corrigées ou complétées.

poésie. Par exemple, il introduit *ritmo* et *rítmica*, deux concepts fondamentaux, sans les définir, laissant informulée leur signification (dans la section « El ritmo. Sus unidades i sus elementos » il abordera en profondeur la question du rythme, mais empruntant toujours des définitions, on y reviendra ci-dessous). C'est précisément ce manque de définitions propres qui va faire que, au début d'une section, González Prada fera appel à des autorités qui restent incontestables, ce qui lui permet d'établir un fondement pour continuer son travail : cela est manifeste dans le premier cahier, où il fait une introduction historique à la question de la quantité et de l'accent dans les métriques classiques. Dès la première page se présente une citation en français d'Alfred Croiset.⁴¹¹ Il est clair que González Prada vise à fonder sa démarche intellectuelle sur une autorité, son approche de la versification classique est légitimée par une quête magistrale. Il continue sa dissertation historique sur la *versificación acentuativa* et la *versificación cuantitativa* dans l'Antiquité, faisant appel aux autorités de Francesco Carlo Pellegrini⁴¹² et de Quintilien⁴¹³, donnant dans chaque cas la référence plus ou moins précise, et laissant voir avec ceci un élan de documentation scientifique, procédé qui sera présent une seule fois encore pour la définition de rythme. González Prada ne cite pas Quintilien, il le paraphrase et on ne peut pas savoir s'il le lisait en latin ou en traduction.

Ce retour vers les savoirs classiques, avec Quintilien comme autorité, est accompagné d'une mystérieuse revendication de Francisco Martínez de la Rosa, qui est, comme on a vu ailleurs, le plus anachronique des néoclassiques.

411 *La poésie de Pindare et les lois du lyrisme grec*, Paris, Hachette, 1880.

412 *Elementi di Letteratura per le Scuole secondarie*, Livorno, Giusti, 1891. Étant un manuel pour l'enseignement secondaire, l'ouvrage a eu plusieurs éditions et réimpressions. J'ai trouvé des comptes rendus en Italie de 1891 et 1893 faisant l'éloge de Pellegrini et on peut trouver des extraits et des citations bien après le début du XX^e siècle.

413 *Institutio oratoria*, livre I, ch. XL.

González Prada cite pour la première fois un long extrait des *Anotaciones a la Poética*, pour prouver le rapport « entre la cantidad y el acento » (3), mais surtout pour insister sur le poids de la quantité sur le nombre syllabique dans la versification moderne. Il rappelle en note infrapaginale l'*Ortología* de Bello, signalant juste le désaccord entre le poéticien hispano-américain et l'Espagnol, ou entre le nombre et la quantité. Il faut noter que dans cette discussion, González Prada n'est pas systématique : il aborde la question accentuelle au niveau syllabique, sans faire, comme Bello, une distinction entre voyelles et consonnes. En outre, à partir de la citation de Martínez de la Rosa il va centrer sa discussion autour de la quantité sur la fin de vers, et plus particulièrement sur la question du comptage avec des *palabras agudas, graves* ou *esdrújulas* dans la position finale (3 sq.).

Le premier cahier finit par une strophe d'« Elisa », de Lorenzo María Lleras, pris à son tour de J. M. Marroquín et ses *Lecciones de métrica* (10). Il est curieux que González Prada ne cite pas de propos théoriques de ce dernier mais plutôt un exemple de strophe saphique adonique. Ceci est important car on peut voir le caractère éclectique de la pensée de González Prada, qui cite indistinctement des théoriciens qui se contredisent ou qui sont opposés par principe.

Son concept de *rítmica* est fondamental et pourtant il apparaît sans définition. González Prada préfère signaler l'accent comme principe déterminant de la rythmique et cela lui permet de déplacer la discussion pour se centrer sur un concept pour lequel il pouvait puiser à volonté dans les manuels et même

dans les grammaires⁴¹⁴. Il a recours aux « gramáticos » comme autorité et plus loin il récupère, d'abord, la définition de Sinibaldo de Mas et ensuite celle de Bello. De Sinibaldo de Mas il reprend la définition d'accent comme « sílaba en que se levanta más la voz » (15) et de Bello l'analogie entre l'accent et le coup de baguette en musique. En note il ajoute une définition d'accent de Ludovico Zuccolo⁴¹⁵ (1568-1630), semblable à celle de De Mas, et une quatrième de la grammaire de l'Académie espagnole. Ce n'est que vers la fin de cette section que González Prada présente sa définition d'accent, paraphrasée de De Mas : « [El acento es el esfuerzo del órgano vocal para levantar la voz en determinada sílaba] » (15) Entre crochets dans le manuscrit, il s'agit clairement d'un ajout à posteriori. La place de Bello dans une deuxième position est marquée, il est clair que González Prada a plus d'affinité avec De Mas qu'avec l'hispano-américain (de la même façon qu'avant il citait d'abord Martínez de la Rosa, puis Bello en note). C'est aussi la seule citation de Bello dans le corps du texte.

Il commence la partie « El ritmo. Sus unidades i sus elementos » (16-52) en reprenant les définitions de l'helléniste Francesco Zambaldi⁴¹⁶ (1837-1928), d'Edmond Bouvy⁴¹⁷ (1847-1940) et du musicien et philosophe antique Aristoxène (IV a.C.), tout cela pour confirmer que le rythme est plutôt un schème, c'est-à-dire une succession régulière ou alternée du temps, mais toujours dans un ordre : « Según Zambaldi “la palabra ritmo significa flujo” i “podría definirse el regreso regular i periódico del *ictus* con intervalos sensibles de tiempo” [...] “El ritmo

414 Il cite deux grammaires comme des autorités : Academia española, *Gramática de la Lengua Castellana*, 8e éd, 1847 et *Gramática*, 1890 (5). Après il cite encore une grammaire sans spécifier quelle édition (15).

415 *Discorso delle ragioni del numero del verso italiano*, Venezia, Appresso Marco Ginammi, 1623.

416 *Metrica greca e latina*, Torino, Ermanno Loescher, 1882.

417 *Poètes et mélodes. Étude sur les origines du rythme tonique dans l'hymnographie de l'Église grecque*. 1886.

tomado en su sentido etimológico, dice el P. Edmond Bouvy, es la corriente regular de los sonidos... .. la “sucesión regular i distinta de los tiempos” [.] Aristógeno le define: “El orden de los tiempos”, definición que abraza la palabra i los movimientos del cuerpo, es decir: la Música, la Poesía y la Danza. » (16)

Voici le premier paragraphe de la section, très intéressant pour montrer les conceptualisations et l'étymologie de l'époque autour du *rythme*, mais aussi pour comprendre le rapport aux autorités entretenu par González Prada. Ici il commence par citer deux études récentes, certes, pour l'Antiquité, établissant par ceci un parallélisme entre les systèmes grec et latin et celui du castillan. Il fait, néanmoins, un saut en arrière de plus de vingt siècles pour valider autant les définitions de Zambaldi et de Bouvy que celle d'Aristoxène, faisant du rythme, par ce biais, une notion transhistorique et à la fois transversale et commune à la musique, la poésie et la danse —les trois arts associés au chant depuis la période classique. Il construit clairement un système d'autorités reposant sur le modèle classique et ayant l'Antiquité grecque comme cadre de référence. À côté de ces autorités incontestables il y aurait des lectures scientifiques comme celle de Wilhelm Wundt, chez qui González Prada emprunte l'opposition entre voyelles et consonnes définies comme du son et du bruit respectivement (16).

Même s'il n'est pas du tout question de voir le discours théorique sur la poésie de González Prada comme néoclassique, il faut noter que les sources classiques, Quintilien ou Aristoxène, restent incontestables. De même, les études des hellénistes auxquels il emprunte des définitions deviennent des autorités irrécusables. C'est qu'envers ces savoirs il y a la reconnaissance d'un magistère et en même temps un besoin de forger un socle théorique lui permettant de développer sa propre pensée du rythme. On pourrait même

déduire un besoin civilisateur dans cette filiation classique. Non loin de ce type d'autorité, il y aurait des mentions isolées comme celle d'August von Platen (11), employé comme référence pour le rapport entre les versifications classique et allemande⁴¹⁸. La place des poéticiens hispaniques, en contrepartie, obéit à une dynamique plus dialectique. Sans aucun doute, le poéticien le plus cité est Sinibaldo de Mas⁴¹⁹, de qui il reproduit plusieurs citations mais à qui il nie le statut de poète. Martínez de la Rosa, avec son caractère réactionnaire, est en effet revendiqué, mais d'une certaine façon mis de côté implicitement car González Prada finit par donner plus de poids à l'accent qu'à la quantité. Une position marginale occupe Andrés Bello. Sur ce sujet, Hervé Le Corre avait déjà synthétisé le rapport entre Bello et González Prada : « No resulta difícil mostrar que, en lo esencial, sus fundamentos teóricos arrancan de Bello, aunque este viene citado escasas veces, y Sinibaldo de Mas, éste repetidas veces nombrado, aún cuando González Prada rechaza las bases cuantitativas de su métrica⁴²⁰ ». En effet, Bello est cité une seule fois dans le corps du texte et il revient deux autres fois en note ; mais l'hispano-américain devrait être par contre l'antécédent du dépassement de la quantité pour privilégier un rythme fondé sur l'accent. González Prada ne lui donne pas une place primordiale peut-être par son européisme, noté par Luis Alberto Sánchez, mais aussi par des différends manifestes dans l'article « La poesía ». Finalement il y a ces autorités qui restent un peu marginales mais à partir desquelles González Prada construit son

418 Il s'agit vraiment d'une seule mention sans référence à une œuvre précise.

419 Son *Sistema musical de la lengua castellana* est cité comme autorité au moins cinq fois (5, 15, 20, 21, 24).

420 « Innovaciones y reticencias en torno al verso libre (con un ejemplo del posmodernismo cubano », In: Gema Areta Marigó, Hervé Le Corre, Modesta Suárez et Daniel Vives (éds.), *Poesía hispanoamericana : Ritmo(s) / métrica(s) / ruptura (s)*, Madrid, Verbum, 1999, p. 115.

argumentaire ou à partir desquelles il construit sa propre pensée. Un exemple serait Angelo Solerti⁴²¹, de qui sont repris des schèmes d'accentuation de l'hendécasyllabe (10). D'autres seraient J. M. Marroquín ou Eduardo Benot⁴²², déjà cités, auxquels González Prada reprend quelques concepts ou exemples, mais non des idées structurantes. Une position encore plus accessoire serait celle des auteurs mentionnés une seule fois, comme Antonio de Nebrija (7).

La question des exemples dans la théorie rythmique n'a été jamais abordée. Elle est pourtant déterminante pour comprendre le rapport entre exemple et constitution d'un modèle poétique, ou si l'on veut aller encore plus loin, la formation d'un canon. Car, qu'est-ce qu'un exemple sinon l'établissement d'un paradigme ? Ce que le paradigme rend visible et ce qu'il rend invisible est précisément la formation d'un canon poétique. Preuve que ce paradigme travaille ou renforce une idée de canon, la presque totale omission d'exemples tirés de poètes du Moyen Age, puisque leur versification ne fait pas office de modèle ; elle n'est pas canonique pour la théorie rythmique —comme elle ne l'était pas non plus pour les néoclassiques.

Je vais hasarder une hypothèse sur laquelle des études à venir devront être plus rigoureuses : il me semble que parfois González Prada ne puise pas ses exemples directement de leurs auteurs, mais qu'il les tire de Bello, de De Mas, ou d'autres manuels et traités de l'époque. Il réutilise, donc, des exemples. Ce qui explique en partie le caractère un peu conservateur ou anachronique de

421 *Manuale di métrica italiana ad accento ritmico*, Torino, E. Loescher, 1888.

422 *Prosodia castellana*, t. I: *Versificación*, Madrid, Juan Muñoz Sánchez, 1892 (11). Dans cet ouvrage, d'ailleurs, Benot reconnaît la grandeur de Bello et de Eduardo de la Barra. Il est curieux que González Prada ne partage pas la même impétuosité pour Bello ou qu'il ne cite pas De la Barra.

ses modèles. En tout cas, la plupart de ses exemples sont des auteurs espagnols, en particulier des baroques et des néoclassiques orthodoxes ou hétérodoxes. Il y a beaucoup moins de romantiques et une quasi absence de contemporains. Pour mieux illustrer ce propos, je présente une liste des auteurs dont González Prada donne des exemples de vers suivi du numéro de la page entre parenthèse, équivalant à une occurrence.

Antiquité : Catulle (10), Horace (8, 10, 11).

Moyen Âge : El Arcipreste de Hita (4).

Siècle d'Or : Jerónimo de Bermúdez (7, 9, 19), Esteban Manuel de Villegas (7, 8, 11), Rodrigo Caro (13), Juan Ruiz de Alarcón (18, 19), Góngora (19), Lope de Vega (19), B. Leonardo de Argensola (19), Calderón de la Barca (46).

Néoclassiques orthodoxes : Leandro Fernández de Moratín (4, 22), José Cadalso (12), Tomás de Iriarte (52).

Néoclassiques hétérodoxes : Alberto Lista (4, 8), Juan Meléndez Valdés⁴²³ (8), Francisco Javier de Burgos⁴²⁴ (11), Félix José Reinoso (22), Eugenio de la Tapia (22), Manuel José Quintana (26).

Romantiques : Joaquim María Bartrina (38), José de Espronceda (52).

Modernistes et contemporains : Rubén Darío (4), Salvador Rueda⁴²⁵ (4), Lorenzo María Lleras⁴²⁶ (12).

Une place particulière occupe Sinibaldo de Mas qui est autorité et, en plus, modèle de versification à plusieurs reprises (19, 20, 21, 45, 46) et qu'on a du mal

423 Il y a une évidente erreur de lecture de Polo et de Sánchez, qui ont consigné un tel Martínez Valdez. Mais les vers cités « Vuestro comercio el ánimo regala, / Vuestra doctrina el corazón eleva / Vuestra dulzura célica el oído / Mágica aduerme [...] » proviennent de l'ode XXXIV « A mis libros », de Meléndez Valdés.

424 Il s'agit plutôt de la première strophe de l' « Ode II. Ad Julum Antonium », d'Horace, dans la traduction de Burgos (1778-1848), très populaire à l'époque.

425 Dans une note au manuscrit, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un ajout tardif.

426 Cité à partir de J. M. Marroquín, *Lecciones de métrica*.

à faire rentrer dans ce classement (un néoclassique hétérodoxe ?). On pourrait être en désaccord avec les catégories et le classement de cette liste, mais peu avec ses traits généraux. Beaucoup moins avec la lecture suivante. Il est clair que, pour sa théorie rythmique, González Prada doit faire appel à des vers d'auteurs hispaniques illustrant ses propos. Certes, la rythmique étant un domaine borné et déterminé par la langue, il ne peut pas faire comme il avait fait pour ses sources et ses autorités, provenant de l'Antiquité ou d'autres langues modernes, cités parfois dans leur propre langue. Il était obligé de se contenter d'exemples de l'espagnol, mais comment les a-t-il choisis ? Une des pistes, comme j'ai déjà dit, est que le poéticien réutilise des exemples employés par des poéticiens le précédant. Cette hypothèse permettrait de comprendre, d'un côté, l'anachronisme manifeste dans le recours à ces auteurs et, de l'autre, aussi, la prépondérance d'auteurs péninsulaires. Dans ce sens, il faudra ajouter que González Prada répète la configuration du canon néoclassique, avec une presque invisibilité du Moyen Âge et une préférence pour le Siècle d'Or et le néoclassicisme —et, parmi les poètes classiques, la récurrence d'Horace. On sait que les poétiques néoclassiques on construit leur canon d'abord à partir du Siècle d'Or, avec des préférences spécifiques, et qu'ensuite ils ont intégré ou exclu des auteurs du XVIII^e siècle selon leur caractère orthodoxe ou hétérodoxe. González Prada ne fait que mobiliser ce canon et à la fois s'en contente. De façon complémentaire, il n'a pas le moindre souci à montrer une connaissance de ses contemporains, espagnols ou hispano-américains, ni de les intégrer comme modèle de sa théorie rythmique.

Cette question est fondamentale pour comprendre que, peut-être plus qu'un eurocentrisme attribué, il y aurait plutôt la reconstitution d'un canon à partir

des poétiques du XVIII^e et de débuts du XIX^e siècles. González Prada n'a pas le moindre intérêt à le bousculer, mais à en profiter et le laisser incontesté —car le remettre en question n'est pas son objectif. Le poète péruvien voulait être moderne dans le cadre théorique et dans son élan de fonder une espèce de science expérimentale pour le rythme, mais ses modèles littéraires étaient complètement arrêtés. La date de composition de ces cahiers ne change pas grande chose à ce sujet, qu'elle se trouve plus près de 1890 ou de 1910 ; dans tous les cas, il pèse sur ses modèles un fort anachronisme. Il y aurait peut-être aussi, dans son manque de recherche de modèles parmi les poètes du XIX^e siècle et de ses contemporains, une question d'affinité. Cela pourrait expliquer la présence d'Espronceda ou de l'exceptionnel Bartrina et, à la fois, l'absence de romantiques plus « alignés » sur la monarchie et sur l'académie comme José Zorrilla⁴²⁷ ou le Duque de Rivas. Et quant aux hispano-américains ? Pour quoi ne cite-t-il qu'une fois Darío ? C'est peut-être parce que leurs conceptions du vers reposent sur des principes différents ? Et l'autre hispano-américain, Lorenzo María Lleras, n'est cité qu'à partir du manuel de J. M. Marroquín, n'est-ce pas une confirmation de la réutilisation d'exemples tirés d'œuvres théoriques précédentes ? Si ces questions sont pertinentes, ce sont aux études à venir de répondre. En tout cas, ici on peut constater que González Prada n'a pas le moindre intérêt de mettre à jour sa conception du vers avec des pratiques poétiques contemporaines. De même, il n'a pas avantage à territorialiser son discours théorique avec des modèles hispano-américains.

427 On a vu que Zorrilla est une des principales cibles dans l'article « La poesía ».

10.3.5. Les concepts recteurs

La transcription des deux cahiers contenant les *Apuntes para una Rítmica* comprend treize divisions parmi lesquelles on a du mal à repérer une hiérarchie, au moins par le choix typographique sur lequel il n'y a pas de critère évident. Si on retranscrivait juste les titres, sans tenir compte des caractères gras employés de façon assez particulière dans cette édition, on aurait le répertoire suivant :

LA CANTIDAD
 II. El acento prosódico
 EL RITMO. SUS UNIDADES Y SUS ELEMENTOS
 Esquema de los elementos rítmicos
 Manera d'escandir la frase
 ESQUEMA DE RITMOS PERFECTOS
 ESQUEMA DE RITMOS PROPORCIONALES
 Esquema de ritmos mixtos
 Esquema de ritmos disonantes con disonancia inicial
 Ritmos perfectos
 Ritmos proporcionales
 Ritmos mixtos
 Ritmos con disonancia

Il y a aussi des divisions signalées par une longue ligne et non par un titre, plus d'autres fragmentations correspondant au nombre des temps et des syllabes dans les schémas et les rythmes, mais je ne tiens compte que de titres indiquant des blocs thématiques. La première chose qui nous interpelle c'est le manque de cohérence typographique nous permettant d'identifier une organisation précise, de telle sorte qu'on doit déduire quel est le titre indiquant une partie ou une section et quelles sont leurs sous-divisions. La deuxième c'est la question de la progression : en effet, le seul nombre présent est le numéro deux romain pour l'accent prosodique, mais cette partie se présente avec des minuscules, nous faisant hésiter : s'agit-il d'un deuxième chapitre, qui devrait suivre un premier non signalé ? En définitive, seule une lecture attentive nous permet de comprendre l'organisation interne de cette œuvre inachevée. À mon avis il y a trois blocs

thématiques qu'on pourrait identifier à des chapitres ou des sections. Ce seraient « La cantidad », « II. El acento prosódico » et « El ritmo. Sus unidades y sus elementos » et les dix autres titres seraient des sous-parties du dernier. Pour les deux premiers on pourrait présenter deux arguments : un interne, dans lequel la quantité apparaît comme un phénomène propre au système classique, présent aussi mais non déterminant dans le castillan, pour lequel l'accent est plus important ; l'autre externe, ou intertextuel, qui est le dessein que l'on retrouve dans d'autres orthométries, commençant par la quantité et se déplaçant vers l'accent. Il est vrai que la partie sur l'accent est très brève, mais ce serait difficile de nier l'antagonisme qu'elle représente face à la quantité. Quant au rythme, ce serait l'organisation résultante de deux sections antérieures, mais aussi le terme permettant le groupement de types de rythmes et leur formalisation dans des schémas. Je propose donc de continuer et finaliser l'analyse d'*Apuntes para una Rítmica* en prenant ces trois sections comme des concepts recteurs.

10.3.5.1. La quantité

La quantité est une question héritée des poétiques néoclassiques voulant établir une filiation entre les langues romanes et les langues anciennes. Ici l'influence de Sinibaldo de Mas et de Martínez de la Rosa est décisive pour que González Prada considère ce phénomène comme présent quoique non déterminant dans la versification hispanique. Il insiste sur la présence de la quantité syllabique de l'espagnol, non dans le sens distinctif qu'elle avait entre voyelles brèves et longues, mais simplement dans la *durée d'émission sonore* de la syllabe. Il n'arrive cependant pas à faire la distinction entre l'accent du mot et ladite durée,

revenant ainsi au comptage traditionnel dans lequel la syllabe accentuée serait la syllabe longue lorsque la non-accentuée serait la brève. Quelque chose qu'on peut mieux voir dans un de ses exemples hypothétiques pour des fins de vers:

Si el monosílabo *sien* se pronuncia en el mismo tiempo que el disílabo *siente*, el *sien* i el *te* de esta palabra deben considerarse como breves respecto al monosílabo *sien*. El *sien*, el *te* i el *me* del trisílabo serán más breves que el *sien* del monosílabo. Así que en nuestro idioma, no sólo hai largas i breves, sino breves i más breves. Con un procedimiento análogo comprobaríamos la existencia de largas i más largas. (4)

Pour montrer la valeur quantitative différée des syllabes, « que no pueden llamarse isocrónicas » (*id.*), il fait des équations en prenant comme point de départ la voyelle *a*. Il déclare avoir recours à une certaine « demostración de Westphal », qui est peut-être une allusion à la balance de Westphal, utilisée pour déterminer la densité des liquides. Pour illustrer le degré de mathématisation et la transposition des méthodes scientifiques vers l'analyse syllabique, voici les équations présentées par González Prada :

$$\begin{aligned} a &= 1 \\ ra &= 1 + x \\ tra &= 1 + x + x' \\ tran &= 1 + x + x' + x'' \\ trans &= 1 + x + x' + x'' + x''' \end{aligned}$$

Par ce biais il introduit le terme *ecuación* comme une formalisation de la syllabe à des fins de versification. Dans cette équation il y a des *valores cuantitativos* et des *valores relativos*, au sujet de ces dernières il avoue un degré d'indétermination partagé avec les diphtongues et les triptongues : « El valor relativo de x , x' , x'' i x''' no sabemos determinarlo ni tampoco el de los ditpongos i triptongos. » (5). Par de telles équations, il veut représenter la durée des syllabes. Son équation initiale fait de la voyelle *a* la valeur quantitative 1 et il faut noter que les valeurs relatives ne tiennent pas compte de la séquence, elles

s'accumulent toujours à droite sans correspondance avec la distribution de la syllabe.

Au lieu d'approfondir ces équations ou d'apporter plus de preuves à ses propos, González Prada revient sur une anecdote assez connue de Sinibaldo de Mas, pour qui il était question justement de prouver la présence de brèves et longues dans le castillan à partir de deux pages remplies de ces deux sortes de syllabes (*id.*). Il revient ensuite sur l'équivalence des fins de vers, ceci est fondamental dans son argumentation car les trois catégories des mots en castillan en position finale ont toujours troublé les comptages métriques pour mieux privilégier l'accent. Cela débouche sur une première conclusion : « Aunque se pruebe la existencia de la cantidad silábica en nuestro idioma, queda por averiguar si la indeterminada diferencia de breves a largas puede servir de suficiente base para refundar un sistema de versificación análogo al de los griegos i romanos. A más de no estar fijado el relativo valor cuantitativo de nuestras sílabas, media el insuperable inconveniente del acento que en la mayor parte de las veces, domina i absorbe a la cantidad. » (6) C'est-à-dire que González Prada affirme l'existence de la quantité syllabique pour après refuser la possibilité de fonder, à partir d'elle, une versification semblable à celles de l'Antiquité. Il rappelle aussi l'indétermination des valeurs relatives, sur lesquels pèse une primauté de l'accent.

Cette longue exposition sur la quantité syllabique, sur son histoire et sur son traitement par d'autres autorités, est en effet une stratégie d'argumentation et de contre-argumentation pour mieux interroger le système de versification métrique : « Se concibe, pues, que hasta hoi los ensayos de versificación métrica no hayan producido muy fecundo resultado i figuren en nuestras antologías como

simples curiosidades o pasatiempos de eruditos i poetas. » (6) Cette mise en cause de la versification métrique est complétée par une négation ou par une correction de certaines compositions supposées métriques dans la poésie castillane, exception faite de Fray Jerónimo Bermúdez et Esteban M. de Villegas qui ont mieux réussi dans la composition de strophes saphiques adoniques. Pendant les quelques pages restantes du premier cahier, González Prada continue cette tâche strictement technique mais pas forcément conceptuelle. Les efforts pour théoriser sont principalement dédiés à remettre en cause les bases de la versification quantitative, par exemple quand il déclare de façon tranchante « el falso principio de que en nuestro idioma sean largas todas las sílabas acentuadas » (9), ou plus loin, dans la même direction, quand il concède le statut d'hypothèse au rapport entre l'accent et la durée, tout en le faisant extensif pour les langues latines : « la hipótesis de que en nuestros idiomas neo latinos una sílaba acentuada equivale a una sílaba larga » (10).

Le deuxième cahier continue et clôture la question de la quantité. González Prada est encore plus clair dans l'acceptation de syllabes brèves et longues mais il affirme que dans la phrase ou dans le vers elles sont isochrones : « se concede [admite] que en la frase [verso] castellana el isocronismo de las sílabas, [todas las sílabas son isócronas]⁴²⁸ » (12). Ceci est très important car cela veut dire que González Prada reconnaît la quantité syllabique à l'intérieur du mot ou quand elle est représentée de façon abstraite. Dès qu'il la considère au niveau de la phrase ou du vers il annule néanmoins cette caractéristique, pour la rendre isochrone. Une stratégie pour construire sa rythmique fondée sur

428 Les crochets correspondent aux différentes versions du manuscrit.

l'accent tout en négligeant des questions comme la durée syllabique —affirmée au début— ou la distribution des syllabes.

10.3.5.2. L'accent prosodique

Le deux romain, le seul chiffre des cahiers, devrait nous interroger. Est-ce qu'il est censé être la suite à un premier chiffre non mis à la quantité ? Ou est-ce la suite d'un accent orthographique qui n'est pas pris ici en considération ? En tout cas, González Prada veut proposer l'accent comme la succession historique de la quantité dans la versification hispanique. On a voulu associer González Prada à Andrés Bello par la place concédée à l'accent. Certes, pour les deux poéticiens l'accent est, bon an mal an, le fondement de la versification, mais il me semble que cette association devrait être nuancée. En tout cas, González Prada ne développe pas sa théorie en suivant Bello de près. En effet, il n'y a que dans cette partie que Bello est repris par le Péruvien dans le corps du texte comme autorité, mais sans faire de sa doctrine une idée de plus de poids que Sinibaldo de Mas, Zuccolo ou même l'Académie espagnole. Du fait de ces autorités, l'accent a une définition conventionnelle et non individuelle. À partir de ces autorités, il réélabore des définitions, sans jamais proposer quelque chose de radicalement personnel. On peut illustrer ce propos quand il affirme : « Los gramáticos decían con razón que el acento era el alma del vocablo » (14). Un peu plus loin il définit la syllabe accentuée comme une « elevación de voz » (*id.*) et encore plus loin il rajoute une définition entre crochets : « El acento es el esfuerzo del órgano vocal para levantar la voz en determinada sílaba » (15). Ces définitions lui permettent surtout de trouver dans l'accent un fondement pour sa théorie rythmique : « Pero si en nuestra lengua la cantidad silábica es

indeterminada, vaga, insuficiente para servir de base a un sistema de metrificación, el acento es una cosa determinada, precisa, suficiente para fundar una rítmica. » (13)

En fait, même avant de « théoriser » l'accent, il insiste sur l'isochronie et introduit la phrase « ritmo perfecto » comme si celle-ci était un point de départ : « Admitido el isocronismo de todas las sílabas, para obtener un ritmo perfecto no hai más que agrupar series iguales de sílabas ; o mejor dicho [...] no hai más que agrupar sílabas en series iguales » (*id.*) De même, avant d'approfondir l'accent il s'intéresse à la synalèphe. Il est curieux de constater qu'il justifie certains traits prosodiques par un mélange de biologisme, d'esthétisme et d'économie : « La sinalefa no es una simple licencia gramatical, sino una necesidad eufónica, un instinto del órgano vocal para economizar tiempo i evitar el desagrado del hiatus, el órgano tiende a desempeñar sus funciones economizando fuerza i tiempo. » (13) Dans ce sens, et revenant sur la distance entre Bello et González Prada, il faut rappeler que pour le premier la synalèphe était question d'usages et de coutumes, alors que chez le second on aperçoit un trait d'utilitarisme et de pragmatisme. À un autre moment, on peut voir comment l'accent peut rencontrer l'évolutionnisme : « en la evolución al través de los siglos, en la verdadera lucha lexicográfica, el vocablo [madre]⁴²⁹ lo perdió casi todo, menos el acento » (14).

En conclusion, l'accent est revisité à partir de définitions déjà établies. González Prada n'est pas particulièrement original, sauf dans la pensée qu'il construit à partir de cet accent.

429 Crochets de González Prada.

10.3.5.3. Le rythme, ses unités et ses éléments

Le rythme est sans aucun doute la notion capitale de la théorie rythmique. On a vu que le poète ne donne pas non plus une définition originale, mais qu'il fait appel à des théoriciens d'époques et de géographies diverses. González Prada introduit la notion de rythme dans la partie sur la quantité, avant la section même qui lui est dédiée, « El ritmo. Sus unidades i sus elementos ». Dès son apparition, le rythme est tout à fait un équivalent de schème accentuel, ce que l'on peut constater par sa première occurrence, quand González Prada assure que

estos dos versos :

*Las constricciones del boa,
L'acometida del boa,*

tienen el mismo ritmo. (12 et il répète l'exemple en 17)

Il est évident que le rythme est compris ici comme succession syllabique avec une distribution accentuelle, c'est-à-dire comme un schéma. Pour que ce schéma soit une notion opérante dans le système que González Prada va développer, il faut qu'il demeure une formalisation abstraite ne tenant compte de nul trait prosodique, phonologique et encore moins syntaxique. Ce premier exemple double de rythme nous donne un aperçu de cette formalisation, et les définitions que González Prada rajoute ne changent en rien sa conceptualisation.

Le poéticien péruvien fait une transposition entre le modèle classique et le castillan. Quelque chose d'évident quand, immédiatement après une citation d'Aristoxène transformée en autorité, il précise pour la première fois ce qui pour lui est le rythme : « Dando al acento la importancia que seguramente no poseyó en la métrica griega, se puede tal vez afirmar que el ritmo castellano es la proporción de los tiempos marcado por el acento. » (16) Plus qu'une définition

personnelle, il s'agit plutôt d'une synthèse de ses autorités, mais surtout un contraste entre les systèmes classiques et le *castillan*, d'où le fait que ce mot rentre dans un syntagme « ritmo castellano ». Le rythme est donc soumis à l'idée de proportion et celle-ci est à son tour régie par l'accent. Une fois délimité, ce rythme a deux composants : « El ritmo se compone [consta] de unidades i elementos. Por unidad rítmica se entiende una vocal o una sílaba cualquiera. El elemento rítmico se compone de una, dos, o tres sílabas llanas, seguidas o precedidas de una acentuada. » (16) Après, suivant Wilhelm Wundt, il donne aux voyelles le statut de son et aux consonnes celui de bruit. Tout cela afin de privilégier l'accent comme principe organisateur du rythme, car c'est la voyelle le vrai son et la voyelle accentuée celle qui règle l'unité rythmique. La voyelle seule, néanmoins, n'est pas la vraie unité rythmique, celle-ci a besoin de consonnes : « la verdadera unidad rítmica es la sílaba mixta es decir compuesta de ruidos o consonantes y de vocales o sonidos propiamente dichos. » (17)

Il insiste donc sur l'isochronie syllabique : « En nuestra lengua todas las sílabas se consideran como isócronas es decir, iguales en cuanto al tiempo que se gasta en pronunciarlas. » (17) Ceci va lui permettre de construire sa rythmique, donnant à ses unités et éléments rythmiques la même valeur. González Prada revient ensuite sur les mêmes équations des valeurs quantitatives et des valeurs relatives pour illustrer ladite isochronie. Il va introduire, cependant, une façon assez particulière de représenter les unités et les éléments rythmiques : une sorte de voyelle o accentuée pour les unités rythmiques et une autre non-accentuée pour les éléments. Cette façon de concevoir et de représenter le rythme va être non seulement un modèle théorique de ces cahiers ; elle est, en effet, à la tête de plusieurs poèmes d'*Exóticas*,

comme illustration d'une quête technique et comme l'indicateur de lecture. Il y a, pour finir, deux sortes d'unités rythmiques : ascendante, avec accent sur les syllabes paires (o ó) ; descendante, sur l'impair (ó o). Dans le système classique cela correspondrait à l'iambe et au trochée respectivement.

On pourrait dire que là s'arrête la théorisation de González Prada. Le reste du contenu des cahiers n'est que, d'une part, une inflexion idéologique de sa pensée du rythme et, ensuite, une illustration ou schématisation des formes qu'il peut prendre. Sur la question de l'idéologie dans la théorie, Hervé Le Corre a mentionné la récurrence de modèles idéologiques favorisant une certaine conception du rythme à partir de la symétrie chez González et surtout chez Jaimes Freyre. Ce modèle idéologique comporte, entre autres, « la marginalización de las formas "ideológicas" de la poesía⁴³⁰ », par exemple les rejets du vers libre ou du contre-accent. Je reprends cette idée pour décrire les réalisations ou dérivations de ce modèle idéologique, ce sont ses inflexions. Si ce modèle idéologique marginalise des formes, il en privilégie d'autres. On peut voir cette inflexion idéologique dans ce qu'il appelle les « ritmos perfectos », qui ne sont que la succession régulière et proportionnelle de temps forts et faibles. Ces rythmes parfaits sont donc des séries d'éléments ascendants binaires, ternaires ou quaternaires, respectivement :

o ó | o ó | o ó | o ó | o ó | o ó | o ó | o ó | o ó
 o o ó | o o ó | o o ó | o o ó | o o ó | o o ó
 o o o ó | o o o ó | o o o ó | o o o ó | o o o ó

430 *Op. cit.*, pp. 120-121.

Pour les formes descendantes il faut commencer par l'accent dans chaque cas. Il est clair que derrière cette appellation il y a un idéal symétrique. De même, quand il déclare comme dissonances les éléments de plus de quatre syllabes : « No consideramos elementos de cinco ni de seis sílabas, porque el oído los rechaza jeneralmente como disonancias. Sin embargo, los poetas suelen usarlos. » (18) Et il donne des exemples des dissonances, où l'on trouve des vers de Juan Ruiz de Alarcón, Góngora, Lope de Vega, Leonardo de Argensola et Jerónimo de Bermúdez, voilà, des auteurs de dissonances ! C'est-à-dire, les contremodèles sont les baroques, les mêmes qu'une tradition néoclassique, au nom du bon goût, a signalé comme des poètes du mauvais goût. Pour compléter l'analyse de cette inflexion idéologique, il faut voir que González Prada n'a pas d'autre autorité que l'oreille. Curieusement à côté de ces exemples baroques, González Prada cite sept exemples de dissonances de cinq et six syllabes de Sinibaldo de Mas, mais accompagnés d'une citation justifiant leur place dans le vers (19-20). Ce traitement différencié ferait des baroques les anti-modèles et de De Mas une autorité même pour les exceptions.

González Prada aborde aussi la question de la pause dans le vers. Comme Bello, il parle de « pausa mayor » et de « pausa menor » (20) et il hésite avec la césure, introduite une fois entre crochets (21), mais sans donner des définitions ni se rapportant à une autorité quelconque. Ce manque de définition est dû sûrement à ce que « la pausa no es indispensable en el verso » (21).

On voit aussi le statut de travail en cours de ces cahiers dans un récapitulatif d'élément rythmique : « En resumen, un elemento rítmico [que podría también llamarse prerrítmico]⁴³¹ se compone de uno, dos o tres o cuatro

431 Crochets à González Prada.

sílabas llanas seguidas o precedidas de una sílaba acentuada. » (22) L'hésitation pour renommer cet élément comme prérythmique vise, sans aucun doute, à donner une primauté à la voyelle accentuée, elle constitue l'unité rythmique et la seule à être détentrice du rythme.

En assumant l'isochronie et en faisant de la syllabe une unité de temps, ces deux termes deviennent interchangeables : « Concediéndose dar a las sílabas el mismo valor cuantitativo, se las puede sustituir con los tiempos i decir que un verso mide seis o nueve tiempos en lugar de repetir que cuenta seis o nueve sílabas. » (22)

Le caractère éclectique de la théorie de González Prada devient plus évident vers la fin de cette section. Il est clair qu'il veut fusionner le système métrique classique avec sa rythmique et à la fois, peut-être influencé par Sinibaldo de Mas, l'autorité métrique la plus citée, faire un brassage entre musique et poésie : « Los elementos rítmicos o pies de los griegos i latinos pueden también llamarse compases. » (22) Deux choses sont remarquables ici. La première est la disjonction rendant équivalents lesdits éléments rythmiques et les pieds de la tradition classique. Une telle équivalence lui permet de s'approprier des nominations classiques éparpillées dans tout le manuscrit : *yambo*, *coreo*, *dáctilo*, *anapesto*, *pirriyambo*, *coripirriquo*, etc. Deuxièmement, réélaborée à partir de Bello, cette analogie avec la mesure, *el compás*, lui permet de transposer la durée en un langage musical. Il analyse le vers « Rosa na/cida en orien/tales / campos » comme ayant quatre mesures, « un compás de tres tiempos [...] ; uno de cuatro [...] ; i dos de dos tiempos cada uno [...]. /Campos/ i /tales/ serían, pues a /cida en orien/, como dos semicorcheas a una corchea o dos semifusas a una fusa. » (22) La réalité ou la vérité de ce propos n'intéresse

pas González Prada, il veut juste illustrer la question de la proportion. Cette transposition du langage musical reviendra dans l'introduction de la mélodie et dans la comparaison de l'accent avec le coup de baguette du chef d'orchestre.

La partie titrée « Manera d'escandir la frase » semble être subordonnée à la section dédiée au rythme. Elle pourrait néanmoins avoir une certaine autonomie dans le sens où la scansion de la phrase n'est pas un composant du rythme ni du vers, mais une de ses approches. Peut-être aussi important que les propos ici rapportés est le fait que le poéticien parle de phrase et non de rythme ou de vers. À part ce choix particulier dans le titre, on peut constater dans le manuscrit l'hésitation ou la correction entre *verso* et *frase* (12), ou leur alternance (27). Cette hésitation n'est pas sans conséquences. González Prada ne dit pas si son mode d'analyse repose sur le vers et le rythme comme des abstractions formelles ou s'il s'appuie plutôt sur la phrase, et donc prend en considération la syntaxe ou un autre principe d'organisation des mots. Il ne résout pas non plus la question du moment de la scansion de la phrase. C'est-à-dire, est-ce qu'elle fait partie de la production du vers et elle est donc un outil poétique, ou bien juste un outil de lecture ? La question, me semble-t-il, n'est pas anodine, car elle pourrait nous éclairer : la poétique de González Prada se construit-elle à partir de la scansion comme accompagnement de l'écriture, ou n'est-elle qu'un outil de correction de la mesure, voire, une *orthométrie* ? L'argumentaire semble pencher plutôt implicitement vers un idéal de correction.

González Prada commence en effet par la scansion du « ritmo perfecto » (23), faisant de celui le socle de sa pensée rythmique. Ce rythme parfait est un idéal de distribution, la perfection attribuée est l'alternance d'un temps fort et d'un

ou plusieurs temps faibles. Il faut surtout *la répétition obligatoire du même*, qui donne le caractère parfait et sans laquelle, d'après González Prada, il n'y a pas de rythme. Les rémanences du système classique brassées avec l'idéal symétrique dans la quête du rythme parfait sont irrécusables dans ce raisonnement : dans la scansion, « [n]ada importa que resulten yambos, coreos, dáctilos o anapestos : lo esencial estriba en que los acentos dividan a las sílabas en grupos iguales. » (23) S'il n'y a pas la moindre identité ou proportion, il considère qu'il n'y a pas de rythme, par exemple dans les « divisiones desiguales de 6, 4, 3, 2, sílabas, no hai ritmo ». (24)

González Prada n'hésite pas à souligner le caractère recteur de l'accent dans sa rythmique, sans tenir compte d'autres éléments prosodiques : « [...] la periodicidad del acento sirve para establecer las diferentes clases de ritmos : toda la melodía se produce por esa *elevación de la voz*, por esa pulsación del acento [golpe de batuta]. La serie se puede comparar a una cinta indefinida en que el acento marca los decímetros, los centímetros o los milímetros. » (23) Deux choses sont remarquables ici : d'abord la transposition entre musique et rythmique, par le seul rapport au temps, dans lequel tous les traits sonores de la langue et de la musique disparaissent ; puis, ce besoin de faire de l'accent un marqueur de périodicité, qui n'est tel que quand les périodes sont déjà régulières. Dans cette note entre crochets on peut voir en effet un ajout au manuscrit voulant synthétiser De Mas et Bello, quoique celui-ci soit placé toujours au second plan.

Les analogies entre poésie et musique sont un peu partout et leur usage n'est pas systématique : malgré leur application, on ne pourrait pas tirer de ces cahiers des définitions précises sur l'harmonie ou la mélodie (encore moins en faire la distinction), ou d'autres termes musicaux transposés à la poésie.

L'indéfinition de ce rapport entre musique et poésie va de pair avec une tendance à l'analogie non fondée, comme la reprise de la comparaison, par Bello, entre mesure et coup de baguette. Une analogie semblable ferme cette partie sur la scansion : « La primera sílaba del verso es algo así como la llave en la pauta musical. » (24) Une analogie assez forcée car la clé en musique n'indique que la hauteur de sons représentés sur la portée lorsque, ici, la première syllabe anticipe les éléments rythmiques et la mesure dans la rythmique de González Prada. On dirait que c'est en effet une fin de section non seulement par la longue ligne coupant le manuscrit mais aussi par le sens récapitulatif de cet énoncé. Le poéticien veut prolonger l'analogie musicale et donner avec celle-ci une synthèse et un achèvement à la question de la première syllabe d'un vers.

Une sous-section sans titre s'ouvre pour renforcer la place de l'accent. D'abord González Prada veut se démarquer, peut-être plus qu'avant, de Sinibaldo de Mas, qui « no concede mucha importancia al acento de la primera sílaba » (24). Après quatre exemples scandés différemment par les deux poéticiens, González Prada revient sur l'autorité de l'oreille : « [e]l oído percibe claramente la diferencia » (*id.*). Son argumentation s'appuie sur cette organe jusqu'à vouloir en faire le centre d'une science expérimentale. Deux vers d'accentuation différente « no causan la misma impresión en el oído » (25)

Il y a une tentative de délimiter plutôt que de définir l'harmonie : « Lo que forma l'armonía de un verso es, [depende] a más del acento, la variedad en el corte, la introducción de vocablos con distintas dimensiones i tonos diversos. » (26-27) González Prada reste sur le plan formel : à l'accent et à la coupure, sûrement la pause, il doit ajouter des mots mais les dépourvoyant de tout trait

sémantique, de leurs inflexions grammaticales et de leurs possibilités syntaxiques. Dans les mots il ne voit que la dimension et le ton.

Il veut faire de la scansion une méthode, « el método d'escandir » (*id.*), qui devrait se fonder sur l'écoute de l'accent, même si plus loin, dans ses envies de science, il transpose le vocabulaire de la science expérimentale : « Para comprobar lo seguro de basarse en la colocación del acento deducida de las series rítmicas, acude la observación experimental: al examinar todo verso que suena bien al oído, se le ve simétricamente dividido por el acento; por el contrario, toda frase que disuena lleva acentos desordenados. » (27) Il faut voir comment ici *verso*, alterne avec *frase*. À part la synesthésie involontaire entre observation et écoute, on peut retrouver l'inflexion idéologique de sa rythmique : l'idéal symétrique s'impose comme condition d'une bonne sonorité, lorsque la dissonance suppose le désordre. Une telle inflexion idéologique est plus ou moins conditionnée par la recherche de González Prada : les rythmes parfaits. Il construit sa pensée rythmique à partir de la symétrie qu'ils supposent, tout en faisant d'eux le socle d'autres rythmes qu'il étudie : les rythmes proportionnels, les rythmes mixtes et les rythmes à dissonance.

Avant de finir son exposé sur les rythmes parfaits, González Prada réitère l'idéal symétrique de sa rythmique et, avec ceci, de façon implicite, la notion de rythme en jeu : « Dos o tres sílabas aisladas no forman ritmo perfecto, porque en ellas no cabe división de tiempos en partes iguales o más de un acento. » (28) C'est assez simple : le rythme dans la conception de González Prada implique proportion, donc division en parties égales, et répétition, donc plus d'un accent. Des quatre groupes de rythmes ici proposées, les parfaits sont les plus théorisés, les plus approfondis. À la présentation des autres, proportionnels, mixtes et à

dissonance, González Prada va dédier une page, parfois juste un paragraphe. La théorie, ici, ne passe plus par le conceptuel mais par le plan formel, c'est pourquoi González Prada s'attarde pendant plusieurs pages à représenter ces groupes rythmiques dans des schèmes, exploitant les combinatoires possibles. D'une certaine façon, ces cahiers sont précisément une taxonomie et une combinatoire de ce qu'il comprend par rythme.

Il y a une cohérence malgré le caractère inachevé de ce travail. Par exemple il faut voir que González Prada, après avoir introduit des catégories et des concepts, passe à deux petites parties ou sous-parties intitulées « Esquema de ritmos perfectos » et « Esquema de ritmos proporcionales », avec des sous-parties pour « Esquema de ritmos mixtos » et « Esquema de ritmos disonantes. Con disonancia inicial » (28-35). Après cette schématisation, il commencera à introduire des mots dans ces schémas, ou si l'on veut, à remplir les moules créés précédemment jusqu'à la fin des cahiers (35-52). Si on lit attentivement cette dernière partie, González Prada emploie au moins deux fois le mot « jeneración » pour parler d'un processus de production rythmique.

Il y a un grand paradoxe dans la conception du rythme chez González Prada. Bien qu'il fasse du rythme parfait l'idéal symétrique et le point de départ de sa réflexion, la succession ininterrompue de rythmes parfaits provoque de la monotonie. C'est comme si González Prada rappelait que la symétrie n'est pas de l'ordre du discours, et il fera l'éloge de la *variedad*. Comme Bello, si la symétrie est bien l'idéal à poursuivre en théorie, González Prada rappelle que la *praxis* a recours à la diversité, à la multiplicité : « Puede la paradoja de que el ritmo perfecto por exceso de ritmo [sobre todo de variedad] carecería de variedad. Esta se logra en los versos con los *Ritmos proporcionales*, con los *Ritmos mixtos*,

con los *semirritmos* i hasta con los *disonantes*. » (38) Il faut s'arrêter sur cet « exceso de ritmo », indicateur encore une fois de la conception du rythme chez González Prada comme alternance et répétition, mais surtout comme proportion. Phénomène qui, dans une série, serait en effet, la monotonie de l'identique.

Il est également tout à fait remarquable que dans ces schémas, González Prada emploie les mots *temps* comme des abscisses et *syllabes* comme des ordonnées, mais en fait ils seraient des équivalents en tant qu'unités de mesure. Ces temps seraient des unités et à la fois des éléments rythmiques, tout en étant équivalents à des syllabes. Par exemple, deux rythmes parfaits de deux temps seront égaux à quatre syllabes : ó o / ó o.

Si González Prada ne propose pas de définition personnelle ni originale du rythme, il est, par contre, assez précis dans la description de chaque espèce de rythme à l'intérieure de sa taxonomie. On a vu qu'il fait du rythme parfait le point de départ de sa rythmique et pour finir on verra comment il dégage les autres rythmes de ce premier. Du rythme proportionnel il dit : « *El ritmo proporcional* resulta de suprimir ya de uno, ya de varios acentos en el ritmo perfecto. Como suprimir si [un acento] en el ritmo perfecto de tres produciría un tiempo de 6, el efectuar lo mismo en el ritmo perfecto de 4 daría un tiempo de 8, el único ritmo perfecto que admite el proporcional [binario] de 2 sílabas.⁴³² » (38) On voit clairement que le point de départ est le rythme parfait, González Prada suppose qu'on peut partir de celui-ci et arriver au proportionnel par la suppression d'un accent. Il insiste sur la génération de rythmes proportionnels à partir des

432 En effet, la rédaction de l'énoncé ou la transcription de départ sont assez confuses et on peut lire un régime de préposition particulier (*suprimir de*) ou un manque de concordance verbale. Les crochets sont à González Prada, je n'en rajoute pas.

parfaits : « empezaremos por el ritmo perfecto en el verso de 6 sílabas para ver la generación de los ritmos proporcionales. » (39) Il faudrait voir dans cette génération aussi une envie de science expérimentale. Il est curieux de constater en effet quelque chose qui pourrait faire penser à une rythmique « générative », à la production des rythmes à partir de schèmes. En effet, González Prada veut créer une base à partir de laquelle expérimenter, lui permettant d'arriver à des résultats divers. D'où le caractère minutieux de ses schémas et de ses « générations », il veut exposer en détail le processus et ses résultats. Les schémas et les générations de vers sont intéressants pour comprendre le sens de la versification chez González Prada, mais ils ne comportent pas vraiment d'intérêt théorique. Il s'agit d'une rigueur technique qui en tout cas nous permet de mieux comprendre la poétique du poète péruvien, le sens que la composition avait pour lui entre *Minúsculas* et *Exóticas*.

Quelques définitions restent à exposer, sur lesquelles il ne s'attarde pas longtemps, deux ou trois lignes suffisent pour tenir son propos ; ce qui intéresse le poéticien c'est la génération, c'est-à-dire le côté mathématique et expérimental de la rythmique. Pour ce qu'il appelle le rythme mixte, il affirme que celui-ci « se realiza cuando series de tres sílabas siguen o preceden a series de dos o proporcionales. Empieza en el verso de diez sílabas. » (45) Et puis sa mathématisation du vers est tellement évidente que González Prada se montre comme un générateur de vers. Il annonce l'essai de génération de rythmes mixtes, commençant et finissant par le vers de dix syllabes, ce qu'il fait pendant six pages (45-51). Ceci nous montre que le besoin d'illustrer et de donner des preuves « mathématiques » de la génération de vers est beaucoup plus important que la conceptualisation en soi-même.

Le dernier type de rythme analysé par González Prada est une combinatoire ayant deux possibilités. Il les appelle « Ritmos con disonancia ». On dirait que González Prada n'aime pas particulièrement ce rythme, montrant par négativité encore une fois l'inflexion idéologique de sa rythmique. Des quatre groupes rythmiques exposés dans ces cahiers, c'est le moins développé. À ce genre il ne dédie qu'une seule page (exceptionnellement, de par sa brièveté, j'en fais une transcription intégrale ci-dessous). En fait il s'agit du mélange de binaires et de ternaires dans le même vers. Le faux théorique en jeu ici est encore moins intéressant que le préjugé qui en sort :

El ritmo con disonancia tiene lugar cuando una serie de [binarios] dos sílabas o proporcionales empieza o acaba con un [ternario] elemento de tres; o cuando una serie de tres sílabas empieza o acaba con un [binario] elemento de dos. El oído prefiere naturalmente las disonancias iniciales a las finales ; empezar con [un verso] una disonancia es menos agradable que terminarle con ella.

En el verso de Espronceda :

2 3 3
Y lue/go el estré/pito cré/ce

hai una disonancia inicial, pues consta de un elemento binario i de dos ternarios.

En el de Iriarte :

3 3 2
Si querer/ entender/ de to/do

hai una disonancia final, pues consta de 2 elementos ternarios seguidos de uno ternario. ¿Qué oído no prefiere el primer ritmo al segundo? Mientras al concluir con el verso de Iriarte quedamos suspensos, como esperando un acento que haga entrar a la frase en una nueva serie rítmica, al terminar el verso de Espronceda quedamos satisfechos porque si hubo disonancia al pasar del elemento binario al ternario la [continuación] sucesión de éste afianza el ritmo.

3 2 2
Por el ai/re ji/ra i va/ga

[¿]no suena mejor que:

2 2 3
Jiran/do va/ por el ai/re? (52)

Voici la fin de l'exposition des rythmes et la fin des cahiers. S'agissant d'un manuscrit, on ne peut pas le traiter comme un travail achevé. Il est vrai, en même temps, que González Prada accomplit un plan de travail plus ou moins implicite depuis le début. On peut, néanmoins, tirer quelques conclusions. González Prada souhaite l'idéal métrique par la raison ; comme Bello, parfois la seule façon de prouver sa théorie est de la rapporter à la nature et au sensible à travers l'oreille. Cet organe devient alors un instrument ambigu, étant le dépositaire de qualités naturelles innées et à la fois le gage du rationnel par la culture. L'oreille, disons en état de nature pure, ne constitue pas une autorité en soi, il lui faut une éducation⁴³³. Dans cette théorie l'oreille a une place très claire, lorsque l'éducation consiste précisément à réaliser un développement schématique des vers et à les générer. Argumentant une supposée préférence de l'oreille héritée de la rhétorique, González Prada affirme la primauté de la dissonance initiale sur la finale. Plus que l'argument d'autorité tiré de la rhétorique, en fait, ce que le poéticien réclame est l'instauration d'un ordre. La dissonance initiale permet précisément une répétition du même après elle, au lieu que cette dissonance reste et altère le modèle reproduit. L'interruption du manuscrit sur ce point nous permet de tirer une première conclusion dans deux directions. La première c'est que l'on constate le poids de la tradition rhétorique dans sa pensée. Bien que le poéticien se rapproche de la science expérimentale et bien qu'il essaie de doter la rythmique d'une épistémologie à jour, son cadre général d'interprétation et d'analyse de la littérature reste, pour beaucoup, plongé dans la tradition rhétorique. L'importance donnée à l'oreille et l'absence de mise en cause de cet organe comme juge et instrument est la preuve majeure de la permanence d'une

433 Dans sa théorie rythmique González Prada ne présente pas cette dichotomie, comme il le fait très clairement dans son article de 1879 sur le rondel.

telle tradition. L'autre versant de la conclusion proposée par cet extrait est l'inflexion idéologique traversant les cahiers de la théorie rythmique. D'abord, l'idéal positiviste de González Prada, à cette époque, façonne sa théorie comme une science imitant les mathématiques : les séries rythmiques, comme les combinaisons de périodes, obéissent surtout à des accords entre le nombre de leurs composant, et non à des faits de discours. Puis, la notion même de rythme sur laquelle repose cette rythmique, vue comme l'alternance d'un temps fort et d'au moins un temps faible et la répétition de ce modèle sans laquelle, pour reprendre González Prada, il n'y aurait pas à parler proprement de rythme. Tout son système est organisé et surtout hiérarchisé à partir de cette notion. Cette inflexion idéologique est à l'œuvre dans ce qu'il appelle le rythme parfait, à partir duquel s'organisent les autres rythmes, et elle se prolonge dans sa conception de la dissonance.

Quatrième partie :
Ricardo Jaimes Freyre, la professionnalisation du
poéticien

11. RICARDO JAIMES FREYRE

11.1. Le poéticien à la quête d'un statut académique

D'une certaine façon, la pensée théorique du poète nous concernant dans cette partie représente le *summum* et la fermeture d'une époque. Héritier de tout un ensemble de savoirs classiques sur la poésie et en particulier sur la versification, débiteur et contestataire de la pensée d'Andrés Bello, théoricien qui réfléchit en tant que poète, auteur de quelques poèmes les plus innovateurs et mémorables du modernisme hispano-américain, Jaimes Freyre développe et explicite sa théorie dans ses *Leyes de la versificación castellana*⁴³⁴, quand les pratiques littéraires sont en train de se transformer radicalement. Bien que le modernisme reste valable pendant quelques années et que la versification comprise comme métrique reste une des questions centrales de la poésie pendant les décennies à venir, il est vrai aussi que les projets les plus radicaux du modernisme même —Tablada ou Vallejo, par exemple— et l'irradiation des avant-gardes vont remettre en question le socle théorique sur lequel Jaimes Freyre construit sa théorie. Le peu d'avenir qu'il vaticine au vers libre, et l'histoire le contredisant immédiatement après, montre que sa pensée est datée, contrairement à ce que le poète et poéticien voulait : une théorie définitive sur le vers, ayant pour socle des principes immuables et invariables, organisés en conséquence dans *un système*.

⁴³⁴ Buenos Aires, Hermanos Conti, 1912.

Publiées pour la première fois en 1912 en volume, *Leyes de la versificación castellana* réunit des essais apparaissant entre 1904 et 1907 dans la *Revista de Letras y Ciencias Sociales*, publication sous sa direction. Le nom de la revue annonce le regroupement de deux domaines disciplinaires autonomes mais partageant une méthodologie ou des procédés. Les lettres sont peut-être différenciées de la littérature, les lettres étant la recherche ou l'étude de la littérature comme pratique créative ; elles sont considérées comme une discipline du même statut que les sciences humaines. L'emplacement de cette première publication nous annonce que la théorie de Jaimes Freyre se présente et se développe comme un discours aux allures scientifiques. Pour mieux situer cette quête scientifique dans l'histoire du discours théorique hispano-américain, il faut reconsidérer deux facteurs décisifs : la trajectoire professionnelle et intellectuelle du poéticien et la formation du champ culturel de Tucumán, Argentine. Presque deux années après la publication de son premier recueil de poèmes, *Castalia bárbara* (1899), Jaimes Freyre s'établit le 1^{er} mars 1901 dans cette province où il devient enseignant de littérature et de philosophie au Colegio Nacional et à l'Escuela Normal. Il travaille en silence sa poésie pour mieux se consacrer à son travail académique, ne publiant pas autre volume de poésie qu'en 1917⁴³⁵. En 1914, avec la création de l'Université de Tucumán, il fait partie de la gouvernance. Les *Leyes...* sont le résultat d'une vie universitaire riche, comprenant l'enseignement et la recherche dans un ensemble. Cet ouvrage n'est

⁴³⁵ *Los sueños son vida. Anadiomena. Las víctimas*, Buenos Aires, Sociedad Cooperativa Editorial Limitada.

pas isolé, il serait le résultat d'un travail mené dans la littérature, la langue⁴³⁶ et l'histoire⁴³⁷.

Aux débuts du XXe siècle, la région de Tucumán a une économie basée sur l'agriculture, notamment le sucre, et la récente industrialisation ; mais la ville de Tucumán se retrouve dans une position secondaire par rapport à Buenos Aires, et ses institutions culturelles ont une fondation tardive en comparaison avec celles de la capitale argentine, à l'époque vivant son apogée culturel et économique. On devrait alors encadrer l'analyse des *Leyes...* dans la *professionnalisation du poéticien* retrouvant une place dans la nouvelle organisation des savoirs menée au sein des institutions récemment fondées aux débuts du XXe siècle dans cette position « provinciale » ou excentrée. Professionnalisation du poéticien et formation du champ culturel de Tucumán vont de pair pour comprendre les *Leyes...*, ainsi que le travail historique du poète. Car il faut penser que ce travail n'a été possible que par la transformation et la fondation des institutions de la province de Tucumán, requérant des nouveaux manuels pour l'enseignement, des preuves d'innovation dans la recherche et, entre autres, la création d'une archive de la région. Cette ville et son territoire ont alors une empreinte dans les travaux réalisés par Jaimes Freyre dans la professionnalisation de son métier.

Un des premiers à signaler la continuité du travail de poète, de poéticien et d'universitaire est Rufino Blanco Fambona en 1918, à l'époque directeur de

⁴³⁶ Par exemple le manuel dédié à l'enseignement *La lectura correcta y expresiva: pronunciación, silabeo, acentuación, entonación e inflexiones de la voz, pausas, respiración, lectura de versos*, 1908.

⁴³⁷ Il a publié cinq volumes sur l'histoire de Tucumán. J'ai pu en consulter deux, sur lesquels je me permettrai un commentaire ci-dessous.

Pour une liste de travaux de l'auteur, je recommande une des études les plus récentes, Mauricio Souza Crespo, *Lugares comunes del Modernismo : Aproximaciones a Ricardo Jaimes Freyre*, La Paz, Plural, 2003, pp. 245-252.

l'Editorial América, la maison d'édition où sont publiés, pour la première fois dans un seul volume, les deux recueils poétiques de Jaimes Freyre. Dans la très brève note de présentation à cette édition on lit que « *Castalia bárbara* inició en América el versolibrismo », mettant en avant une des caractéristiques de cet ouvrage de 1899, pour après annoncer, dans le paragraphe le plus dense de ce paratexte, sa republication avec *Los sueños son vida* :

Así se tendrá íntegra, hasta hoy, la labor métrica del admirable poeta, ya que entre ambos libros un silencio de casi veinte años ha guardado el iniciador. ¿Ha perdido su tiempo? No. Lo ha ocupado beneficiosamente, de acuerdo con su cátedra de literatura y filosofía en el Colegio nacional de Tucumán y miembro de la Junta de historia y numismática americana. Así nacieron, en el interregno de estos años de silencio lírico, las Leyes de versificación castellana, Historia del descubrimiento de Tucumán, etc., etc.⁴³⁸

Lesdites années de silence sont une façon de voir la production poétique restreinte au seul paramètre de la publication, là où il faudrait voir plutôt l'activité universitaire comme étant complémentaire ou en continuité avec la littéraire, au moins en ce qui concerne les *Leyes*... —on y reviendra au moment opportun. En tout cas, Blanco Fambona trace très tôt ce parcours double, qui a permis la production de textes poétiques et académiques. À son tour, le statut académique au sein du corps enseignant était explicité par Jaimes Freyre dans ses travaux de la deuxième catégorie. Si on regard une de ses premières monographies historiques⁴³⁹, le nom de l'auteur apparaît sur la première page sans titre ni grade, chose qui va être modifiée l'année après avec la première édition des *Leyes*...⁴⁴⁰, où le nom de l'auteur est prolongé par une amplification : « Ricardo Jaimes Freyre. Catedrático de literatura y de filosofía en el Colegio Nacional de

⁴³⁸ Présentation éditoriale à *Castalia bárbara. Los sueños son vida*, Madrid, Editorial América, 1918, p. 9.

⁴³⁹ *Historia de la República de Tucumán*, Buenos Aires, Coni Hermanos, 1911.

⁴⁴⁰ Buenos Aires, Imprenta de Coni Hermanos, 1912.

Tucumán ». La deuxième édition⁴⁴¹ apparaîtra avec le même texte. Ceci nous montrerait que pour les éditeurs et peut-être pour l'auteur même, il y avait un besoin de montrer le statut académique, il est une marque double, d'autorité sur le texte et de reconnaissance symbolique pour l'auteur. Dès lors, le volet historique de son œuvre aura la même présentation. Dans la première page de son travail de 1914 on lit l'amplification « Consejero de la Universidad de Tucumán. Catedrático de literatura y filosofía en el Colegio nacional⁴⁴² ». Il est donc évident que le statut académique de l'auteur est explicité dans ses productions de poéticien et d'historien, contrairement à sa production poétique.

Sa facette d'historien peut nous éclairer celle du poéticien, au moins en ce qui concerne les outils théoriques avec lesquels Jaimes Freyre mène ces activités académiques. Dans le « Prólogo » de J. Terán à la monographie historique mentionnée, on apprend que le président régional a commissionné à Jaimes Freyre de compiler et d'organiser l'archive de Tucumán, lui obligeant à se déplacer dans l'Argentine et en Espagne⁴⁴³. Plus loin Terán, alors président de l'université de Tucumán, donne à Jaimes Freyre la reconnaissance de « grande escritor », de « esteta » et, même s'il signale un manque d'intérêt pour « la filosofía de la historia » chez Jaimes Freyre, il n'hésite pas à affirmer qu'il « [h]ace obra de historiador⁴⁴⁴ ». Il y a une certaine concession du statut d'historien, malgré le signalement d'une philosophie de l'histoire absente. En effet, en feuilletant les deux monographies historiques ici consignées, on s'aperçoit que Jaimes Freyre commence à « raconter » directement l'histoire dès

⁴⁴¹ La Paz, Imp. Artística, 1919.

⁴⁴² *El Tucumán del siglo XVI (Bajo el gobierno de Juan Ramírez de Velasco)*, pról. J. Terán, Buenos Aires, Coni Hermanos, 1914.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 7.

la première page et qu'il continue jusqu'à la fin, dans un récit divisé par chapitres thématiques ou s'articulant autour d'un événement central. Cela veut dire que dans les deux monographies consultées on constate l'absence d'un cadre théorique, d'une réflexion initiale ou finale, d'un plan de travail et d'autres éléments du discours académique que, eux, par contre, ils se trouvent dans *Leyes*... Ceci nous montre d'emblée une capacité plus adéquate pour organiser et mobiliser les connaissances dans la littérature que dans l'histoire ; deuxièmement, que la professionnalisation académique du poéticien Jaimes Freyre est fortement appuyée sur un ensemble de connaissances et de savoirs que l'historien ne possède pas. Et c'est parce que Jaimes Freyre entretenait, si l'on veut dans ces termes, un lien affectif et empirique avec la poésie qu'il n'avait pas avec l'histoire.

Quand, plus de cinquante années après, Antonio Castro Leal réimprime les poèmes et les *Leyes*... dans un seul volume, il dédie juste une paire de pages au traité de versification dans son introduction, faisant plus la synthèse et la paraphrase que la critique des idées y contenues. Le plus important c'est que vers la fin de son texte, Castro Leal précise : « Este tratado no es la obra de un retórico ni de un erudito, sino de un gran poeta que, a sus profundos conocimientos literarios, agrega su gusto de artista y, sobre todo, su lúcida y variada experiencia poética⁴⁴⁵. » C'est curieux, il ne fait pas mention des efforts

⁴⁴⁵ « Prólogo » à Ricardo Jaimes Freyre, *Poemas. Leyes de versificación castellana*, éd. de Antonio Castro Leal, México, Aguilar, 1974, p. 20.

Castro Leal ne fait pas une édition critique, quelque chose qui échappe à son objectif, plutôt de divulgation. J'ai consulté cette édition pendant ma recherche et seulement au moment de rédiger ces pages j'ai trouvé un exemplaire numérisé de la deuxième édition, 1919. La décision de garder les références à l'édition de Castro Leal est pragmatique. Un autre argument serait que la plupart d'études des derniers cinquante ans s'appuient sur le même texte. Dorénavant toutes les références et citations de *Leyes*... correspondent à cette édition de 1974, indiquant le numéro de page entre parenthèse... Les références à l'édition de 1919 seront explicitées.

Comparant les deux éditions, on se rend compte que Castro Leal a appliqué des critères orthographiques au jour, corrigé certaines coquilles et introduit quelques liens syntaxiques

de Jaimes Freyre pour légitimer son parcours académique, quelque chose qu'on a constaté dans les amplifications au nom d'auteur dans les publications à partir de 1912, où il est présenté comme universitaire et non comme poète. En effet, si l'on n'est pas face à une œuvre d'érudition, on n'est pas non plus face à l'œuvre du seul poète. Jaimes Freyre profite de sa situation et de son expérience pour intégrer sa facette de poéticien à la vie institutionnelle de l'Argentine. Sa théorie est ainsi légitime par plusieurs voies : elle rassemble la théorie et la pratique de la poésie et le résultat est exposé dans un milieu universitaire avec un statut académique.

Or, tenant compte que, comme bien dit Souza Crespo, ces *Leyes...* ont été étudiées un peu plus que la propre poésie⁴⁴⁶, je vais proposer une analyse de ce texte à travers une autre grille de lecture. Je vais montrer que la professionnalisation du poéticien Jaimes Freyre passe d'emblée par une formalisation radicale du discours afin d'atteindre le statut de « science ». Il faut comprendre que l'activité intellectuelle de Jaimes Freyre pendant cette époque est étatique, elle a lieu dans un cadre institutionnelle qui l'oblige, sans être pour autant déterminant, à avoir une épistémologie, un format d'exposition, etc. Dans cette quête formelle, Jaimes Freyre poussera à l'extrême le lien entre mathesis et poétique pour nous délivrer une théorie applicable à l'analyse et à la formation de toute sorte de vers, tenant compte de l'accent, de la période prosodique et de leurs possibles combinaisons. La quête d'un statut académique implique aussi une conscience du domaine disciplinaire, visible dans le statut de la théorie

manquants. Malheureusement il a créé d'autres erreurs de lecture et, la seule chose vraiment critiquable, modifié le principal système de notation prosodique de Jaimes Freyre... Je commenterai quelques de ces variantes dans le moment opportun.

⁴⁴⁶ *Op. cit.*, p. 174. L'auteur en fait signale que la poésie de Jaimes Freyre a été peu commentée et que, par contre, sa théorie a été l'objet de quelques études.

même : Jaimes Freyre se penche pour une pratique de la versification fondée dans une théorie, tout en critiquant une pratique manquante de théorie. Cette même conscience du domaine disciplinaire fait que Jaimes Freyre reprenne un ensemble de discours, à partir duquel ou contre lequel le poéticien fonde son système. On peut sans aucun doute appeler système à l'ensemble d'énoncés constituant les *Leyes*... Car dans ces énoncés on peut reconnaître une certaine organicité basée en principes et en lois, de même on retrouve une conséquence et parfois une réciprocité entre eux. Ces énoncés ont pour finalité l'articulation d'unités dans des composants de plusieurs degrés.

11.2. Le statut de la théorie

11.2.1. Le texte et ses commencements

Dans son travail sur le vers libre, Isabel Paraíso suggère la probable origine des *Leyes*... dans le cénacle littéraire de Buenos Aires entre 1893 et 1898⁴⁴⁷. De son côté, Carlos Castañón Barrientos remet en question une telle affirmation : Paraíso « estima no sabemos con qué fundamento, que las ideas de Jaimes Freyre germinaron en Buenos Aires entre 1893 y 1898, en las discusiones que tuvieron lugar en el cenáculo de Rubén Darío a propósito de los poemas versolibristas franceses⁴⁴⁸ [...] ». Malgré que pour Castañón Barrientos est très important d'isoler ou de remarquer l'originalité de Jaimes Freyre face à Darío, il ne donne pas d'argument sur la spécificité de *Leyes*... dans la pensée hispano-

⁴⁴⁷ *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos, 1985, pp. 84-85.

⁴⁴⁸ *Ricardo Jaimes Freyre. Notas sobre su vida y obra*, La Paz, Librería Editorial Juventud, 1997, pp. 63-65.

américaine. De même, il essaie de défaire l'association chez certains chercheurs entre les théories de González Prada et de Jaimes Freyre, rappelant que le deuxième livre des avancées de *Leyes...* dès 1906, et que les « Notas » à *Exóticas* —le seul texte théorique accessible du Péruvien à l'époque— datent de 1911. Dans les deux cas, les associations et dissociations des chercheurs trouvent leur fondement dans les rapports biographiques, dans le rôle de l'accent dans le rythme ou dans la chronologie des publications. Plus intéressant serait de dire, par exemple, que les systèmes de versification entre Darío et Jaimes Freyre reposent sur des principes différents, ou qu'entre González Prada et Jaimes Freyre il y a des traits communs mais que l'épistémologie et la méthodologie sont divergents, pour ne pas parler de l'accomplissement des idées de chacun. Indépendamment de la dispute sur l'originalité de Jaimes Freyre ce qui nous intéresse c'est la spécificité⁴⁴⁹ de son discours et le contexte académique dans lequel, pendant des années, a eu lieu la formalisation des *Leyes...*

Une fois établi à Tucumán, Jaimes Freyre va se consacrer à l'enseignement et, à partir de 1904, il s'engage avec la Sociedad Sarmiento, organisant des « cursos libres » pour répandre la culture dans les classes populaires. La *Revista de Letras y Ciencias Sociales* avait pour rôle de réaffirmer la divulgation du savoir, publiant parfois les cours de cette société. D'après Emilio Carrilla, *Leyes...* serait une œuvre dérivée de ces cours et des avancées écrites dans la revue⁴⁵⁰. Jaimes Freyre, de son côté, dès le premier paragraphe

⁴⁴⁹ On peut revenir sur la distinction faite par Meschonnic entre originalité et spécificité, *vid. Modernité Modernité*, Paris, Gallimard, 1993.

⁴⁵⁰ *Ricardo Jaimes Freyre*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962, pp. 115 sq. Cet ouvrage synthétise la vie et l'œuvre du Bolivien et c'est encore une référence pour la plupart d'études faites depuis sa publication.

de son ouvrage explicite l'apparition de sa théorie en 1906 dans la revue que lui-même avait dirigée. Supprimant toute anecdote à des probables origines, le poéticien trace simplement le témoignage écrit de sa théorie : « La enuncié hace algunos años, en estudios fragmentarios que aparecieron en la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* y la completo hoy, procurando darle carácter definitivo⁴⁵¹. » Il veut peut-être non seulement signaler l'antériorité de sa théorie face à d'autres apparues après, mais aussi tracer sa propre trajectoire comme auteur et éditeur académique. Sous sa forme « définitive », cette théorie se présente dans un ouvrage ayant dix chapitres avec une progression et une délimitation des sujets assez nettes, introduits par deux épigraphes et par un prologue dans lequel on peut reconnaître la présentation d'une théorie, d'une méthode, d'une thèse, d'un plan de travail et, entre autres traits d'un travail académique, l'avancée de quelques de ses concepts recteurs. Ce prologue est alors la grille initiale de lecture à *Leyes...* proposé par l'auteur même.

Or, constituant des paratextes encadrant l'approche théorique de Jaimes Freyre, les deux épigraphes méritent d'être commentées avant d'entrer pleinement dans le contenu de l'ouvrage. Il faut voir qu'il s'agit avant tout d'auteurs espagnols classiques, Juan Alfonso de Baena et Luis Vives. On se demande comment ces deux auteurs du Moyen âge et du Siècle d'or interviennent comme des autorités ou comme des indicateurs de ce que pourrait être la poésie pour le poéticien. Jaimes Freyre ne met pas en avant les recherches de ses contemporains ni des philosophes ou des philologues d'au moins le XIXe siècle ; bien au contraire, il décide de revisiter des auteurs à

⁴⁵¹ Après le nom de la revue, Jaimes Freyre introduit une note au pied indiquant la source hémérographique : « *Revista de Letras y Ciencias Sociales*. Tucumán. Números 15 y 16. Septiembre y octubre de 1906. » (165).

l'origine d'un canon. Peut-être c'était délibéré de sa part et, choisissant ces deux auteurs, il voulait montrer sa théorie comme une prolongation de la pensée hispanique.

Jaimés Freyre dispose ces deux épigraphes en inversant la chronologie : d'abord un extrait de Luis Vives, après celui de Baena, le philosophe ayant une certaine primauté sur le poète. Le premier est cité en latin et non à partir de la source directe, mais très probablement repris de Marcelino Menéndez y Pelayo. Comme épigraphe de *Leyes...* on lit et je reproduis telle quelle : « Ego abs te in arte universales canones et dogmata ad omnem dicendi rationem apta e natura ipsa observata ac deducta expectabam et requirebam : nam ea demum artem efficiunt. Pro formulis vero tradere exempla ipsa non est artificis, sed experti tantum. » (165bis). D'après Jaimés Freyre, ces lignes se trouvent dans *De ratione dicendi*, mais à tort. Chez Luis Vives, le texte en question est constitué, dans les éditions consultées, de deux périodes syntaxiques dans les impressions de ses œuvres au XVI^e siècle⁴⁵² et d'une seule période à partir du XVIII^e siècle. La ponctuation du latin étant un choix de l'éditeur, changeant d'un siècle à l'autre, n'est pas ici le critère de mes déductions ; plus important encore c'est la présence de presque deux lignes entre « efficiunt » et « Pro⁴⁵³ » omises par Jaimés Freyre mais présentes dans les éditions consultées. C'est Menéndez y Pelayo qui pratique la même coupure du texte de Vives dans son travail sur l'histoire des

⁴⁵² Le texte en question se trouve avec une distribution syntaxique semblable dans *De disciplinis libri XX*, Lugduni, Ioannem Frellonium, 1551, p. 139, et dans l'*Opera in duos distincta tomos...* Basilea, Nicolaus Episcopium, 1555, p. 396.

⁴⁵³ Dans l'édition préparée par Gregorio Mayáns y Siscar on lit : « Ego abs te in arte universales canones, et dogmata, ad omnem dicendi rationem apta, e natura ipsa observata, ac deducta, expectabam, ac requirebam, nam ea demum artem efficiunt ; post hæc, si tibi visum esset, adjecisses exempla primæ exercitationis, acciperem, ferrem, etiam si minuta, et puerilia ; pro formulis vero tradere exempla ipsa, non est artificis, sed experti tantum : [...] », p. 161. Il s'agit d'un passage de *De causis corruptarum artium*, chapitre « II. De definitione rhetoricæ... », livre IV, in : *Opera omnia*, Valentiniæ Edetanorum, 1785, p. 161. *De causis...* est à son tour le troisième tome des monumentaux *De disciplinis libri XX*.

idées en Espagne, quoique l'indiquant par des points de suspension⁴⁵⁴. Si Menéndez y Pelayo coupe le texte, sa transcription, par contre, est adéquate et il ne fait qu'un seul changement : « et requirebam » au lieu d'« ac requirebam ». La coupure du texte et ce changement sont donc les deux premiers indicateurs de la vraie source de l'épigramme de Vives à *Leyes*... Menéndez y Pelayo n'est pas cependant à l'origine d'autres cinq coquilles chez Jaimes Freyre dans l'édition de 1919 —presque tout reproduit sans correction par Castro Leal : « abservata » au lieu d' « observata », la métathèse « ommen » au lieu d' « omnem », « rationen » au lieu de « rationem » et, finalement, « exampla » au lieu d' « exempla » —la seule correction de Castro Leal. Une autre faute, cette fois grave et due à un problème de lecture, c'est que Jaimes Freyre confonde les titres de Luis Vives dans cette épigramme : *De ratione dicendi* au lieu de *De causis corruptarum artium*, cette deuxième œuvre la vraie source du passage en question. L'explication de cette équivoque est simple : dans son travail historique, Menéndez y Pelayo expose et commente les deux œuvres l'une après l'autre ; Jaimes Freyre se perd dans la discussion philologique et il ne suit pas attentivement le passage du quatrième livre de *De causis*... au début de *De ratione*...⁴⁵⁵ C'est évident que Jaimes Freyre a eu accès aux travaux du philologue espagnol dans une de ses nombreuses éditions et qu'il a choisi ces lignes car il y retrouvait synthétisé le caractère normatif et régulateur de ses propres *Leyes*... Une telle affirmation semble encore plus pertinente quand on lit la traduction proposée par Menéndez y Pelayo à ce passage, car semble-t-il que,

⁴⁵⁴ *Historia de las ideas estéticas en España*, t. 2, Madrid, A. Pérez Dubrull, 1884, pp. 233-234. L'édition de 1896 modifie la disposition du texte en latin et de sa traduction en espagnol, mais sans variantes textuelles.

⁴⁵⁵ D'ailleurs il est remarquable que, plus loin, Menéndez y Pelayo signale que la très brève « *poética* de Luis Vives » se trouve éparpillée dans ces deux ouvrages, *ibid.*, 243.

plus que l'extrait de Vives, c'est la traduction de l'érudit espagnol qui a séduit le poéticien hispano-américain : « Yo esperaba de vosotros cánones y reglas universales, observadas y deducidas de la misma naturaleza porque éstas son las que componen el arte. El presentar en vez de fórmulas ejemplos, no es de hombre científico, sino de un empírico⁴⁵⁶ ». Il faudra laisser la discussion de la traduction aux latinistes. Et, néanmoins, on ne peut pas s'empêcher de remarquer l'évidente transposition menée par Menéndez y Pelayo du langage de Vives à l'idéal scientifique du XIXe siècle. En particulier dans ce qui constitue la fin de la citation, où « artificis » devient « hombre científico » et « experti », « empírico ». C'est plutôt à partir de cette citation que Jaimes Freyre encadre sa propre distinction entre *le scientifique* et *l'empirique*. À partir de cette épigraphe il introduit donc une finalité pour son traité de versification, dépasser l'exposition par exemples pour mieux trouver les formules intrinsèques aux vers. Une telle formulation se veut une démarche scientifique, voire théorique, éloignée de la simple pratique empirique et dépourvue de réflexion, comme on verra en détail plus loin.

Cette première épigraphe encadre donc l'activité théorique de Jaimes Freyre dans une poursuite scientifique, annonçant son objectif, ou si l'on veut, sa finalité. La deuxième épigraphe, de son côté, postule la question de la pratique et de la théorie de la poésie comme un ensemble, mais revenant sur des arguments théologiques pour légitimer la place du poète, comme était courant à l'époque de Juan Alfonso de Baena. Si la deuxième épigraphe pose moins de problèmes en ce qui concerne la transmission textuelle, elle nous confronte cette

⁴⁵⁶ *Ibid.*, 234.

fois-ci, par contre, à d'autres complications, logiques et théoriques. Le texte cité par Jaimes Freyre est le suivant :

La poetrya e gaya ciencia.... es avida e rrecebida e alcanzada por gracia infusa del Señor Dios que la da e enbya e influye en aquel o aquellos que byen e sabya e sotyl e derechamente la saben fazer e ordenar e componer e limar e escandir e medir por sus pies e pausas e por sus consonantes e syllábas e acentos e por artes sotyles e muy diversas e singulares nombranzas. » (*id.*)

Ce passage se trouve vers la fin du « Prologus baenensis » au *Cancionero*, une fois que Baena a justifié, entre autres, l'écriture comme un accès au savoir du passé, ou qu'il a exposé la diversité d'activités ludiques et intellectuelles auxquelles se donnaient les gens de la cour, dont la lecture et l'écriture. Entre tous les sujets des livres voulus pour la cour, Baena donne une primauté à l'art de la poésie et au gai savoir, les deux noms étant l'ensemble de la pratique et de la théorie de la poésie de cour. Jaimes Freyre va prendre ces deux noms et va les couper pour le rapporter à la période syntaxique suivante⁴⁵⁷. En collationnant cette épigraphe avec le texte de Baena on voit que, apart le découpage, Jaimes Freyre a aussi décidé de retrancher le syntagme « el arte de la poetrya » pour garder le seul complément du nom. Pour Baena l'objectif d'introduire ensemble l'art de la poésie et le gai savoir était de signaler sa prééminence face à d'autres activités et savoirs de la cour. Si la poésie est considérée un art c'est parce qu'elle s'appuie sur le gai savoir, c'est-à-dire, sur une théorie par laquelle cette pratique devient cultivée, en se distinguant par cela

⁴⁵⁷ Je registre la période complète où se trouvent les deux noms, plus la partie omise dans l'épigraphe : « [...] por quanto á todos es çierto é notorio que entre todos los libros notables é loadas escripturas que en el mundo fueron escriptas é ordenadas é fechas é compuestas por los sabios é discretos attores, maestros é conponedores dellas, el arte de la poetrya é gaya çiençia es una escriptura é compuscion muy sotil é bien graçiosa, é es dulce é muy agradable á todos los oponientes é rrespondientes della, é conponedores é oyentes: la qual çiençia é avisaçion é doçrina que della depende é es avida [...] », *El cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, La Publicidad-Rivaneira, 1851, p. 9.

des pratiques populaires et de celles de *juglares*. Jaimes Freyre supprime tout ce passage et décide de rattacher la poésie et le gai savoir à la partie dans laquelle Baena devait justifier la place du poète et de la poésie par un argument théologique : le poète est un élu de Dieu et la connaissance qu'il possède de la poésie est aussi un attribut divin. Comme on a vu dans notre synthèse de la poétique pendant la période coloniale, auparavant cette subordination de la poésie au divin obéissait à un enjeu précis, assurer la place du poète dans la *polis*. Et dans ce « Prologus baenensis » c'est assez évident que l'argument théologique est laissé à la fin pour rappeler que les poètes et les textes du *Cancionero* devaient avoir une place assurée dans la cité de Dieu et alors dans la cour. Sans aucun doute, Jaimes Freyre avait intérêt à garder le couple *poésie* et *gai savoir* comme représentant la pratique et la théorie. On pourrait même spéculer qu'il était aussi de son intérêt de réactiver la notion de science contenue dans « *gaya ciencia* » et que, malgré le contenu théologique de l'épigraphe, celle-ci anticipe aussi quelques éléments du système de versification proposé dans *Leyes...*, notamment l'accent. Au même temps, on ne peut pas nier que l'intervention de Jaimes Freyre au « Prologus baenensis » privilégie l'argument théologique, la divinité du poète et de sa « science ».

Robert Jammes et Jacques Beyre nous rappellent que le XVe siècle espagnol a témoigné de la prépondérance de la cour de Castille sur les autres du royaume ; son hégémonie était manifeste par une prédominance linguistique, poussant les hommes de lettres et les poètes à abandonner le galicien ou l'aragonais pour privilégier le catalan et le castillan. La formation du castillan comme langue de poésie courtoise est accompagnée par « la constitution d'un *milieu culturel* », par « le début d'une *activité critique* structurée », et par un

« important effort de réflexion et de théorisation » dans lequel on distingue les œuvres *La gaya ciencia*, de Pedro Guillén de Segovia, *El arte de trovar*, d'Enrique de Villena, la *Carta Prohemio*, du marquis de Santillana et l'œuvre de Baena nous concernant⁴⁵⁸. Baena a été un des principaux divulgateurs du gai savoir et donc un promoteur de la distinction entre le *juglar* et le *poeta*, basée précisément sur le savoir, dans un sens très large. Pour se distinguer, le poète de la cour devait savoir composer et, entre autres, savoir aimer. En plus, le poète était touché par la grâce divine. Dans la poétique théologique la poésie était un don de Dieu. Politique et poétiquement, Baena est cohérent avec son temps et avec sa position par rapport au pouvoir ; revenant sur la théologie, Jaimes Freyre introduit, par contre, une incohérence très forte entre cette deuxième épigraphe et le dessein de *Leyes...* qui se veut une quête scientifique des principes de la versification aux débuts du XXe siècle. Un anachronisme, du point de vue de l'histoire de la théorie. C'est peut-être la réactivation de la divinité du poète et de son savoir ce qui donne aux *Leyes...* son caractère transcendantal, immuable et définitif.

11.2.2. La quête implicite d'une connaissance scientifique

Nulle part dans *Leyes...* on ne retrouve l'affirmation de la versification comme étant une science. Il me semble, cependant, que la science est une aspiration du poéticien et que ceci se trouve manifeste dans l'ouvrage théorique autant de façon allusive ou implicite que de façon négative. Une première illustration de

⁴⁵⁸ *Histoire de la littérature espagnole d'expression castillane*, Paris, PUF, 1994, p. 71. Pour mieux comprendre les enjeux de Baena, il faut réviser tout le chapitre « Poésie de cour et *cancioneros* », pp. 69-87.

cette volonté de science se trouve dans la traduction de Menéndez y Pelayo à l'épigraphe de Luis Vives, mais aussi dans la réactivation de « la gaya ciencia ». Après, le dessein de *Leyes...* révèle une organicité formelle, articulant une thèse ou une hypothèse de travail, une méthode, un plan de travail, une volonté d'application qui rend valable cette thèse et la recherche de démonstrations et preuves par la vérification expérimentale. Ces éléments sont à mon avis des propositions regroupées de façon cohérente ayant pour finalité la recherche de la vérité en versification. On va commenter ici tous ces points, identifiés dans le « Prólogo » aux *Leyes...* Il y aura aussi l'occasion d'expliquer dans le prochain chapitre ce qui veut dire l'esprit scientifique par voie négative.

Jaimes Freyre pense avoir trouvé des lois et des principes immanents à la versification. Sa pensée est le résultat d'un ensemble de connaissances sur la question et d'un rapport étroit et délibéré entre théorie et pratique de la poésie, ou du vers. L'empirisme, sur lequel on reviendra plus loin, est cible de ses attaques précisément par le manque de théorie qu'il représente. Il est presque l'antonyme de la théorie, qui a acquis un statut plein chez Jaimes Freyre. Sa théorie, et les théories qu'il conteste, sont la preuve d'une réflexion pour doter des fondements historiques la pratique et la théorie du vers. Jaimes Freyre n'hésite pas à ouvrir son travail par la présentation de son objet : « Las teorías que expongo en este libro no son teorías revolucionarias ; son simplemente teorías nuevas, pero lo son en absoluto. » (165) Pour arriver à formuler de telles théories, Jaimes Freyre dévoile toute suite sa méthode de travail consistant à analyser les vers hispaniques depuis la formation d'un corpus poétique en langue espagnole :

Mediante el examen de los versos de nuestra literatura, desde los primitivos del *Poema del Cid* hasta los novísimos de los poetas hispanoamericanos, pasando por los venerables monumentos del mester de clerecía, por las habilidades trovadorescas del siglo XV, por la magnífica poesía de la Edad de Oro, por el neoclasicismo estéril del siglo XVIII y por la desordenada y brillante producción romántica, he alcanzado a formular lo que considero la verdadera ley del ritmo castellano. » (*id.*)

C'est-à-dire que Jaimes Freyre a une vision d'ensemble de l'histoire de la poésie hispanique et que malgré ses préférences et préjugés, il est un des premiers théoriciens à considérer la versification comme une pratique supposant une continuité historique. Dans ce sens, on peut voir très clairement le changement de paradigme opéré par le modernisme hispano-américain dans la revalorisation du Moyen âge et d'un nouveau mépris du néoclassicisme —inexistant tel quel, par exemple, chez González Prada. Une vision de l'histoire de la poésie radicalement différente de celle de Bello ou de celle de González Prada. L'objectif de Jaimes Freyre est très clair : l'étude de la versification à partir de l'histoire du vers hispanique et la formulation d'une véritable loi du rythme. En effet, on peut constater comment, depuis ce premier paragraphe, théorie, vers —ou versification selon le titre de l'ouvrage— et rythme sont associés comme étant des termes continus, ou même en amalgame, ce qui permet à l'auteur de passer d'un terme à l'autre avec beaucoup de flexibilité. Quelque chose que l'on peut constater par le deuxième paragraphe de ce prologue, où Jaimes Freyre avance son hypothèse de travail :

Si es un hecho evidente la existencia de la música de los versos —de su melodía y de su armonía⁴⁵⁹—, ¿es razonable suponer que no exista también una ley a la cual referirla?
Y, si existe, ¿cuál es esa ley y por qué no ha sido formulada hasta hoy?
¿En qué se diferencia el verso de la prosa? (*id.*)

⁴⁵⁹ « Harmonía » et se dérivés lexicaux sont écrits avec *h* systématiquement ; il s'agit d'un archaïsme graphique incident dans sa conception de ce terme. Castro Leal le supprime sans se rendre compte que ce n'est pas une orthographe d'époque, mais une marque individuelle et subjective dans l'écriture du concept. C'est pourquoi je le restitue ici.

Jaimes Freyre est certain de la musique des vers, une musique qu'il pense ici à travers la mélodie et l'harmonie ; il ajoutera ailleurs le rythme et la cadence. Son point de départ est, dans ce sens, faible parce qu'il assume comme allant de soi, au lieu de la remettre en question, l'assimilation des catégories de la musique à l'étude de la poésie. Il assume aussi qu'il y a une loi pour la musique et c'est à partir de telle assumption qu'il affirme l'existence d'une loi pour la poésie⁴⁶⁰.

Ces trois questions réparties dans des paragraphes différents, affirme-t-il, ont trouvé une réponse à travers « los innumerables tratados de versificación que se ha escrito en castellano a partir del que compuso en el siglo XIV don Juan Manuel, que no ha llegado hasta nosotros, y del de don Enrique de Aragón, en el siglo siguiente— que solo conocemos por fragmentos— hasta los de Juan del Enzina, Nebrija y otros antepasados de don Andrés Bello, don Eduardo Benot y Coll y Vehí. » (166) Il veut nous convaincre que ces trois questions sont transhistoriques, qu'elles ont été le sujet de grammairiens, de poéticiens et de poètes pendant cinq siècles dans le domaine hispanique. Autour de ces trois questions, Jaimes Freyre rassemble des auteurs travaillant sur plusieurs domaines et dont la pensée s'étale sur des périodes différentes —Bello étant le seul hispano-américain—, mais qui, à son avis, ont composé des *traités de versification*. Jaimes Freyre présente dans cette partie du prologue le corpus théorique à partir duquel lui-même a développé sa théorie. Son point de départ est don Juan Manuel. L'auteur des *Leyes...* fait très probablement allusion au traité *Reglas cómo se deve trobar*, mentionné par don Juan Manuel dans un

⁴⁶⁰ Le rapport entre poésie et musique sera l'objet du dernier chapitre.

recensement qu'il a fait de ses propres œuvres, dans le « Prólogo general » au *Libro de los Estados*, en 1330. Ce traité perdu serait la première œuvre théorique du domaine hispanique qui, selon l'auteur de *Leyes...*, répond aux trois questions constituant son hypothèse. Jaimes Freyre veut fonder son travail de versification dans une quête historique tout en brouillant l'historicité des études précédentes, à cause d'un manque de travail philologique (le même manque qui lui fait transcrire de façon très inexacte le texte latin de Vives). À la différence de Bello, ou même de González Prada, Jaimes Freyre ne possède pas d'outils pour l'étude de textes du passé, ou bien il ne lui donne pas d'importance —avec des conséquences préjudiciables. D'où aussi cette capacité de réductionnisme en regardant cinq siècles de réflexion sur la versification ou sur la poésie.

Pour formaliser son discours théorique sous forme de lois, Jaimes Freyre a besoin de construire un antagoniste, qu'il trouve dans les auteurs entretenant un rapport non-scientifique à la versification et dans les épigones de Bello : « Los autores contemporáneos continúan en la codificación del empirismo o se limitan a parafrasear al ilustre profesor venezolano. » (*id.*) Il reproche à ces auteurs de suivre à Bello ou de rester dans *l'empirisme*, c'est-à-dire dans la pratique de la versification non appuyée dans une théorie. On peut constater comment cet *empirisme* —plus loin *l'empirique* sera aussi critiqué— rentre dans la versification comme une démarche opposée à celle de Jaimes Freyre, qui se veut *théorique*.

Si dès le premier paragraphe, Jaimes Freyre annonce l'étude historique de la versification comme méthode de travail, bientôt il introduit un nouvel objectif qui est, à mon avis, un des éléments les plus originaux des *Leyes...*, les vers à venir. Jaimes Freyre reproche aux théories précédentes le fait de se borner aux seuls « versos conocidos » sans tenir compte de l'innovation. Cette manque de

vision ou d'anticipation est décrit comme « un prejuicio común a todos los teorizadores de la métrica y a casi todos los poetas de nuestro idioma. » (*id.*) Cette question se révèle à ses yeux comme la défaillance, l'échec et le trait commun des théoriciens et de poètes le précédant, et il confirme : « Considerando que los únicos versos posibles son los usados hasta hoy, procuraban descubrir una ley que solo sirviera para explicar esos versos. » (*id.*) Autant les théoriciens que les poètes partent de ce qui est stable, du passé, et ils ne tiennent pas compte de l'activité poétique comme avenir. C'est-à-dire que la finalité de *Leyes...* est de rassembler dans un ouvrage une théorie définitive de la versification mais tenant compte de la production poétique, comprise comme la création de nouvelles formes. Par ce biais, même s'il s'avère limité, Jaimes Freyre établit un lien très étroit entre théorie et pratique, quelque chose d'oublié depuis des siècles dans les traités et les manuels de poétique ou de versification, centrés dans l'exposition d'œuvres du passé comme des modèles. Ce manque d'avenir dans la pratique n'est pas un fait restreint au savoir seul, mais partagé par des *théoriciens* et des *poètes*, comme s'ils étaient les deux volets d'une même quête. C'est un des moments les plus forts de sa réflexion : faire des savoirs sur la versification un champ d'application pour de nouvelles productions poétiques. Par l'ensemble de la théorie et de la pratique tenant compte de l'avenir, Jaimes Freyre est en capacité d'établir une loi qui soit un principe recteur, univoque et général de la versification même :

Desprendiéndome de este como de otros prejuicios, perseguí, a mi vez, el descubrimiento de la ley que preside al fenómeno de la música verbal, con la cual ley pudieran explicarse, no solo todos los ritmos conocidos, sino también los que creará más tarde la intuición de los poetas : la Ley del Ritmo y no las leyes de tales o cuales ritmos; la ley que permitiera juzgar, con una sólida base de acierto, la extensión y la importancia de todas las innovaciones que en el curso de los siglos han formado el tesoro de la versificación castellana y las que aspiran a aumentar y a valorar ese

tesoro, el mayor, acaso, de las lenguas modernas. El presente libro es el resultado de esas investigaciones. (167)

Si Jaimes Freyre ouvre sa théorie à l'innovation « rythmique », aux nouvelles formes de vers, il montre cependant que sa conception générale de la poésie est fortement datée. Il pense, au début du XXe siècle, que les innovations en poésie passeraient par le seul formalisme du vers. Quand il a formulé sa théorie vers la fin du XIXe siècle et pendant les premières années de 1900, il n'avait pas tort. En 1912, lors de la première édition en volume, sa théorie commençait à rentrer en contradiction avec des nouvelles pratiques littéraires ; en 1919, année de la deuxième édition, plus que la poésie, c'est tout un système littéraire qui est en train de se modifier, montrant un manque de pronostic dans l'application de cette théorie. Le travail mené pour aboutir à sa Loi du Rythme, avec majuscules, est vu par le poéticien comme une recherche accomplie. Il faut comprendre qu'avec une telle loi, il se propose de dépasser un stade de la connaissance pour fonder un autre qui serait définitif, indépassable.

La vision de l'histoire, un peu hégélienne, de Jaimes Freyre, tient compte de l'avenir pour le clôturer ; elle se veut une synthèse et à la fois le stade ultime de la théorie de la versification, par la trouvaille de ladite Loi. Elle dissocie histoire et rythme, jugeant que la première peut arriver à un stade définitif, lorsque le deuxième peut être reformulé dans des nouvelles combinatoires. L'idée de fonder une pensée rythmique sur la notion d'*avenir* inaugure, néanmoins, une épistémologie dans les études métriques et rythmiques sur laquelle, me semble-t-il, les recherches sur le poéticien bolivien ne se sont pas prononcées. Jaimes Freyre veut doter d'un sens plein sa théorie et la versification comme activité du poète. En déplaçant son objet d'étude du produit et du passé vers la production

et l'avenir, Jaimes Freyre opère surtout un changement dans le rapport entre le sujet de la connaissance et l'objet d'étude. Il met à jour le rapport entre versification et écriture, ne voyant plus la première comme un savoir passif mais comme un savoir applicable à la production poétique en mouvement. Par ce biais, il remet en cause le regard porté à la versification comme un fait accompli.

Pour valider sa théorie, Jaimes Freyre a besoin de compléter et d'annuler d'autres théories. Bien qu'il se mette du côté des théoriciens de l'accent, il n'hésite pas à critiquer en eux le « dogma de la unidad métrica del verso » ; de même, il essaie d'invalider définitivement l'idée de quantité dans la versification hispanique, « la absurda base de la cantidad silábica » (*id.*). À cette invalidation suit l'acceptation d'une nouvelle théorie, fondée sur le seul accent : « atribuyo solo al acento la virtud de generar el ritmo. » (*id.*) On peut voir comment, Jaimes Freyre clôture de façon définitive le néoclassicisme à deux niveaux : d'abord par la critique de la poésie de cette période, qui ne rentre plus dans le canon poétique, et, deuxièmement, par le ferme rejet d'un précepte sur lequel reposait le lien légitime entre la versification des langues classiques et celle des langues romanes, la quantité syllabique. Cette clôture définitive du néoclassicisme se présente alors par un rejet de la théorie et de la pratique ensemble, qui peut arriver à la confrontation même avec les détenteurs de telles théories⁴⁶¹. Cela veut dire aussi que le XVIIIe siècle est exclu du canon hispanique et que, chez Jaimes Freyre, il ne fait plus office d'autorité ni de modèle.

⁴⁶¹ Par exemple, il faudrait penser à la distance physique et intellectuelle qui avait à l'époque entre Rubén Darío, attaché aux théories de Sinibaldo de Mas, et Jaimes Freyre. Isabel Paraíso trouve dans l'autobiographie de Darío quelques possibles attaques au travail académique de Jaimes Freyre, celui-ci, de son côté, n'a envoyé ses *Leyes...* au poète nicaraguayen que quelques années après sa publication. *Op. cit.*, pp. 114 sq.

Dans ce « Prólogo » on peut donc reconnaître un ensemble de propositions cohérentes postulant, même si c'est parfois de façon réduite ou simple, une théorie, une hypothèse de travail, une méthode ou un procédé, la délimitation d'un corpus de référence et la revitalisation de la théorie de la versification comme un fait de la pratique. On peut encore trouver, dans le dernier paragraphe, un plan de travail pour les dix chapitres du livre, où est dissimulée la notion de preuve de la vérité. Dans le descriptif des dix chapitres, Jaimes Freyre annonce que le premier est destiné à la critique des théories précédentes, le deuxième à la présentation de la nouvelle théorie et, du troisième au sixième, on passera du « desenvolvimiento de esta teoría, a su aplicación a los versos conocidos y a la formación de nuevos versos, llevándola hasta sus últimas consecuencias y procurando su comprobación experimental. » (168). Dans cet extrait on constate que la théorie de Jaimes Freyre est surtout une théorie appliquée, elle n'est valable qu'à condition d'être soumise au terrain de la pratique, dans la *verificación experimental*. Pour le huitième chapitre il annonce une « escala de versificación » et pour le neuvième un résumé de la théorie, ce qu'il annonce comme « un arte métrica fundada exclusivamente en ella » (*id.*). Il retrouve ainsi le syntagme préféré des théoriciens précédents, *arte métrica*. Par tous ces éléments, il est possible d'affirmer que ce prologue pose la versification comme un savoir et une discipline susceptibles d'être encadrés par un discours scientifique.

11.3. La conscience de la discipline

Renouveler une discipline, ou en fonder une, implique mobiliser les connaissances et les savoirs à un tel degré que leur organisation interne et leur possible continuité ne sont plus les mêmes qu'auparavant. La conscience de cette mobilité passe, chez Jaimes Freyre, principalement par deux voies : la première, par la conscience d'une innovation qui l'oblige à redéfinir les contours, les passages et les composants de son système en opposition à d'autres ; la deuxième par le fait qu'instaurer une théorie implique la critique et, assez souvent, l'annulation des théories précédentes. Les deux voies dans *Leyes...* sont parallèles. Jaimes Freyre sait bien qu'instaurer une nouvelle versification, résultante de la théorie, ne peut pas se faire sans une invalidation des théories précédentes. C'est pour ça que le premier chapitre de ses *Leyes...*, « Las tres teorías », est dédié à la critique radicale des trois construits théoriques valables à l'époque et qu'il désigne par la théorie classique, la théorie américaine et la théorie vulgaire. Ce sont trois théories prétendant de rendre compte du « mecanismo de los versos castellanos » (169). Avant d'entrer en matière, il faut voir comment Jaimes Freyre s'est emparé d'un langage technoscientifique de base pour aborder les théories de versification.

Ce premier chapitre est le seul endroit de *Leyes...* où l'on trouve des analogies technoscientifiques appliquées aux vers, leur présence est alors marquée. Ce qu'il comprend par mécanisme ici c'est l'organisation interne du vers. Elle peut être vue comme un dispositif dont le fonctionnement est susceptible d'être analysé et dont les parties peuvent être montées et démontées, opérations, par contre, praticables seulement à condition de disposer de la théorie adéquate. On peut le vérifier quand, dans la critique de la

troisième théorie, la vulgaire, Jaimes Freyre conclut que « no hay nada en ella que explique el mecanismo de los versos » (180). Ce terme technoscientifique a son corrélat dans une autre analogie, plutôt organique, l'anatomie. De la même façon que la théorie vulgaire est destinée à l'échec, la théorie classique et la théorie américaine n'expliquent pas « la anatomía del verso » (170). Dans les trois cas, la théorie est vue comme défailante puisqu'elle n'est pas capable de trouver le fonctionnement ou les caractéristiques intrinsèques des vers, c'est-à-dire la loi du rythme proposée par le poéticien.

Ces trois théories reposent sur des notions différentes du vers. Jaimes Freyre les synthétise dans quelques lignes avant de les critiquer en profondeur :

El verso es una parte del discurso medida por sílabas largas y breves, que forman pies métricos semejantes a los griegos y latinos.

El verso está compuesto por cláusulas rítmicas puramente acentuales, de dos o tres sílabas cada una.

El verso es un grupo determinado de sílabas con uno o más acentos prosódicos fijos. (169)

Jaimes Freyre réagit contre ces conceptions du vers, proposant sa propre théorie pour la formation de vers et de strophes : « Me propongo formular una doctrina que dé una base y una ley común a las combinaciones musicales de las sílabas en los versos y de los versos en las estrofas, así en los usados hasta el día como en los que aparezcan en lo porvenir. » (169-170) Cette doctrine s'annonce comme une simplification mathématique, son premier objectif étant d'établir le fondement d'une combinatoire. Ce qui l'intéresse c'est de trouver les modalités d'alternance de la syllabe et de l'accent à l'intérieur du vers et de la strophe.

Cette doctrine s'annonce comme un fait théorique, opposé à d'autres basées sur la seule pratique, qui ne sont qu'*empíriques*. L'opposition est, pour le

dire dans des tels termes, synchronique et diachronique. Pour Jaimes Freyre sa conception du vers à partir de la théorie l'oppose à ses contemporains mais notamment et, d'après lui, à toute une forme de penser la versification hispanique. De son point de vue, l'histoire de la versification hispanique est un ajout de procédés entre lesquels il reconnaît des adaptations, des créations et des combinaisons des formes connues, « he ahí sintetizado el proceso de la versificación desde los tiempos del *Poema del Cid* hasta las audaces innovaciones de nuestros días » (170). Après cette synthèse hâtive, il fait une espèce de recensement de ces adaptations, créations et combinaisons au Moyen Âge et au Siècle d'or⁴⁶², faisant un saut jusqu'aux «audaces versos modernísimos » pour déduire immédiatement après que « todas las formas que han encerrado el pensamiento poético desde que se escribe en castellano, son pura y simplemente empíricas. Los poetas han inventado sus versos guiándose por el oído o han adaptado formas extranjeras asimilables a nuestra prosodia. » (*id.*) Ces procédés sont alors le produit d'un de la perception, l'oreille, qui devient un outil de la connaissance. Ainsi, ces procédés et cet outil sont considérés comme empiriques et comme appartenant à un stade antérieur de l'histoire, dépassé par sa théorie. L'oreille, l'héritage de la rhétorique, revient dans le discours théorique sur la poésie, mais dans un premier abord est vu presque comme un fardeau⁴⁶³. L'oreille n'est plus l'organe privilégié de la versification mais bien au contraire la preuve d'une pratique empirique manquant de théorie.

⁴⁶² Ce recensement n'a pas d'intérêt en soi, sauf par le biais temporel, reculant surtout vers le Moyen Âge : « Los versetes de antiguo rimar, de que hablaba el canciller López de Ayala, las foblas y versos extraños del Arcipreste de Hita, el verso de arte mayor, *mitad cojo, mitad danzante* como dice Bouterwek, *los pies quebrados y chicos*, cuyo abandono lamentaba Cristóbal de Castillejo, el endecasílabo de *dos corcovas*, según la frase de Gregorio Silvestre [...] » (170). Dans cette énumération il est remarquable la présence de, très probablement, Friedrich Ludwig Bouterwek.

⁴⁶³ On verra que, dans un deuxième temps, cette question est réélaborée par Jaimes Freyre d'une façon particulière.

De ce rapport entre l'oreille et la pratique ont découlé, d'après Jaimes Freyre, les formes du passé. Il est donc sous-entendu que les nouvelles formes seront *un resultat de la théorie*, ce qu'il explicite dans une proposition conditionnelle passée : « Si la ley general a que obedecen los fenómenos musicales de la versificación hubiera sido conocida en una época cualquiera, la aparición de todos los versos fuera simultánea. » (*id.*) Il possède alors la connaissance de cette loi, lui permettant d'ébaucher un tout, son univers de la versification.

Jaimes Freyre est conscient de l'emploi du vers comme unité dans les traités précédents et dans son propre travail. Peu avant de commencer la critique ponctuelle des trois théories, il déclare que les poéticiens avant lui n'avaient envisagé que des formes connues et qu'ils n'ont fait qu'établir des règles pour chaque une, « consagrándose volúmenes enteros al estudio de los diferentes cortes musicales de un solo verso. » (171) Ce propos n'est pas ironique, il témoigne du haut degré de spécialisation des études sur le vers aux yeux de Jaimes Freyre et, à la fois, il est un indicateur de leur constitution en tant que discipline. Tout ce travail, dit-il, « lejos de ser desdeñable, facilita el trabajo de síntesis, que ya es tiempo de emprender » (*id.*). Son traité sur la versification serait alors une synthèse de plus de cinq siècles de *gaya ciencia*.

11.3.1. La théorie classique

La section titrée « La teoría clásica » est la critique ferme et radicale de l'idée de la quantité syllabique et de ses porteurs, qui ne sont pas nommés mais référés depuis le début de la section comme « algunos humanistas de siglos anteriores » (*id.*). Ce manque de noms est peut-être dû au fait que cette théorie dite classique

n'était pas seulement le fondement de la versification des siècles précédents, mais aussi au fait qu'elle était le socle théorique des pratiques poétiques de l'époque, et même, au moins en partie, de poètes comme Darío⁴⁶⁴. Jaimes Freyre adopte un ton impersonnel même quand il attaque ses contemporains : « Nadie busca hoy la clave musical de los versos en la prosodia del Lacio, pero se sigue ensayando la composición de hexámetros⁴⁶⁵ y pentámetros castellanos, con tenacidad tanto más deplorable cuanto que no existe siquiera la posibilidad de engañarse sobre el fruto de esta ímproba labor. » (172) Cette critique prétend discréditer et invalider une fois pour toutes les thèses classicistes argumentant à partir de l'existence de syllabes longues et brèves en espagnol. Jaimes Freyre veut disjoindre par ce biais, et non sans raillerie⁴⁶⁶, le lien supposé entre la versification latine et l'hispanique. Il est convaincu de « la inharmonía » (*id.*) des essais de mètres classiques remplaçant les syllabes longues par des syllabes accentuées. Par manque d'une « ley general de la distribución de los acentos » dans ces essais on ne trouve pas « la cadencia » ni « el ritmo de la serie » (*id.*).

L'invalidation de cette théorie passe par la vérification, « por vía de comprobación » (*id.*), et Jaimes Freyre donne pour preuve l'analyse d'un

⁴⁶⁴ Pour une révision générale et panoramique des enjeux de versification chez Darío, ainsi que pour une synthèse de quelques études sur cette question, *vid.* José Domínguez Caparrós, « Métrica y poética en Rubén Darío », in *Estudios de métrica*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1999, pp. 45-66. Il n'y a pas de consensus sur la métrique de Darío. Domínguez Caparrós fait un résumé des analyses de Navarro Tomás, d'Isabel Paraíso et, parmi d'autres, de Tarsicio Herrera Zapién, qui oscillent à reconnaître entre une versification syllabique, une versification accentuelle, une versification par clausules, ou même une versification en calque des mètres latins. Domínguez Caparrós, suivant de près Navarro Tomás, parle d'un prolongement de la métrique vers la poétique, et même d'une « métrica poética », p. 64.

⁴⁶⁵ Je n'ai pas eu accès à la première édition de *Leyes...* mais dans celle de 1919 il y a une fluctuation des graphies *exámetro* et *hexámetro*, les deux reconnues dans le *DRAE* de 1817. Dans son édition, A. Castro de Leal supprime systématiquement le *h*. Ici, on le restitue selon les critères de nos jours.

⁴⁶⁶ Un seul exemple de cet humour contre les essais de versification classiciste : « Distribuidas estas sílabas con arreglo a la métrica del Lacio, [los humanistas de siglos anteriores] exhibieron sus monstruos, que hubieran espantado a Horacio más que el hórrido saturnino » (171).

hexamètre d'Horace. Il continue la critique de cette théorie se réappropriant de l'oreille et renversant la fonction que l'attribuait la tradition classique. C'est-à-dire en tant qu'organe, l'oreille passera d'un moyen de mesure de la quantité à l'assimilation de toute différence : d'abord, « [e]l oído iguala [...] todas las sílabas en nuestra versificación, sea cual fuere el número y posición de sus componentes » (171), puis « el oído solo no establece la cantidad », il faut un sujet réalisant « un trabajo meticulouso de selección de palabras » (172). À part ces arguments, Jaimes Freyre critique aussi l'idée qui fait d'une voyelle accentuée dans la versification hispanique l'équivalent d'une voyelle longue dans la prosodie classique. Pour invalider cette idée, il se montre convaincu de la vérité de la méthode expérimentale et il fait allusion à des recherches ou des études partageant son point de vue, mais sans s'y référer précisément : « Hay que descartar las [sílabas] acentuadas, pues hoy está comprobado experimentalmente que el acento aumenta la *intensidad*, pero no la *duración*. » (173) Si cette dernière affirmation n'est pas appuyée par des preuves, on peut par contre se rendre compte que la vérification expérimentale est devenue un argument d'autorité. Jaimes Freyre est sûr de ses propos parce que derrière lui il y a une information vérifiée le soutenant.

11.3.2. La théorie américaine

Cette sous-partie des *Leyes...*, « La teoría americana », est important dans l'histoire de la pensée hispano-américaine. C'est ici, très probablement, la première fois qu'est établi le rapport entre théorie et territoire dans l'espace hispanique de façon explicite. En identifiant un trait théorique, ou une façon de

faire la théorie, avec un territoire, Jaimes Freyre inaugure une géopolitique de la théorie, puisqu'il trouve une distribution des savoirs sur la versification dans l'espace hispanique. Après avoir rejeté toute possibilité d'assimilation de la prosodie classique à l'hispanique, Jaimes Freyre critique la *théorie américaine*, appelée ainsi par allusion à Andrés Bello et à ses étudiants ou épigones, le bolivien Luis Quintín Vila et le chilien Eduardo de la Barra. Jaimes Freyre reconnaît une origine américaine de cette théorie, même si elle a été après reformulée par les espagnols Eduardo Benot et Felipe Robles Dégano. Celle-ci pourrait être synthétisée de la façon suivante : « Todos los versos castellanos están formados por cláusulas métricas compuestas de dos o tres sílabas, de las cuales una sola tiene acento prosódico, que es, además, rítmico. » (175) Il précise que les dénominations grecques ne supposent pas « un resabio clásico » ni le retour à Luzán ou à Sinibaldo de Mas (*id.*). Jaimes Freyre compare l'œuvre de José Gómez Hermosilla à celle de Bello qu'il trouve incomplète mais « muy superior a la del retórico español » (*id.*), mettant en avant l'œuvre de l'hispano-américain au détriment de celui qui était une des autorités suprêmes au XIXe siècle.

Jaimes Freyre opère une territorialisation de la théorie, il est le premier à distinguer deux trajectoires de la pensée sur la versification dans l'espace hispanique : la péninsulaire ayant le rémanent classiciste de la quantité et l'américaine affirmant le rôle de l'accent dans la versification en espagnol. Il valide la théorie de Bello parce que celle-ci est fondée dans « la verdadera ley acentual y crea un sistema entero de versificación », même si elle est jugée incomplète pour expliquer « el ritmo de todos los versos » (176). D'après Jaimes Freyre, « [l]a teoría que llamo *americana*, sirve principalmente, [...] para crear un

sistema entero de versificación. » (177) Dans ce sens, il reconnaît que Bello, De la Barra y Benot « han formulado numerosas reglas » (*id.*). Mais quelques lignes après, il assure que De la Barra comme Bello, « su maestro », a failli trouver « la verdadera ley del ritmo » parce qu'il n'a pas renoncé « a la fórmula de los pies métricos *de un solo acento prosódico, que es a la vez acento rítmico.* » (*id.*) Cela n'empêche que De la Barra ait fait, d'après Jaimes Freyre, « verdaderos y muy notables descubrimientos de rítmica » (*id.*)

Il ne me semble pas que le positionnement de Jaimes Freyre soit l'expression des préjugés politiques ou historiques, c'est-à-dire qu'il s'agisse d'idées préconçues pour mettre en avant la production théorique hispano-américaine. Sa critique devient géopolitique précisément pour avoir découvert une distribution des savoirs dans l'espace hispanique. Et si lui-même est débiteur de l'attention portée à l'accent par Bello, cela ne lui empêche pas d'invalider, à son tour, sa théorie des clauses rythmiques. Une critique fondamentale au système de Bello est la non reconnaissance de segments atteignant cinq syllabes sans accent prosodique et sans accent rythmique et la non distinction d'autres accents, entre eux « los acentos potestativos (no rítmicos) » (176). Ce qui est un jeu est la notion de rythme entre Bello et Jaimes Freyre. En reconnaissant plus d'accents, Jaimes Freyre modifie la perception de la proportion et de la régularité à l'intérieur du rythme.

La critique faite à Bello se veut objective, elle dissocie l'œuvre de l'auteur pour mieux livrer la joute intellectuelle. La personne est, aux yeux de Jaimes Freyre, vue comme « el ilustre prosodista venezolano » (174) et comme « aquel insigne literato » (176). En résumé, ici on a les débuts d'un discours théorique sur la poésie spécifiquement américain. Jaimes Freyre reconnaît une école ou

une approche théorique qui aurait place dans un territoire précis, et qui serait différente de celle d'autres géographies ou d'autres périodes. L'auteur des *Leyes...* s'inscrit lui-même dans ce mouvement tout en prétendant être son épurateur et son élan conclusif.

11.3.3. La théorie dite vulgaire

La critique de cette théorie est simple mais révélatrice de la notion de science et de l'importance que prend, chez Jaimes Freyre, la critique de savoirs en tant qu'idéologie. Quand on parlait de la présence d'un esprit scientifique par voie négative dans les *Leyes...*, on pensait à cette sous-partie en particulier. Jaimes Freyre ne nous dit nulle part ce que la science est pour lui, ou ce que pourrait être la versification étudiée d'un point de vue scientifique. Il laisse, par contre, des traces éparpillées de la formation d'un discours scientifique, des allusions et, ici, la preuve d'une volonté de science par voie négative. À savoir qu'il ne nous dit pas qu'est-ce que c'est la science, mais, néanmoins, il nous signale ce qui n'est pas scientifique. Quant à l'idéologie, c'est une interprétation personnelle des propos du poéticien qui semble valide pour décrire l'extension, les emplacements et les modes d'application de la théorie ciblée.

La théorie dite vulgaire est la métrique traditionnelle, dans laquelle les vers ont un nombre fixe de syllabes et, selon ce nombre, des accents fixes. Cette théorie dite vulgaire est caractérisée dans deux sens. Tout d'abord elle est perçue comme étant « *la menos científica y la más limitada* », ne constituant pas « *una doctrina* » ni déterminant des « *leyes de la métrica* » (178) ; elle constitue plutôt « *un conjunto de reglas para componer o clasificar los versos*

generalmente usados en la versificación española. » (*Id.*). Cette théorie est comparée avec les deux antérieures, le terme de comparaison étant la scientificité. Elle ne constitue pas un ensemble de propositions cohérentes ni ne propose un système de versification, d'où le fait qu'elle soit aussi vue de façon négative. Elle n'est pas une *doctrine*, terme dont, plus loin, Jaimes Freyre s'empare, en contrepartie, pour décrire sa propre pensée.

D'après lui, la théorie vulgaire repose sur l'idée que le nombre de syllabes détermine la place de l'accent, ce qu'il qualifie comme « un grave error inicial » (*Id.*). Pour lui, il s'agit d'une *métrique* dans son sens le plus simple, restreinte à penser le vers comme un nombre de syllabes déterminé avec des positions fixes pour les accents, sans aucune autre notion de composition engagée. Voulant donner une autre portée à sa critique, Jaimes Freyre donne une définition de *mètre* et il anticipe que celui-ci n'a qu'une place secondaire dans la *versification générale* : « El metro, esto es, *el número de sílabas de cada verso*, tiene importancia secundaria desde el punto de vista de la versificación general, como trataré de demostrar en el curso de este estudio. » (*Id.*) Par cette opération, il limite le poids de la métrique pure dans l'activité poétique, ou au moins dans la versification qu'il qualifie de générale, introduisant par cet adjectif une distinction avec la versification tout court. On pourrait anticiper sur cette distinction, qu'elle est due au fait que la formation des vers pour Jaimes Freyre ne se réduit pas au seul vers, mais qu'elle comprend aussi la série de vers et la formation de strophes, comme on verra plus loin.

La deuxième caractérisation de cette théorie vulgaire est son extension dans les savoirs littéraires : « Casi en la totalidad de los tratados se ha adoptado este sistema, que tiene de sencillo y de claro todo lo que le falta de científico y

de comprensivo. » (*Id.*). Le manque de scientificité revient comme paramètre pour invalider la théorie, même si à l'intérieur des *Leyes*... il n'y pas une définition de science explicite nous permettant d'établir proprement l'opposition. Par sa diffusion dans les traités et par son manque de scientificité, cette théorie vulgaire serait l'équivalent d'une idéologie. Faisant partie de l'enseignement et des savoirs littéraires, cette métrique constitue en effet une idéologie qui fait obstacle à l'innovation dans les pratiques poétiques et Jaimes Freyre le signale à sa façon et en détail :

A él [este conjunto de reglas], y especialmente a la exigüidad de sus casilleros, se debe la oposición violenta que hace el vulgo, más o menos letrado, a cada nuevo paso que da la versificación, merced a la intuición musical de los poetas. Sus más avanzadas concesiones se reducen a incorporar al catálogo de los versos castellanos los que aparecen prestigiados por una autoridad literaria o los que no se apartan mucho de los tipos conocidos. (*Id.*)

Cette métrique s'oppose à l'intuition musicale des poètes et, en tant qu'idéologie, elle ne modifie ses critères que sous la pression de la reconnaissance et de l'*autorité littéraire*, terme assez intéressant dans le discours théorique sur la poésie de Jaimes Freyre, car son emploi lui permet de reconnaître des enjeux de pouvoir et de capital symbolique dans la légitimation de formes littéraires. Dans ce propos contre la théorie vulgaire, on trouve alors l'ébauche d'une politique du savoir. Jaimes Freyre veut montrer le poids de savoirs arrêtés dans la société face à l'innovation en science et en art —même si cette innovation s'appuie sur quelque chose aussi vague que *l'intuition*.

Pour illustrer la vacuité de cette théorie, Jaimes Freyre présente pour la première fois des schémas de vers. Il assure non sans dérision qu'avec ces schémas métriques, qu'il n'hésite pas à désigner comme « *acentuación* » tout court, il sera possible de composer correctement sous les formes connues. Je

cite tout le paragraphe car, par ironie, il pourrait être considéré comme une poétique négative, voire ce que Jaimes Freyre n'estime pas :

Con esta acentuación —que debe coincidir siempre con la prosódica— la distribución conveniente de las pausas, el empleo de las palabras de sonido agradable, la ausencia de acentos antirrítmicos, el alejamiento de sílabas iguales o semejantes, la discreción en el uso de las licencias y algún precepto más para determinados casos, se podrá componer correctamente todas las especies rítmicas que conoce la métrica vulgar. (180)

Ce qui intéresse ici c'est la correction comme critère. Jaimes Freyre se moque de cette théorie en l'érigant comme un principe de composition correcte, une orthodoxie. Dans la pluralité d'accents reconnus par Jaimes Freyre, cet accent antirythmique —compris en général comme la succession immédiate de deux accents toniques— a une importance particulière. Cet accent antirythmique est employé par Jaimes Freyre comme un argument pour dénoncer des modèles de versification vus comme une idéologie qui nie l'existence de certains phénomènes dans les pratiques de versification⁴⁶⁷.

Il ne faut pas oublier que Jaimes Freyre prend en considération le principe de création, la recherche du nouveau, c'est aussi pourquoi il s'intéresse à montrer les idées arrêtées dans les théories précédentes. La théorie vulgaire représente l'ordre métrique et à la fois le manque d'une vue d'ensemble sur la versification : « Esta teoría no va más lejos. Como se ve, no hay nada en ella que explique el mecanismo de los versos; nada que pretenda someterlos a una ley común; nada que facilite la aparición de ritmos nuevos. » (180) Cette théorie est alors défailante pour au moins trois raisons : elle ne trouve pas le fonctionnement des

⁴⁶⁷ Une curieuse coïncidence entre Jaimes Freyre et Meschonnic. Le deuxième donne aussi une particulière importance à l'analyse de l'accent antirythmique, qu'il appelle contre-*accent*, dans sa *Critique du rythme*, pp. 253 sq.

composants du vers, elle ne se constitue pas en principe recteur de tous les types de vers et, surtout, quoiqu'en dernière place, elle ne se prête ni à la création ni à l'innovation. En tant que savoir, c'est une idéologie s'opposant à une approche théorique plus scientifique de la versification et à la fois faisant obstacle à la création poétique même.

11.4. La construction d'un système de versification

Invalider des théories jugées incomplètes, équivoques ou orthodoxes est un premier pas pour mieux affirmer une nouvelle théorie. Les critères appliqués dans une telle invalidation ne découlent pas de la critique des autres mais, bien au contraire, de la création théorique en elle-même. Si Jaimes Freyre a des critères pour juger les autres théories c'est parce qu'il en a la sienne davantage. Sa théorie se veut une élucidation de la composition des vers par la déduction et l'établissement d'une loi régissant tout rapport entre les unités et les composés de son système. Ce système proposé par le poéticien n'est pas un recueil d'exemples ni de modèles, si l'on reprend un de ses propos, mais un dispositif capable de s'adapter aux nouvelles formes de versification à partir d'un principe de combinaison. Dans ce chapitre il sera question de délimiter cette loi, de trouver les rapports entre les unités et les composantes du système, de mettre en évidence le principe de combinaison qui règle ledit système et, finalement, de comprendre la nomenclature créée pour une partie dudit système.

11.4.1. La loi et le principe

Nous sommes d'accord sur le fait que Jaimes Freyre se propose de fonder un système de versification à partir d'un principe recteur qui mobilise les unités et les composants selon certaines lois. Cette fondation passe obligatoirement par une reconceptualisation de termes de base. Par exemple, les définitions de *vers* et de *versification* sont fixées selon les paradigmes de cette théorie que Jaimes Freyre reconnaît comme étant une doctrine. La définition la plus complète de versification donnée par le poéticien se trouve, curieusement, dans le chapitre dédié à la question du vers libre. Ce n'est pas un hasard, ici il doit être encore plus ferme et précis dans sa conception de la poésie, quand les nouvelles pratiques littéraires remettent en question ses propres paradigmes. Ainsi, Jaimes Freyre nous livre enfin sa définition : « Versificación es la combinación de períodos prosódicos, simples o compuestos, iguales o análogos, así para formar las unidades rítmicas como para formar las estrofas o series. » (233) On constate que la définition est plutôt l'explicitation du procédé, la combinatoire, qui en fait constitue sa *loi*.

Cette définition et ce procédé nous montrent donc la loi de versification de Jaimes Freyre. Si la versification est vue comme une combinatoire, il est donc logique de penser que le vers n'est considéré que comme le produit dérivé de l'opération principale, la combinaison : « Los versos castellanos se forman combinando períodos prosódicos. » (181) Ce propos se constitue en axiome et permet à Jaimes Freyre d'établir deux niveaux de composition à partir de ce qu'il reconnaît comme des unités syllabique et rythmique (ou accentuelle) : la période prosodique et le vers —plus loin il rajoutera le troisième, la strophe.

Ces deux niveaux de composition rentrent en concurrence et leur association est indémêlable, à un tel degré qu'une période peut constituer un vers... Il faut insister sur le fait que Jaimes Freyre travaille pour une combinatoire. Il veut créer des unités lui permettant d'assembler des composés de plus en plus grands. Des combinaisons de périodes pour former des vers, il passe à la combinaison des vers pour former des strophes, le principe de combinaison étant le même pour les trois niveaux de composition : la période, le vers et la strophe. Ce principe est appelé aussi loi du rythme.

Sa loi se constitue en critère pour juger le savoir général dans les traités de métrique : « No siendo conocida la ley a que obedece el ritmo de los versos, no era posible fijar los principios generales de su combinación en estrofas. Los tratados de métrica se reducen a consignar los usados con mayor frecuencia [...] » (213). Il va critiquer deux idées courantes sur le sujet, sans avancer nulle référence à leurs détenteurs ou aux ouvrages dans lesquels les trouver. Il opte pour une formulation impersonnelle, tout en niant le statut de théorie et même d'idées à ce qu'il appelle juste une *observación* et une *afirmación*.

Voici la première : « Algunos han avanzado tímidamente la observación de que los versos parisílabos solo pueden combinarse con versos parisílabos » (213). Donnant comme exemple des vers de Darío et de lui-même, il montre que cette idée n'est pas valable et qu'il est possible de rassembler un vers en nombre de syllabes impair avec un autre pair. Il passe à la critique de la deuxième idée sur la combinaison de vers, pour laquelle les vers sont susceptibles de se combiner avec leur fraction, quelque chose qui est rejeté par le poéticien dans un petit paragraphe, sans donner d'exemples (*id.*). Le peu d'attention portée à cette deuxième idée métrique est significatif de son inconsistance ou de son peu

d'importance pour Jaimes Freyre. Une fois écartées ces deux « théories », le poéticien annonce finalement la sienne : « Afirmo que la ley rítmica que preside la formación de los versos subsiste en sus combinaciones: Los versos de períodos iguales o análogos pueden mezclarse armoniosamente, cualquiera que sea el número de sílabas de que estén compuestos. La combinación de versos de períodos prosódicos diferentes es antirrítmica y sólo en muy contados casos halaga el oído. » (214) Il confirme surtout que pour lui la versification est une combinatoire des composantes ayant un principe et une loi communs.

En deux petits paragraphes, il expose le principe pour la période prosodique et la loi pour le vers :

El principio debe formularse así: *La edad silábica⁴⁶⁸ de los versos no influye en su combinación; la medida silábica de los periodos prosódicos es decisiva.*

Y la ley: *Los versos se combinan armoniosamente cuando los periodos prosódicos de todos ellos solo son pares o solo son impares.* (216)

C'est qu'il appelle « mi ley del ritmo » (*id.*), ou aussi « ley de los periodos prosódicos » (217), est une loi de combinaison qui permet la formation de vers et de strophes, d'après lui, en nombre infini : « Y así como se deduce de mi ley del ritmo la posibilidad de crear innumerables versos nuevos y armoniosos, se deduce de esta ley de la combinación de los versos la posibilidad de formar estrofas o series nuevas en número infinito. » (216) On voit donc la cohérence du système de versification de Jaimes Freyre, dans lequel la même loi et le même principe régissent les combinaisons des unités dans les composantes à tout niveau.

⁴⁶⁸ Une métaphore chez le poéticien : cet âge syllabique désigne le nombre de syllabes des vers.

Modelée par la logique formelle et par les mathématiques, cette loi est transcendante. Dans cette conception, les vers et les strophes ne sont que des combinatoires obéissant à des lois éternelles, sans que l'on puisse repérer autre fondement hors sa propre logique combinatoire. À part la question des combinaisons possibles, soit des périodes à l'intérieur du vers, soit des vers dans la strophe, Jaimes Freyre ne nous dit absolument rien sur leur sens. Précisément parce que le modèle langagier sur lequel reposent sa loi et son principe est binaire, il correspond parfaitement au paradigme du signe selon Meschonnic, dans lequel le contenu est escamoté en détriment du contenu. La loi qui régit le système de versification de Jaimes Freyre est strictement penchée du côté de la forme. Elle peut expliquer et produire des vers et des strophes en nombre, d'après lui, infini, tenant compte de déplacements de syllabes et d'accents à l'intérieur. On ignore, néanmoins, tout ce qui concerne la production de sens dans ce système.

11.4.2. Les unités, les composantes et autres éléments

Le système de versification de Jaimes Freyre est, au premier abord, assez simple. Il est conçu à partir de la syllabe et de l'accent comme unités à regroupement et à position variables, selon une structure de base qui est la période prosodique. Une seule fois le poéticien affirme que dans sa loi du rythme il y a deux unités, « la unidad métrica será la sílaba y la unidad rítmica el acento » (182). Il identifie ces unités sans donner une définition. Plus loin il explique le rapport entre celles-ci, nous faisant comprendre qu'elles sont les composantes nécessaires des vers —au pluriel : « los versos están constituidos por una sílaba

o por grupos de dos a siete sílabas, la última de las cuales es la única que lleva acento *necesario* » (183). Si dans un premier temps Jaimes Freyre parle de *versos* comme le premier composé, bientôt il va se centrer sur ce groupe de syllabes dont le nom sera dorénavant « *periodo prosódico* ». De même, il précise que l'accent nécessaire s'appelle « *acento rítmico* » (*id.*). Dès lors, on comprend le poids qu'ont cet accent et cette période prosodique, à partir desquelles s'articule en réalité le système.

Comme d'autres théoriciens de la versification, Jaimes Freyre fait du vers le centre de son système et je dirais sa vraie unité. Preuve de cette affirmation est que dans la définition de versification de la section précédente, il avait repéré l'unité rythmique au niveau du vers. On peut identifier sans risques que dans la progression allant de la période prosodique à la strophe, l'unité rythmique prend la place du vers. Un autre argument pour limiter l'importance de ces premières unités est le fait que, même si Jaimes Freyre s'occupe d'établir des unités aux niveaux syllabique et accentuel, il ne leur accorde plus d'importance. Il ne spécifie pas leur fonction ni le rapport entretenu entre lesdites unités et les autres éléments et composantes de son système. Il préfère d'approfondir d'abord ces deux composantes, la période et le vers. En même temps, s'il propose la période prosodique comme une première composante, il a du mal à partir de celui-ci pour arriver aux vers ; il fait le contraire, il part du vers pour arriver à la période. Car, comment peut-on reconnaître une période prosodique si ce n'est à l'intérieur d'un vers ou d'une strophe ? Jaimes Freyre ne se pose pas la question.

En tout cas, dans ce système de versification, la période prosodique est une composante ayant une forte incidence dans la formation du vers et de la strophe. La période prosodique est définie comme « una sílaba acentuada o un

grupo de sílabas no mayor de siete, de las cuales la última tiene acento intenso, estén o no acentuadas las otras » (181). Il y aurait trois sortes de périodes : « *iguales* son los que constan del mismo número de sílabas; *análogos* los que constan de un número desigual, pero sólo pares o sólo impares; *diferentes* los que constan de un número desigual, pares unos, impares otros » (*id.*). Cette classification permet de reconnaître la combinaison de périodes à l'intérieur du vers et à la fois rend possible la distinction entre le vers même et la prose.

Jaimes Freyre ne voit pas la prose et le vers nécessairement comme des opposés ; il les trouve plutôt différenciés dans leur constitution par des périodes prosodiques, car le vers pour lui est composé de périodes égales ou analogues, lorsque la « combinación de períodos diferentes constituye la prosa. » (182) Il y aurait en tout cas une hétérogénéité radicale entre le vers et la prose, car les périodes pouvant rentrer comme des composantes dans l'un et l'autre sont par principe disparates. Une fois distingués la prose du vers, et les types de périodes y intervenant, Jaimes Freyre passe très brièvement à un niveau supérieur, qui serait celui de la strophe : « Las estrofas o estancias se forman únicamente combinando versos que consten de períodos iguales o análogos entre sí ; esto es, un verso formado por períodos pares no puede combinarse con otro formado por períodos impares. » (182) Jaimes Freyre reste dans le binarisme à plusieurs niveaux : d'abord au niveau du vers, quand il établit que les périodes analogues, constituées d'un nombre inégal de syllabes, ne peuvent être que paires ou impaires ; puis au niveau de la strophe, où la combinaison de vers n'est possible qu'entre des périodes égales ou analogues entre elles, mais pas paires et impaires ensemble ; finalement par l'hétérogénéité du vers et de la prose.

C'est à partir de ce moment que le système devient plus compliqué. Un autre problème apparaît. Jaimes Freyre n'arrive pas toujours à faire la distinction entre une période prosodique et un vers, même si le poéticien approfondit le rapport entre la période et le vers et dédie le troisième chapitre de son ouvrage à « La formación de versos⁴⁶⁹ ». La délimitation de ces deux composantes peut être floue et au moins dans un cas ils sont des équivalents : « Cualquier periodo prosódico forma un verso independiente cuando va seguido de una pausa necesariamente larga (pausa métrica) o de una o dos sílabas, inseparables de la última palabra, y una pausa. » (188) Cette possible identité entre les deux composantes trouble la logique du système entier, car, s'il n'y a plus de distinction entre les deux composantes, pourquoi les garder comme des termes hétérogènes et non comme des espèces de *dérivées* ?

De la même façon qu'ici il assimile la période au vers, il peut ailleurs glisser vers le contraire, prendre des vers pour des périodes et affirmer qu'il est possible de rassembler « dos o más versos completos en uno solo » (190). Le rapport entre ces deux composantes est indémêlable et parfois il s'avère presque réitératif et, j'insiste, dérivationnel. Par exemple le caractère « pur » ou « composé » de deux termes est réciproque et interdépendant : « [...] son *versos puros* los constituidos por periodos prosódicos puros [...] y *versos compuestos* los constituidos por periodos compuestos. » (194) Le vers a donc une espèce de dépendance structurante ou dérivationnelle de la période. Et ce sera le même

⁴⁶⁹ L'exposition de Jaimes Freyre, généralement assez claire et rigoureuse, n'est pas néanmoins sans entraves. C'est vers la fin de ce chapitre que même Isabel Paraíso signale un problème d'intelligibilité à partir de la division entre « versos puros » et « compuestos ». Dans une note, elle déclare : « Al llegar aquí esta meridiana doctrina se nos convierte en completamente opaca por los ejemplos que aduce el autor [...] », *op. cit.*, p. 87, n. 11. D'ailleurs, dans le résumé de *Leyes...* présenté par Paraíso, elle saute les chapitres IV, V, VI et VII pour s'arrêter à paraphraser la gamme rythmique (« escala rítmica ») de six degrés du chapitre VIII. Elle le fait, sans aucun doute, pour ne pas s'arrêter sur des questions étrangères à son sujet, le vers libre, mais aussi pour ne pas avoir affaire à certaines zones d'intelligibilité.

effet pour la troisième composante, la série ou la strophe. Indépendamment des fluctuations et des contradictions dans ce système on peut reconsidérer deux unités, la syllabe et l'accent, et trois composantes, la période prosodique, le vers et la série ou la strophe.

À part ces unités et ces composantes, Jaimes Freyre fait rentrer un seul élément du vers sur lequel il théorise brièvement, la pause. Comme Bello, Jaimes Freyre donne à la *pause* un rôle capital dans la délimitation de la période et du vers, quoique, contrairement à Bello, il n'abonde pas dans sa définition ni dans sa classification. Cette pause métrique est aussi appelée « *pausa final* » (188) et « *pausa necesariamente larga* » (188, 189) et elle devrait suffire à « distinguer un verso entero de un hemistiquio o fracción de verso » (188). La pause est peut-être l'élément le plus important dans la distinction des composantes de ce système. Elle signale la fin d'un vers et Jaimes Freyre insiste sur l'impossibilité de synalèphe entre deux vers, ou entre deux périodes prosodiques, « sin destruir o modificar el ritmo » (188). Cette pause peut ne pas être présente à cause d'« una licencia muy generalizada » (188), que Jaimes Freyre semble condamner. Il se positionne donc contre l'enjambement surtout quand il dérègle les accents rythmiques et prosodiques. S'il déconseille la synalèphe ou l'enjambement entre des vers, il est, par contre, beaucoup plus favorable au précédemment contraire : le rassemblement de deux ou de plusieurs vers dans un seul. Faire des « longs vers », dirons-nous, peut obéir à cinq finalités, d'après Jaimes Freyre : laisser libre cours à la fluidité de la phrase, introduire de la variation de combinaison de périodes, rapprocher ou éloigner des rimes, rendre possible la synalèphe entre deux vers et le fait d'éviter la « *hipermetría* » (190-191). La première échappe, en partie, au cadre formel des autres et de par ce

fait elle mérite d'être examinée en entier : « Reemplazar la pausa métrica con una breve pausa de hemistiquio o de simple acento prosódico, para no interrumpir la fluidez de una frase, para producir la onomatopeya, para disminuir las exigencias del corte métrico o para aislar pensamientos [...] ». Il s'agit d'un procédé ayant plusieurs objectifs dont deux ressortissent à la syntaxe. C'est un des rares moments des *Leyes*... où l'on trouve une place pour la phrase ou pour la pensée dans la délimitation des périodes ou des vers. Ici, où il est question de leur regroupement et non de leur disjonction, on comprend que pour Jaimes Freyre il y a, même si c'est rarement, un rapport entre la prosodie et la syntaxe. Dans ce cas, Jaimes Freyre ne nous dit pas si la pause coïncide avec la fin d'une phrase ou d'une pensée. En tout cas, la pause est le seul élément du vers développé dans *Leyes*...

Nous avons vu surtout unités et les composants qui permettent à Jaimes Freyre de fonder un système de versification sous forme de science. Pour lui, délimiter un système est fondamental. C'est cette délimitation et ses possibilités d'application ce qui lui donne le statut de science. Pour Jaimes Freyre est très important de montrer le rapport entre théorie et pratique non seulement pour un intérêt « poétique ». Si, en effet, ces *Leyes*... montrent les idées de la versification de son auteur, elles montraient aussi le besoin de légitimer certaines pratiques et surtout de refonder une discipline : la versification. En présentant la versification comme une science, Jaimes Freyre légitime cette activité auprès des institutions dans lesquelles il se déplace. De ce fait, il arrive aussi à institutionnaliser le métier de poéticien.

CONCLUSIONS

Dans l'*Archéologie du savoir*⁴⁷⁰, Foucault s'interrogeait sur la portée des recherches historiques sur la longue durée —ou dans une macro-perspective— qui ont connu leur apogée pendant la seconde partie du XXe siècle. S'il ne donne pas d'exemples de ces recherches, il est clair qu'il avait à l'esprit surtout ses propres études et projets s'étendant sur la durée. Si de nos jours ce type de recherches est moins courant, il n'est pas cependant anachronique —ce qui serait anachronique serait un regard totalisant. Bien au contraire, ces études sont encore possibles et nécessaires car l'étendue nous permet d'observer les phénomènes sous un autre angle que celui d'une micro-perspective, d'un court terme, dans des monographies ou dans des études synchroniques. Les procédés et les résultats de ces deux perspectives sont différents, mais également valables. Le moment est arrivé de synthétiser et de justifier les résultats de cette recherche sur le discours théorique sur la poésie pendant un siècle, centré sur quatre auteurs. Si notre étude a trouvé son fondement principalement dans la poétique, dans l'anthropologie historique du langage et la philologie, je voudrais proposer une ouverture vers l'histoire de la théorie du discours théorique sur la poésie en Amérique hispanique, entre 1819 et 1919. Pour ce faire, je vais m'appuyer sur quelques points développés par Foucault dans ce qui serait une épistémologie du savoir dans la durée, l'*archéologie du savoir*.

⁴⁷⁰ Paris, Gallimard, 1969.

Foucault trouve que les recherches sur la longue durée ont deux conséquences : d'abord, une « multiplication des ruptures dans l'histoire des idées⁴⁷¹ », voire une quête des différences ; d'autre part, « l'effet de l'élaboration, méthodologiquement concertée, des séries. » (16) Pour Foucault, cette attention pour la longue durée dans les recherches historiques n'a pas été totalisante ni soumise à une téléologie de la raison, au contraire, « elle a remis en question les possibilités de la totalisation. Elle a amené l'individualisation de séries différentes, qui se juxtaposent, se succèdent, se chevauchent, s'entrecroisent sans qu'on puisse les réduire à un schéma linéaire. » (16-17).

Dans notre recherche, l'analyse consacrée à chaque auteur sous une perspective monographique nous a permis d'individualiser l'activité théorique, dévoilant ces « ruptures » dans l'histoire des idées littéraires, ou strictement poétiques, en Amérique hispanique. À la fois, même en se succédant dans l'histoire, ces auteurs montrent que l'histoire de la théorie ne peut pas être réduite à un schéma linéaire et c'est à cause de cela que nous avons signalé des voies, des parcours de la théorie. En paraphrasant Foucault, dans ces voies il serait possible de placer des séries se juxtaposant, se succédant, se chevauchant... L'ensemble de notre étude nous permet d'avancer certaines conclusions dans cette direction.

Si l'on voulait déduire, des débats présentés dans cette étude, une trajectoire générale des mouvements de l'activité théorique, ce serait la sécularisation des savoirs, et en particulier ceux de la poétique et des façons de théoriser la poésie en Amérique hispanique, par des poètes. La construction de la poésie comme

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 15. Dorénavant les références à ce texte sont entre des parenthèses.

objet théorique entre le XIXe et le début du XXe siècles passe de la théologie à la science. Une trajectoire qui n'est pas univoque ni unidirectionnelle mais un processus dans lequel l'activité théorique des sujets se trouve dans un rapport d'interdépendance complexe avec la société de leur temps, et dans la dialectique entre des acquis et le besoin de renouveau par la théorie. Il faudrait prendre cette sécularisation dans un sens très large, qui démarre avec la poétique théologique de la période coloniale, fortement ancrée dans le platonisme, déclarant la divinité du poète et de la poésie, et qui, à l'issue d'un processus de presque un siècle, s'achève sur les efforts pour constituer des disciplines à partir d'arguments scientifiques. La question n'est pas résolue forcément par l'opposition entre la religion et la science, mais par au moins deux arguments. Tout d'abord, par le rapport contractuel entre l'individu et l'État. Si le poète comme poéticien trouve, ou pas, une place dans la Cité, ce ne plus parce qu'il mobilise une poétique théologique en sa faveur comme pendant la période coloniale, mais parce qu'il s'empare de ses propres facultés intellectuelles pour mener, sous un autre régime politique, une activité qui dépend de pouvoirs plutôt locaux d'institutions en formation comme les universités, ou de pouvoirs factuels, comme le marché. En outre, comme on l'a vu, d'abord le passage vers la science est explicite exclusivement dans le versant formaliste du discours théorique sur la poésie, la métrique, la rythmique ou la versification, et pas toujours dans l'ensemble de disciplines rentrant dans la constitution de ce discours ; deuxièmement, on peut trouver des concepts transcendants pour expliquer la poésie disséminés un peu partout dans notre parcours, ce qui renvoie, si ce n'est à une religiosité, au moins à un idéalisme ou parfois même à du platonisme. La piste pour détecter ce platonisme se trouve dans le déplacement des problèmes théoriques de la

poésie vers la figure inspirée du poète, ou vers son génie, nature ou talent ; ce déplacement, à la fois, laisse de côté la question du langage, ou du poème.

Cette trajectoire de la sécularisation emporte aussi l'autorité des savoirs et des connaissances classiques, y compris la poétique néoclassique, la tradition rhétorique et poétique, et sa forme hispanique, la *preceptiva*. La poétique néoclassique à proprement parler va disparaître, d'abord avec l'hétérodoxie critique d'Heredia et après avec la métrique de Bello, fondée sur l'accent et non sur la quantité, remettant en cause par ce biais l'autorité des langues classiques. Il ne faut pas oublier que la poétique néoclassique se veut universelle et que ses préceptes sont immuables. Si dans le discours théorique sur la poésie, l'universalité et l'immutabilité des préceptes ne sont pas postulées, il faudrait en tout cas parler de classicisme. Au niveau théorique, s'il est difficile d'affirmer le romantisme d'Heredia, le voir comme un simple néoclassique est peut soutenable, il est en tout cas un hétérodoxe, parfois radical, parfois proche du conservatisme. Il a travaillé à l'invalidation des éléments les plus dogmatiques du néoclassicisme, par la critique mais aussi par l'introduction de modèles étrangers au domaine hispanique et par la théorisation du roman, pour rappeler au moins trois activités qui minent la poétique néoclassique. Il ne faut pas confondre poétique néoclassique et tradition rhétorique et poétique. Pour ce deuxième volet, la perte d'autorité sera progressive, mais ces savoirs classiques reviendront à travers les manuels et traités, surtout du domaine hispanique, la *preceptiva*, qui sera malgré les élans scientifiques de González Prada ou de Jaimes Freyre, une source variable de concepts, de topiques ou même d'exemples de vers. La trajectoire de la sécularisation peut être vue comme un passage des savoirs « universels » vers des savoirs « segmentés ». La théologie

avait une prétention universelle, comme la science au XIXe siècle, mais en même temps on voit surgir des savoirs « locaux », comme conséquence d'une transformation de l'épistémè.

Il est indéniable que plus au moins à partir de 1823, avec la philologie d'Andrés Bello et avec le projet critique de José Maria Heredia pour clôturer le volet le plus orthodoxe et réactionnaire du néoclassicisme, on rentre dans une nouvelle période de l'histoire des théories et des pratiques poétiques. Le bouleversement du régime colonial et l'instauration de républiques a été accompagné par une refondation de l'État, des institutions et des savoirs ayant une place dans cette transformation. Savoir intégré ou savoir exclu, le discours théorique sur la poésie prend plusieurs formes selon le sujet qui les exerce, dans une position et un statut social variables⁴⁷². La critique, la philologie, l'histoire ont été les premières disciplines engagées dans la création de cet objet de théorie, et donc d'étude, mais vers 1835, avec la publication de *Los principios...* de Bello, la métrique commence à se configurer comme discipline.

Très tôt cette activité a été marquée par son intégration au sein d'une institution de l'État, privilégiant précisément un discours théorique sur la poésie fondé sur une quête scientifique, ou pris comme de la science. D'une certaine façon, le discours théorique de Bello ou celui de Jaimes Freyre portent l'empreinte d'une activité étatique. Ils ont travaillé des ouvrages ayant pour finalité la formation d'une discipline ou le débat universitaire. S'ils produisent des œuvres théoriques beaucoup plus achevées que tout autre poète entre 1819 et 1919, c'est précisément parce que ces œuvres accomplissaient une fonction : redéfinir les connaissances et les savoirs littéraires pour les universités du Chili

⁴⁷² Position et statut ne sont pas la même chose : González Prada était un bourgeois, mais il était marginal.

et de Tucumán. Ne pas souligner ce fait, de l'activité du poéticien intégré aux institutions de l'État, revient à perdre une bonne partie de leur épistémologie, du statut de l'activité théorique même et de sa formalisation dans un texte. Ce rapport contractuel oblige d'une part à professionnaliser le travail intellectuel et, d'autre part, à présenter des résultats d'une forme rationnelle et accomplie.

Savoir exclu, celui d'Heredia et celui de González Prada. Si le premier a gardé un rapport avec l'enseignement et l'administration, l'instabilité des pouvoirs politiques et son déménagement à la ville de Toluca ont contribué au développement d'une activité intégrée à l'État mais de plus en plus marginale, à réinventer dans des projets de durée variable. Dans le cas de González Prada, même si sa condition bourgeoise nous ferait penser à une possibilité d'accomplissement de l'œuvre, sa radicalité, sa marginalité dans le champ culturel péruvien, ont travaillé pour l'exclusion de son discours théorique de certaines instances. Il faudrait se demander si l'état de certains de ses manuscrits est en rapport avec cette exclusion, qui pourrait avoir une incidence sur sa réception encore problématique. Non seulement la reconnaissance de son œuvre a été tardive, son intégration au canon hispano-américain l'est aussi : il ne figure pas dans la plupart des manuels et des histoires de la littérature hispanique qu'à partir de la deuxième moitié du XXe siècle.

Dans le cas de Bello on voit très clairement comment les savoirs classiques ont été reformulés par la philologie et par l'histoire, trouvant leur réalisation maximale dans la constitution de la métrique en discipline. Certes, Bello n'arrive pas à renverser ou à annuler le rapport de subordination de la poétique à la grammaire hérité du Moyen Âge, d'où le fait que la métrique soit étudiée avec l'orthologie dans une réciprocity indissoluble, avec la correction

grammaticale comme primat de la métrique. Mais par ce nouveau statut donné à la métrique, Bello remet en question, pour le clôturer, le précepte néoclassique qui voulait fonder la langue espagnole et sa versification sur la quantité syllabique. On voit très clairement que, même s'il reste dans une attitude qu'on pourrait décrire comme étant classiciste, surtout dans l'usage de la philologie voulant retrouver la matrice latine ou dans ses modèles littéraires mis en évidence dans sa critique, Bello dépasse l'idéologie néoclassique des langues romanes comme dépositaires des qualités classiques. Il est donc le fondateur d'une discipline qui bientôt trouvera son indépendance vis-à-vis de la grammaire, et celle-ci aura une dimension géopolitique : la métrique pendant le XIXe siècle reste hispano-américaine, l'ancienne métropole étant encore attachée au « dictat » de l'Académie espagnole et à d'autres institutions littéraires ou politiques ayant pour principal intérêt de préserver l'idéologie qui les a légitimés. Bello est donc un fondateur de discours et ses recherches seront reprises non seulement par ses étudiants, Eduardo de la Barra et Luis Quintín Vila, mais par des poètes voulant théoriser sur les aspects formels de la poésie. On a analysé ce rapport partiel avec Bello chez González Prada et son antagonisme chez Jaimes Freyre.

Continuation ou antagonisme, les deux forces, pour relancer ou pour rejeter une pensée, constituent un retour aux propos ou aux démarches de Bello. En même temps, cette continuité des savoirs et des connaissances, la seule vraiment constituée à l'intérieur de notre corpus —et peut-être pendant tout le XIXe siècle—, n'est pas univoque. La métrique accentuelle de Bello permettra une certaine autonomie à cette discipline, et après lui, les chercheurs et les poètes ne seront plus obligés de faire de la métrique une partie subordonnée à

la grammaire ou une simple annexe de la poétique, comme c'était le cas jusqu'au début du XIXe siècle. Cette autonomie offre aussi une nouvelle liberté de pensée aux auteurs, leur permettant de trouver de nouvelles formalisations sans plus revenir au cadre néoclassique. Métrique, rythmique, versification ne sont pas du tout la même chose, mais elles restent des réflexions formelles sur la poésie.

Dans ce sens, il faudra se demander si cette continuité des savoirs et des connaissances dans le discours théorique sur la poésie n'a pas été favorisée par un modèle langagier, ou par d'autres raisons comme l'oubli de la poétique d'Aristote —nous en revenons ci-dessous. Autrement dit, le dualisme du signe qui représente un modèle du langage et un paradigme anthropologique, a favorisé ou privilégié une spécialisation des aspects formels de la poésie. L'aspect du « contenu » est escamoté dans ces traités, ou il est transféré vers d'autres emplacements : la critique, les études philologiques, les paratextes auctoriaux, etc. Et il faut reconnaître que tous les textes traitant des aspects non-formels de la poésie n'ont pas intégré le corpus d'une discipline au statut autonome. À son tour, nul savoir de ces aspects non-formels n'a été soumis à un processus comme celui de la métrique à partir de Bello. On pourrait répliquer que précisément pendant le XIXe siècle la critique —dans un sens large— est devenue un des principaux emplacements de l'activité théorique, et qu'elle a été une des forces intellectuelles les plus importantes dans la transformation de la pensée sur la poésie et en général sur la littérature et la société. Mais l'on peut très difficilement parler d'une formation discursive à partir de la critique, formation sans laquelle il est difficile de parler d'une critique hispano-américaine. On pourrait, en effet, parler de critique hispano-américaine dans le sens d'une activité exercée dans un territoire. Il n'y aurait pas là, néanmoins, la construction

d'un système de références, mais l'addition de points de vue et non la réénonciation que devrait impliquer la reprise de l'activité théorique d'autrui.

De ce fait, on pourrait établir un constat : le peu de citations, le peu de références croisées entre les quatre auteurs étudiés —tenant compte évidemment de la succession chronologique entre les auteurs, de leur distribution géographique, des difficultés de diffusion de l'époque, etc. Bello constitue encore une double exception : non seulement il est le fondateur de la nouvelle métrique, avec des échos jusqu'en 1919, date de la réimpression des *Leyes de versificación castellana* ; mais il est aussi le seul à se pencher vers son présent et à entreprendre la critique de José María Heredia. Il s'agit, en effet, d'un moment pendant lequel la critique met à l'épreuve les nouvelles poétiques cherchant une place dans l'espace littéraire —quoiqu'il faille insister sur le fait qu'il critique la poésie d'Heredia et non ses propos théoriques. Dans cette direction, et avec beaucoup de soin, on pourrait étendre ce constat au XIXe et au début du XXe siècles. Il est possible d'anticiper la très probable méconnaissance réciproque des discours théoriques sur la poésie entre les poètes hispano-américains (exception faite du versant formaliste). S'ils étaient attentifs à la production littéraire en général, ils étaient un peu moins attirés par leur approche théorique sur la poésie ; ou, s'ils l'étaient, il n'y a pas eu de publication ou de cadre institutionnel permettant de rendre explicite une telle connaissance.

C'est précisément ce manque de références croisées ou de réélaboration des énoncés théoriques d'autrui ce qui nous fait penser qu'il n'y a pas un discours théorique hispano-américain, dans un sens organique, avec une formation discursive sur plusieurs plans et avec une certaine continuité de savoirs⁴⁷³. Cette

⁴⁷³ Il y a des exceptions, en effet, à partir du modernisme, mais ces auteurs échappent à notre étude. Par exemple, il faut mentionner José Martí, qui a reformulé la critique et qui a gardé

situation nous a mené à penser que la façon la plus adéquate d'étudier ce discours théorique sur la poésie est l'analyse de réalisations individuelles de l'activité théorique, proposant l'analyse des voies empruntées dans leur parcours, comme nous avons fait ici.

Une autre façon possible serait le regroupement par aire de connaissance ou par activité —philologie, critique, etc.—, mais en sachant qu'il serait difficile de retrouver une formation discursive, et donc de postuler la constitution d'une discipline. Nous avons vu que la critique dans notre *corpus* permet un nombre restreint de références croisées. En effet, avec un corpus plus large, il faudrait explorer si, à partir de la critique, à part ces références, sont réactivés aussi, par adhésion ou par rejet, une méthodologie, une épistémologie, ou un ensemble de modèles littéraires.

Quant à la philologie, elle est présente dans le travail intellectuel de Bello et de González Prada et elle constitue, dans leur histoire individuelle, la première approche la plus solide de l'histoire et de la poétique. Chez les deux, il y a à l'œuvre une philologie à la quête d'une origine, considérée comme le point A d'un phénomène à partir duquel il est possible de retracer son parcours linéaire vers un point X. Mais ce trait commun est un état de la philologie à l'époque. En même temps, la portée et l'accomplissement chez les deux, Bello et González Prada, sont différents. Chez Bello, le latin reste la matrice de la plupart des phénomènes de la langue et, donc, de la littérature ; son travail philologique, en plus, recouvre l'Antiquité, le Moyen Âge et surtout l'histoire de la langue espagnole et de sa production littéraire. Ce travail philologique continue dans un cadre institutionnel

la notion de poétique dans ses écrits théoriques. Une partie de ce travail sera repris par le tout jeune César Vallejo dans sa thèse. Malheureusement nous n'avons pas eu le temps de développer cette voie.

et donne des résultats plus solides, *Los principios...* et l'édition du *Cid*, par exemple. Dans le cas de González Prada la portée atteint les modèles grecs et, bien qu'il ne montre pas une large connaissance de l'Antiquité latine ni du Moyen Âge, il diversifie ses sources hors du domaine hispanique, avec une forte attention portée, par exemple, aux domaines allemand et italien. Quant à l'accomplissement, la philologie est à la base de certains articles, assez souvent « inachevés ».

Une autre façon d'explorer le discours théorique sur la poésie serait à l'intérieur d'un champ littéraire précis, portant une attention particulière à sa formation et aux modalités d'interaction entre ses agents et médiateurs culturels, sans oublier la poétique des textes. Sauf que pour cette possible recherche il faudrait développer des outils sociologiques qui nous sont difficilement accessibles en l'état.

Sur le versant formel, il est possible d'ajouter que la formation discursive est partielle. Bello est sans aucun doute l'initiateur d'une discipline en quête d'autonomie. Sa métrique traverse notre période et il est même associé à une école américaine par Jaimes Freyre, qui prétend la clôturer et la dépasser. Mais González Prada adhère partiellement à Bello dans sa rythmique et, à son tour, cette rythmique n'est pas reprise chez Jaimes Freyre, qui critique la métrique, en la dépassant par la versification. Si cette formation discursive est partielle, la voie empruntée par leur activité théorique semble être celle de la mathesis et la poétique. Métrique, rythmique et versification. On ne dispose pas d'un corpus théorique aussi solide sur d'autres aspects de la poésie entre 1819 et 1919, résultant de l'activité théorique des poètes. Si, comme Meschonnic l'affirmait, l'absence est significative, plus que penser à reprocher ce qui n'est pas, il faudrait

s'interroger sur certaines absences — comprises comme l'interruption ou la discontinuité d'un savoir qui était dans le champ du possible. Par exemple, l'oubli du texte d'Aristote, qui semble illustrer l'oubli de *la poétique* en général. Horace, Quintilien et surtout Cicéron traversent le XIXe siècle ; mais Aristote semble plus délaissé. De ce fait, les questions que seule la poétique peut poser sur l'activité poétique ont été aussi vite écartées, mises de côté, ou éparpillées dans d'autres emplacements.

La poétique n'est pas devenue une discipline, elle n'a pas trouvé une reformulation au sein d'une des institutions de l'État. La métrique et la versification ont été des savoirs étatiques — la rythmique a été l'effort d'un libéral radical, puis anarchiste. De ce fait, certains problèmes disparaissent de l'activité théorique, comme la mimesis, la catharsis, ou le postulat du poète comme fabulateur. De même, on constate une espèce d'oubli des figures de diction et de pensée, ou de concepts comme la métaphore. Il est vrai que le texte d'Aristote s'éloigne de la reconfiguration du système littéraire à partir du XIXe siècle ; mais la distance est la même pour les autres. La réponse se trouve très probablement dans la réception de la tradition rhétorique et poétique et, sous sa forme hispanique, de la *preceptiva*, voire d'un ensemble de savoirs classiques.

Cette tradition représente une continuité de savoirs, opérant jusque bien avant dans le XXe siècle, si ce n'est comme cadre épistémique, au moins comme pourvoyeuse de concepts⁴⁷⁴ et comme référence à un canon poétique hispanique, à travers des exemples qui constituent des modèles. Jorge Ruedas de la Serna et Manuel Matos Moquete avaient déjà signalé, par des biais

⁴⁷⁴ Chez Heredia, qui ne fait partie de ce versant, la référence à Horace et aux catégories de la poétique lui permet de comprendre le rapport entre politique et littérature, ou même de proposer un projet de journal fondé sur la devise *miscuit utile dulci*.

différents, l'importance de cette tradition tout au long du XIXe siècle, se prolongeant jusqu'au XXe siècle. Malheureusement ils n'ont pas retracé les déplacements de la rhétorique et de la poétique dans les théories ni dans les pratiques littéraires. Il semble que, même si les théories du XIXe siècle ne sont plus guère débitrices de cette tradition dans leur approche de la poésie, nous pouvons parler d'une topique héritée de la rhétorique et des modèles empruntés à la poétique, dans le sens de *preceptiva*. Cela ne veut pas dire que nos auteurs partagent une poétique néoclassique, ou qu'ils reproduisent comme idéologie les savoirs classiques. La circulation de ces savoirs est beaucoup plus complexe et il nous faut encore travailler dans ce sens pour avoir une vision plus large du phénomène et des résultats plus nets et diversifiés. De Heredia à Jaimes Freyre il y a un détachement très évident de ces savoirs, en commençant par la critique et en direction de la formation d'un discours scientifique. Mais les savoirs classiques continuent à pourvoir certains concepts, certains modèles, certaines questions et donc certaines façons de poser des problèmes.

Je commente ces deux questions, brièvement. Commençons par les modèles qui semblent plus abordables dans un aperçu global. Nous n'avons pas détaillé la question chez Bello, car il ne propose pas de modèles qui échapperaient à la vision plus ou moins généralisée de son époque. Il confirme la formation d'un canon hispanique qui va de la Renaissance au XVIIIe siècle, les représentants du « bon goût », marginalisant le Moyen Âge et surtout l'époque Baroque dans son versant considéré comme du « mauvais goût », par antonomase celui de la poésie de Luis de Góngora y Argote. Cette formation de modèles et de contremodèles est la distribution canonique héritée de la poétique néoclassique, elle sera performante au moins jusqu'au XXe siècle. En ce qui

concerne González Prada, même avec sa capacité à se rapprocher des littératures étrangères, au moment de proposer des exemples poétiques, et donc des modèles, il est obligé de puiser dans la tradition hispanique, empruntant et reproduisant des extraits tirés, très probablement, d'autres manuels et traités. En tout cas, sa vision de la formation du canon hispanique garde presque cette même distribution et il fait peu d'efforts pour le mettre à jour avec des pratiques poétiques contemporaines. Jaimes Freyre offre un exemple un peu plus compliqué, car dans son élan scientifique il revient sur le Moyen Âge pour en faire le point de départ de la versification, dans un parcours linéaire vers le modernisme. Il fournit un grand effort pour mettre à jour le canon hispanique, mais vise surtout un autositionnement et l'entrée du modernisme dans ces modèles. En même temps, il laisse intacte la distribution de modèles et contremodèles. La réception de Góngora dans cette question agit comme un liquide de contraste, nous permettant de mieux comprendre ce qui est considéré comme un modèle de versification et, donc, de poésie depuis le XVIIIe siècle, période durant laquelle bascule l'appréciation du poète cordouan, auparavant le plus apprécié, le plus imité, en Amérique hispanique.

Dans ce sens, même le modernisme est ambivalent. La grille de lecture à travers laquelle les auteurs regardent le passé littéraire n'est pas du tout la même. Considérons González Prada comme un moderniste, ou comme un précurseur du modernisme ; dans cette question il ne présente que des nuances avec Jaimes Freyre, dont la caractérisation comme « moderniste » n'est pas remise en cause. Tous les deux n'ont plus besoin des catégories « bon goût » et « mauvais goût », et pourtant dans les deux cas il y a des rémanences du canon littéraire forgé par ces deux catégories. La reconfiguration de ce canon est due à

deux autres modernistes : Rubén Darío et Amado Nervo. C'est Darío qui commence la réhabilitation de Góngora⁴⁷⁵, bien avant la génération espagnole de 27 ; Amado Nervo, pour sa part, à l'occasion du premier centenaire de l'Indépendance du Mexique, a commencé une relecture de sor Juana Inés de la Cruz⁴⁷⁶, considérée comme l'une des figures majeures du gongorisme dans la Nouvelle Espagne. Le canon forgé pendant le XVIIIe siècle est définitivement écarté, après un long processus commencé par sa remise en cause au début du XIXe siècle.

Par ailleurs, la topique se retrouverait dans l'emprunt et dans l'itération de concepts ou de sujets à aborder. Par exemple dans la distinction entre le versificateur et le poète, dérivé de la dichotomie *ars/ingenium*, et qui permet d'opposer la technique à la nature ou au génie du poète. Mais le topique le plus intéressant de notre *corpus* est sans aucun doute celui de l'oreille. Ce n'est pas par hasard qu'il apparaît en particulier dans les études à caractère formel, chez Bello, González Prada et Jaimes Freyre. Dans le cas de Bello, nous avons repéré la référence explicite à Cicéron, décisive pour comprendre l'oreille comme principal organe reconnaissant la quantité vocalique du latin. Ensuite, chez Bello, il devient le principal instrument d'écoute dans la composition et l'analyse du vers. Chez les autres poéticiens, même si la référence n'est pas explicite, il est clair que la décision d'avoir recours à l'oreille vient de cette tradition rhétorique et poétique, et que dans le cas de Jaimes Freyre elle est renforcée par un retour

⁴⁷⁵ La question a été signalée depuis 1928 par Miguel Ángel Artigas : « En Rubén y por Rubén comenzó la adoración de los poetas modernos españoles por el viejo y denigrado Góngora », *Góngora y el gongorismo*, Córdoba, Tipografía Artística, 1928, pp. 6-7, *apud* Hermida-Ruiz, Aurora, « "Por un clavo se pierde un reino": Alfonso Reyes, the Generation of 1927, and the Imperial Appropriation of Góngora », *Calíope*, 18. 2 (2013), p 161-93.

⁴⁷⁶ *Vid. Juana de Asbaje (Contribución al centenario de la Independencia de México)*, Madrid, [s.n.], 1910.

aux sources espagnoles et donc à la *preceptiva*. Mais l'oreille n'est pas la même dans tous les cas. Car si l'oreille est cet organe devenu presque autonome, postulat illustré dans le discours des poéticiens par une forte agentivité (elle reconnaît, elle analyse, etc.), elle est cependant encadrée par une idée de science différente chez chacun des auteurs. Nous sommes alors face à un topique mais à la fois face à un indicateur d'une histoire de l'écoute et, ici, d'une rationalisation de l'écoute par la science. Quelque chose qu'il faudrait explorer en détail ailleurs, avec une meilleure compréhension de l'histoire de la science.

Bello reprend la question de Cicéron, mais il la revêt avec le sensualisme et l'empirisme forgés à partir du XVIIIe siècle. Pour Bello, l'appréciation de l'ordre symétrique plaît au sens, et donc à l'ouïe. L'oreille aurait pour fonction de reconnaître les modèles de la nature. Une nature parfois confondue avec sa rationalisation, c'est-à-dire avec un ordre symétrique. Chez González Prada, l'oreille n'est pas de l'ordre de l'inné, la nature doit être complétée par la culture. De ce fait, l'oreille est soumise au même processus évolutif que la culture, dans les termes d'une science positive. C'est l'oreille qui, par exemple, se raffine pour choisir les vers les plus rythmiques, pour paraphraser González Prada. Dans le cas de Jaimes Freyre, l'oreille est, d'abord, associée à l'empirisme, au défaut de théorie. Il lui faut de la théorie pour devenir un outil de composition et d'analyse. L'empirisme, selon Jaimes Freyre, produit de la symétrie, fait associé aux débuts de la versification hispanique et à la poésie populaire ; la théorie introduit la diversité et la complexité, reconnaissables seulement à partir d'une éducation moderne. De ce fait l'oreille est en même temps une explication de l'histoire de la poésie et un opérateur de distinction sociale. Dans tous les cas, l'histoire de la science accompagne cette histoire de l'écoute. Cela nous permet de rappeler le

haut niveau de spécialisation de ces auteurs dans ces domaines, de la métrique, la rythmique et la versification, tout en tenant compte qu'une telle spécialisation est accompagnée par les discussions scientifiques de leur temps.

Une dernière question partagée par ces poètes est la notion d'avenir mobilisé dans leur discours théorique sur la poésie. En effet, nous avons vu que José María Heredia, Manuel González Prada et Ricardo Jaimes Freyre proposent une projection vers l'avenir, dans des textes dont la typologie n'est pas la même, avec des objectifs et des portées variables. Essayons d'encadrer cette question. Les poétiques antérieures dans le temps à la période étudiée, surtout le néoclassicisme, et en ce qui concerne la théorie, mettent à l'œuvre une autorité fondée surtout dans le passé, par la filiation des langues romanes, par l'héritage des modèles et des concepts, etc. Après, dans leur discours théorique, les poéticiens commencent à considérer l'actualité et l'avenir comme des champs d'application.

Dans le cas d'Heredia, entre 1826 et 1834, dans ses introductions aux journaux étudiés, les genres littéraires accomplissent une fonction, ils ont une finalité, assez souvent en rapport avec les catégories de la poétique classique. Heredia veut néanmoins avoir une incidence dans l'actualité, dans le court terme d'un projet journalistique. Ces introductions constituent une charte de principes et à la fois un programme d'écriture dans lesquels il annonce les directions souhaitées pour la littérature d'un groupe, dans le cas d'*El Iris*, ou pour un projet individuel, comme *Miscelánea*. Dans ces projets, l'avenir peut donner à la littérature une dimension culturelle, politique ou même civilisationnelle, selon les intérêts du groupe, ou d'Heredia.

Dès 1889, avec la publication de « Notas acerca del idioma », González Prada affirme une politique de la langue à partir de laquelle fonder un nouveau concept de littérature, comme une catégorie englobante dont la poésie fait partie. Le trait programmatique se trouve dans le rapport voulu entre la littérature et le progrès technoscientifique. Un rapport qui n'est pas une assimilation, car il ne s'agit pas forcément de l'application du progrès technoscientifique à la littérature, mais de proposer surtout une autre approche de la chose littéraire. La science est vue comme une capacité de modifier le regard porté aux choses, elle est donc une épistémologie. Le progrès mécanique et technique est considéré surtout dans son fonctionnement et son activité, mais il ne constitue pas un objectif en soi-même.

Si les programmes antérieurs considèrent la littérature dans son ensemble, sans faire abstraction du contexte politique ou social, Jaimes Freyre situe l'avenir à l'intérieur de sa discipline. Voulant une théorie définitive de la versification, il croit trouver un principe immuable pour analyser mais surtout pour composer des vers. Il pense avoir trouvé la loi pour la formation de tout type de vers et de leurs combinaisons dans des strophes. Il n'envisage qu'une poésie obéissant encore à une certaine proportion et régularité, s'opposant encore à certaines pratiques du vers libre. De ces trois écritures programmatiques celle-ci est la plus restreinte, la plus limitée et de ce fait, peut-être, et même si elle est plus proche dans le temps, est celle qui nous parle le moins.

Mais ces façons d'envisager l'actualité et l'avenir sont un signe de modernité. Ces poètes essayent d'engager l'activité théorique dans la quête du présent et de ce qui est à faire, l'avenir de la littérature.

Si notre étude a accordé une attention particulière à l'activité du sujet, elle n'a pas omis une place à l'individu et à son rapport à la société. Une dernière concordance entre les auteurs de notre corpus est le fait que les quatre sont des sujets transnationaux —González Prada semble être l'exception mais il possède une culture binationale. Les déplacements de Bello et d'Heredia correspondent plutôt à des mouvements forcés par les circonstances historiques les poussant à l'exil. Une fois « extirpés » du lieu où ils étaient plus ou moins établis, ils passent à l'interdépendance d'un réseau de connaissances et d'amitiés, ou de la famille... Heredia reste au Mexique et dans l'interaction avec ce réseau il publie ses poèmes, il entame des projets journalistiques dont la périodicité et la durée dépendent aussi de la formation accidentée de la république. Il se peut que ce réseau, de plus en plus étroit depuis son arrivée à Toluca, explique aussi la réédition de textes dans ses journaux. Un possible manque de collaborateurs l'obligeant à revisiter la littérature publiée pour la divulguer à nouveau. Bello de son côté, dans son exil de Londres se dédie, entre autre, à la recherche, à partir de laquelle il trouve les fondements de son travail ultérieur. Et c'est précisément son interdépendance à un réseau de connaissances qui, en 1829, le fait s'établir au Chili et non au Venezuela.

Les cas de González Prada et de Jaimes Freyre sont d'un autre ordre. Leurs déplacements sont plutôt volontaires. Ce n'est pas forcément qu'ils ont le choix, à cause de leur position sociale ; c'est plutôt qu'ils se trouvent dans des républiques dans un stade de formation beaucoup plus accompli. Dans ces républiques les bouleversements politiques ne touchent pas avec la même force les individus hautement positionnés. Leurs déplacements sont dus plutôt à des besoins personnels ou à des tensions entre leur projet de littérature et le champ

littéraire où ils agissent. González Prada illustre bien cette tension, ses déplacements vers la ruralité, vers la France, ou vers le milieu ouvrier obéissent à une recherche individuelle contre la littérature privilégiée par son champ littéraire. Jaimes Freyre passe de la Bolivie à l'Argentine, d'abord à Buenos Aires, puis à Tucumán. Ces déplacements aboutissent dans sa professionnalisation comme poéticien, entraînant avec ceci la reconnaissance sociale de ce métier.

En tout cas, ces sujets transnationaux contribuent à former les champs littéraires des différents pays où ils agissent ; ils sont aussi des passeurs de savoirs, de connaissances, d'expériences entre ces pays. Cette condition de sujets transnationaux est partagée par d'autres poètes théorisant sur la poésie pendant la période étudiée. José Martí, José Asunción Silva, Rubén Darío... Cette histoire des déplacements de l'activité théorique reste à écrire.

Sources et bibliographie

A) Sources

- BELLO, Andrés, *Obras completas. Opúsculos gramaticales*, t. I : *Ortología y métrica. Apéndices* ; t. II : *Análisis ideológica de los tiempos de la conjugación castellana; Compendio de gramática castellana escrito para el uso de las escuelas primarias; Opúsculos gramaticales*, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1890 (*Escritores castellanos. Filólogos*).
- , *Obras completas*, v. III : *Filosofía del entendimiento y otros escritos filosóficos*, Caracas, La Casa de Bello, 1981.
- , *Obras completas*, v. VI : *Estudios filológicos I. Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana y otros escritos*, introd. Samuel GILI GAYA, Caracas, La Casa de Bello 1986.
- , *Obras completas*, v. VII : *Estudios filológicos II. Poema del Cid y otros estudios de literatura medieval*, introd. Pedro GRASES, Caracas, La Casa de Bello, 1986.
- , *Obras completas*, v. IX : *Temas de crítica literaria*, Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación, 1955.
- GONZÁLEZ PRADA, Manuel, *Minúsculas*, Lima, Librería e Imprenta “El Inca”, 1928 [1901]
- , *Exóticas*, Lima, Tipografía de “El Lucero”, 1911.

- , *Ortometría. Apuntes para una rítmica*, éd. et intro. Luis Alberto SANCHEZ, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Dirección Universitaria de Biblioteca y Publicaciones, 1977.
- , *Obras*, t. I, v. I : *Páginas libres ; Nuevas páginas libres*, éd. Luis Alberto SANCHEZ, Lima, Ediciones COPE, 1985.
- , *Obras*, t. I, v. II : *El tonel de Diógenes ; Figuras y figurones*, éd. Luis Alberto SANCHEZ, Lima, Ediciones COPE, 1985.
- , *Ensayos y poesías*, éd. Isabelle Tauzin-Castellanos, Madrid, Cátedra, 2019.
- HEREDIA, José María, *Trabajos desconocidos y olvidados de José María Heredia*, éd. Angel Aparicio LAURENCIO, Madrid, Ediciones Universal, 1972.
- , *El Iris. Periódico crítico y literario*, 2 tt., éd. fac-similé de Luis Mario SCHNEIDER, México, UNAM-IIB, 1988.
- , *Niágara y otros textos (poesía y prosas selectas)*, éd. Angel AUGIER, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1990.
- , *Miscelánea. Periódico crítico y literario*, éd. Alejandro GONZÁLEZ-ACOSTA, México, UNAM-Coordinación de Humanidades, 2007.
- , *Poesías completas de José María Heredia*, éd. Tilmann ALTENBERG, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2020.
- JAIMES FREYRE, Ricardo, *Leyes de versificación castellana*, Buenos Aires, s.n., 1912 [2^{ème} éd., La Paz, Imp. Artística, 1919].
- , *Poemas. Leyes de versificación castellana*, éd. de Antonio Castro Leal, México, Aguilar, 1974.

B) Bibliographie sur les auteurs

I. Andrés Bello

ARDAO, Arturo, *Andrés Bello, filósofo*, Caracas, Academia Nacional de Historia, 1986.

CARDOZO, Lubio, *La poética de Andrés Bello y sus seguidores*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1981.

CARO, Miguel Antonio, *Notas a la Ortología y métrica de Don Andrés Bello*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1980.

CUSSEN, Antonio, *Bello and Bolívar. Poetry and Politics in the Spanish American Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

DURAND, René L.F., *La poésie d'Andrés Bello*, Université de Dakar, Faculté de Lettres et Sciences Humaines, 1960.

GILI GAYA, Samuel, « Introducción a los estudios ortológicos y métricos de Bello », In : Andrés BELLO, *Obras completas*, v. VI : *Estudios filológicos. Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana y otros escritos*, Caracas, Ministerio de Educación, 1955, pp. XI-CIII.

GRASES, Pedro, *Algunos temas de Bello*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1978.

———, *La obra literaria de Andrés Bello (Prólogo a la Antología publicada por Ayacucho)*, Caracas, Arte, 1979.

———, *Estudios sobre Andrés Bello*. v. I : *Investigaciones monográficas*, Barcelona, Seix Barral, 1981.

———, « Estudio preliminar », In : Andrés BELLO, *Obras completas* v. VII: *Estudios filológicos. Poema del Cid y otros estudios de literatura medieval*, Caracas, La Casa de Bello, 1986, pp. XIII-CL.

JAKSIC, Iván, *Andrés Bello : La pasión por el orden*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2001.

———, « Los Cuadernos de Londres de Andrés Bello », In : *Boletín de Filología*, 2015, vol. 50, n. 2, pp. 181-189.

MÉNDEZ SALCEDO, Ildefonso, « Anotaciones sobre un proyecto editorial, las Obras Completas de Andrés Bello (Caracas, 1948-1987) », In : *Andrés Bello y la Gramática de un Nuevo Mundo. Memorias V Jornadas de Historia y Religión*, Caracas, pp. 333-346.

OROZ, Rodolfo, « Andrés Bello y el poema del Cid », *Revista de Filología Española*, 47 (1964), pp. 437-443.

RAMOS, Julio, *Desencuentro de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1989.

SAMBRABO URDANETA, Oscar, *Cronología de Andrés Bello*, Caracas, Casa de Bello, 2011.

II. José María Heredia

ALTENBERG, Tilmann, *Melancolía en la poesía de José María Heredia*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt/M.-Madrid, 2001 (*Historia y crítica de la literatura*, 27).

CLAPS ARENAS, María Eugenia, « *El Iris*. Periódico crítico y literario », *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, 21 (janvier-juin 2001), pp. 5-29.

- , « Valdés y Heredia. Su producción hemerográfica en México sobre el asunto cubano entre 1825 y 1826 », *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, 65 (enero-junio 2017), pp. 98-119.
- GONZÁLEZ, Manuel Pedro, *José María Heredia, primogénito del romanticismo hispano. Ensayo de rectificación histórica*, México, El Colegio de México, 1955.
- GONZALEZ-ACOSTA, Alejandro, « *El Iris: periódico crítico y literario, por Linati, Galli y Heredia* », *Literatura Mexicana*, 1.2 (1990), pp. 555-557.
- , « José María Heredia: del Niágara al Xinantécatl », *La Colmena*, 92 (octubre 2017), pp. 9-24.
- GRANILLO VÁZQUEZ, Lilia, « Prensa literaria de lo femenino, femenina y proto-feminista en México : fuentes para su estudio en el siglo XIX », *Revista Fuentes humanísticas. Dossier [UAM-Azcapotzalco]*, XXVII.48 (primer semestre, 2014) pp. 29-47.
- MENDEZ, Roberto, *José María Heredia : la utopía restituida*, Santiago de Cuba, Ed. Oriente, 2003.
- ROJAS, Rafael, *José María Heredia y la tradición republicana*, México, CIDE, 2007 (*Documentos de Trabajo*, 48).
- RUIZ CASTAÑEDA, María del Carmen, « *El Iris. Periódico crítico y literario* », In : Belem Clark de Lara (éd.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, v. II: *Publicaciones periódicas y otros impresos*, México, IIB-UNAM, 2005 (*Ida y vuelta al siglo XIX*), pp. 77-81.
- SCHNEIDER, Luis Mario, « *El Iris* (primera revista literaria del México independiente) », *La palabra y el hombre*, 33 (janvier-mars 1965), pp. 11-25.

SPELL, J. R., « The Mexican Periodicals of José María Heredia », *Hispania*, 22. 2 (mai 1939), pp. 189-194.

VALDESPINO, Andrés A., *Orígenes de la crítica literaria en Hispanoamérica: La crítica antirromántica de José María Heredia*, Toronto, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana-Universidad de Toronto, Canadá, 1970.

III. Manuel González Prada

ALMEYDA, Juan Carlos, « *Ortometría* de González Prada y la tradición teórica literaria de la rítmica del verso castellano », In: Gladys Flores Herrera (éd.), *Poesía, pensamiento y acción en Manuel González Prada. Actas del Tercer Coloquio Internacional, Lima del 12 al 14 de agosto de 2015*, Lima, Cátedra Vallejo-Universidad Ricardo Palma-Academia Peruana de la Lengua, 2017, pp. 71-89.

CHANG-RODRÍGUEZ, Eugenio, « El Ensayo de Manuel González Prada », *Revista Iberoamericana*, XLII. 95 (avril-juin 1976), pp. 239-249.

DELHOM, Joël, «Aproximación a las fuentes del pensamiento filosófico y político de Manuel González Prada: un bosquejo de biografía intelectual», *Iberoamericana*, XI.42 (2011), pp. 21-42.

———, « Manuel González Prada (1844-1918): del ensayo al panfleto », *Pacarina del Sur*, 3.11 (avril-juin 2012).
<http://www.pacarinadelsur.com/home/figuras-e-ideas/430-manuel-gonzalez-prada-1844-1918-del-ensayo-al-panfleto#_edn2> (Consulté le 14.12.2021).

FERNÁNDEZ COZMÁN, Camilo, « La poesía de Manuel González Prada : entre la *Ortometría* y *Minúsculas* », In: Isabelle Tauzin, *Manuel González Prada: escritor de dos mundos. Actas del coloquio internacional ERSAL-AMERIBER EA 3656*, Lima-Bordeaux, Institut Français d'Études Andines, Presses Universitaires de Bordeaux-Ambassade de France-Biblioteca Nacional del Perú, 2006, pp. 227-232.

FLORES, Gladys (éd.), *Poesía y pensamiento en acción en Manuel González Prada: Actas del Tercer coloquio internacional*, Lima, Academia Peruana de la Lengua, 2017.

MARGARUCCI, Ivanna, « Manuel González Prada. Preguntas, respuestas y propuestas sobre la cuestión indígena durante un cuarto de siglo del Perú contemporáneo, 1871-1906 », §60, *Amerika* [En ligne], 17 (2017), dossier thématique : *Autour de Manuel González Prada (Lima, 5 janvier 1844–Lima, 22 juillet 1918). Radicalisme, rénovation esthétique et rénovation sociale*. <<https://journals.openedition.org/amerika/8215>> (Consulté le 11.12.2021).

MEAD, Robert, G. Jr. « Cronología de la obra en prosa de Manuel González Prada », *Revista Hispánica Moderna*, XIII/3-4 (1947), pp. 309-317.

MORILLO SOTOMAYOR, Alex, « Manuel González Prada: el ritmo de las palabras y el ritmo de las ideas », *Desde el Sur*, 9.1 (2017), pp. 109–124.

NÚÑEZ, Estuardo, « Manuel González Prada y la poesía », *Revista Hispánica Moderna*, 34. 3-4 [Homenaje a Federico de Onís (1885-1966)], v. II (juillet-octobre 1968), pp. 752-756.

- PINTO, Willy G., *Manuel González Prada : profeta olvidado. Seis entrevistas y un apunte*, Lima, Cibeles, 1985.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto, *Cuadernos Americanos*, LXXII.6 (novembre-décembre 1953), pp. 225-234. Il y a une républication, In : *Escafandra, Lupa y Atalaya*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1977, pp. 209-218.
- , « Prólogo », In: GONZÁLEZ PRADA, Manuel, *Ortometría. Apuntes para una Rítmica*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Dirección Universitaria de Biblioteca y Publicaciones, 1977, pp. VII-XIII.
- SILVA-SANTIESTEBAN, Ricardo, « Manuel González Prada y Sinibaldo de Mas », In : Gladys Flores Herrera (éd.), *Poesía, pensamiento y acción en Manuel González Prada. Actas del Tercer Coloquio Internacional, Lima del 12 al 14 de agosto de 2015*, Lima, Cátedra Vallejo-Universidad Ricardo Palma-Academia Peruana de la Lengua, 2017, pp. 61-70.
- TAUZIN-CASTELLANOS, Isabelle, *Manuel González Prada: escritor de dos mundos. Actas del coloquio internacional ERSAL-AMERIBER EA 3656*, Lima-Bordeaux, Institut Français d'Études Andines, Presses Universitaires de Bordeaux-Ambassade de France-Biblioteca Nacional del Perú, 2006.
- , « La critique génétique et l'œuvre de Manuel González Prada », *Escritural. Écritures d'Amérique latine*, 2 (2009), <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL2/ESCRITURAL_2_SITIO/PAGES/Tauzin.html#a36>.
- , « L'Amérique latine et la passion du français au XIXe siècle », [Communication disponible en ligne du] *Ve Congrès de la Société des Études Romantiques et Dix-Neuviémistes : Le XIXe siècle et ses*

langues, janvier 2012, Paris, France, p. 8.
<<https://serd.hypotheses.org/files/2017/02/Langues-Tauzin.pdf>>.

WARD, Thomas, « Serie Bibliográfica: Manuel González Prada », *Inti: Revista de literatura hispánica*, 1.28 (1988), pp. 209-221. Vid. aussi la mise à jour pratiquée par Ward sur son site de l'Université de Loyola : <https://evergreen.loyola.edu/tward/www/gp/biblio/index.html#Representaciones_literarias> (Consulté le 2.2.2022).

———, « Manuel González Prada: An Undeservedly Excluded *Modernista* from Peru », *South Atlantic Review*, 81. 4 (hiver 2016), pp. 89-106.

———, « Orden cronológico de los ensayos de González Prada », <https://evergreen.loyola.edu/tward/www/gp/biblio/orden_crono.htm#F1> (Consulté le 9.02.2022).

WIESSE REBAGLIATI, Jorge, « La *Ortometría* en contexto. La teoría del ritmo acentual del verso español de Manuel González Prada a la luz de la “escuela americana” de estudios versológicos. Andrés Bello, Miguel Antonio Caro y Ricardo Jaimes Freyre », In: José Antonio Mazzotti et Isabelle Tauzin-Castellanos, *Peruanismo en Burdeos: Homenaje a M. González Prada y B. Lavallé*, Bordeaux, RCLL-AIP-Université Bordeaux Montaigne, 2020, pp. 247-268.

Yalan Dingo, E., « Crepitaciones del lenguaje : El lenguaje intensivo en la *Ortometría* de Manuel González Prada », In : *Actas del I Congreso de Estudios Anarquistas Manuel González Prada. 27, 28 y 29 de Noviembre de 2018 Lima, Perú*, Lima, CMGP, 2019, pp. 85-103.

IV. Ricardo Jaimes Freyre

CARILLA, Emilio, « Ricardo Jaimes Freyre y sus estudios de versificación », *Revista de Educación*, La Plata, 1 (1956), pp. 418-424.

———, *Ricardo Jaimes Freyre*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

CARO, Miguel Antonio, *Notas a la Ortología y métrica de Don Andrés Bello*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1980.

CASTAÑÓN BARRIENTOS, Carlos, *Ricardo Jaimes Freyre. Notas sobre su vida y obra*, La Paz, Librería Editorial Juventud, 1997.

CASTRO LEAL, Antonio, « Prólogo », In: Ricardo Jaimes Freyre, *Poemas. Leyes de versificación castellana*, México, Aguilar, 1974.

JAIMES-FREYRE, Mireya, « Análisis de las teorías castellanas de versificación de un poeta modernista », In : *Actas del tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, 1969, pp. 479-484.

RIVERA-RODAS, Oscar, « Función transformacional del significante en el discurso modernista », *Hispania*, 70.2 (mai 1987), pp. 231-239.

SOUZA CRESPO, Mauricio, *Lugares comunes del Modernismo : Aproximaciones a Ricardo Jaimes Freyre*, La Paz, Plural, 2003.

C) Bibliographie sur aspects théoriques hispano-américains

- ACHUGAR, Hugo, « Sobre el balbuceo teórico latinoamericano », In: Elzbieta Sklodowska et Ben A. Heller (éds.), *Roberto Fernández Retamar y los estudios latinoamericanos*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000, pp. 89-115.
- ARETA MARIGÓ, Gema, Hervé LE CORRE, Modesta SUÁREZ et Daniel VIVES (éds.), *Poesía hispanoamericana : Ritmo(s) / métrica(s) / ruptura (s)*, Madrid, Verbum, 1999.
- CAMURATI, Mireya, « Un chapitre de la versification moderniste : le poème à clauses rythmiques », *Bulletin Hispanique*, 76.3-4 (1974), pp. 286-315.
- BERNANSCHINA, Vicente, *Ángeles que cantan de continuo: La legitimación teológica de la poesía en el virreinato del Perú*, Potsdam, Universitätsverlag Potsdam, 2019.
- BUENO, Raúl, *Escribir en Hispanoamérica. Ensayos sobre teoría y crítica literarias*, Pittsburgh, Latinoamericana Editores, 1991.
- BUXÓ, José Pascual (coord.), *Teorías poéticas en la literatura colonial*, México, UNAM-IIFL, 2012 (*Serie Estudios de Cultura Novohispana*, 28).
- CARBALLO PICAZO, A., « Los estudios de preceptiva y de métrica española en los siglos XIX y XX. Notas bibliográficas », *Revista de Literatura*, VIII (1955), pp. 23-56.
- CARILLA, Emilio, « La métrica romántica », *Boletín de Filología*, Santiago de Chile, 10 (1958), pp. 5-37.

- CÉSPEDES, Diógenes, *Théorie du langage et théorie poétique en Amérique Latine au XX^e siècle*, Thèse de 3e cycle, Analyse du texte littéraire poétique thématique fantasmatique, Paris 8, 1980.
- , *Seis ensayos sobre poética latinoamericana*, Santo Domingo, Taller, 1983.
- , *Política de la teoría literaria y la poesía en América Latina en el siglo XX*, Santo Domingo, Editora de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, 1995.
- CEVALLOS, Francisco Javier, « *Imitatio, æmulatio, elocutio*: hacia una tipología de las poéticas en la época colonial », *Revista Iberoamericana*, 61 (juillet-décembre 1995), pp. 501-515.
- CORNEJO POLAR, Antonio, « *Discurso en loor de la poesía* » : estudio y edición, introd. et éd. José Antonio MAZZOTTI ; annexes de Luis Jaime CISNEROS et Alicia de COLOMBÍ-MONGUIÓ, Lima : Centro de estudios literarios "Antonio Cornejo Polar", 2000
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, « Métrica y poética en Rubén Darío », In : *Estudios de métrica*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1999, pp. 45-66.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*, La Habana, Casa de las Américas, 1975.
- , *Caliban*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2021.
- HENRIQUEZ UREÑA, Pedro, *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, Instituto de Filología Hispánica "Doctor Amado Alonso", 1961.

- HOPKINS RODRÍGUEZ, Eduardo « Poética de Juan de Espinosa Medrano en el *Apologético en favor de D. Luis de Góngora* », In : *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 4.7-8 (1978), pp. 105-118.
- LE CORRE, Hervé, « Innovaciones y reticencias en torno al verso libre (con un ejemplo del posmodernismo cubano) », In : Gema ARETA MARIGÓ, Hervé LE CORRE, Modesta SUÁREZ et Daniel VIVES (éds.), *Poesía hispanoamericana : Ritmo(s) / métrica(s) / ruptura (s)*, Madrid, Verbum, 1999, pp. 111-143.
- MARTÍNEZ CARRIZALES, Leonardo, « La organización teórica del sistema literario en el México del siglo XIX », In : Ma. Carmen GARCÍA TEJERA et al. (eds.), *Lecturas del pensamiento filosófico, político y estético. Actas XIII encuentro de la Ilustración al Romanticismo (1750-1850)*, Universidad de Cádiz, 2007.
- MATOS MOQUETE, Manuel, *La poétique en Amérique hispanique*, Thèse de 3e cycle, Analyse du texte littéraire poétique thématique fantasmatique, Paris 8, 1982.
- , *El discurso teórico en literatura en América hispánica*, 2 tt., Santo Domingo, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1992.
- , *Las teorías literarias en América Latina*, Santo Domingo, Instituto Tecnológico de Santo Domingo, 2004.
- MATURO, Graciela, *La razón ardiente: aportes a una teoría literaria latinoamericana*, Madrid, Biblos, 2004.
- MUNGUIÓ, Luis, « La poética neoclásica en la América hispana », *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXII, 43-44 (1996), pp. 103-117.

- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española: Reseña histórica y descriptiva*, New York, Syracuse University Press, 1956.
- OSORIO ROMERO, Ignacio, *Floresta de gramática, poética y retórica en Nueva España (1521-1767)*, México, UNAM, 1980.
- PARAÍSO, Isabel, *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos, 1985.
- RIVERA-RODAS, Oscar, *La poesía hispanoamericana del siglo XIX (Del romanticismo al modernismo)*, Madrid, Alhambra, 1988.
- RIVERS, Elias, L., « Apuntes sobre la alabanza de la poesía en España y América », In : *Spanische Literatur, Literatur Europas*, Frank BAASNER (éd.), Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1996, pp. 276-286.
- , « La alabanza de la poesía », *Revista de crítica latinoamericana*, 22.43-44 (1996), pp. 11-16.
- , et Francisco Javier CEVALLOS, « Poéticas, preceptismo, retóricas y alabanzas de la poesía », In : CHANG-RODRIGUEZ, Raquel, *Historia de la literatura mexicana, v. 2 : La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*, México, Siglo XXI Editores/F. F. y L. de la UNAM, 2002, pp. 115-128.
- ROCA VERGALO, Nicanor A. della, *La poétique nouvelle*, Paris, Lemerre, 1880.
- RUEDAS DE LA SERNA, Jorge et al., *La tradición retórica en la poética y en la historia*, México, UAM-Azcapotzalco, 2004.
- , (coord.), *De la perfecta expresión. Preceptistas iberoamericanos siglo XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

SKLODOZSKA, Elzbieta et Ben A. Heller (éds.), *Roberto Fernández Retamar y los estudios latinoamericanos*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000, pp. 89-115.

TELLEZ, Jorge, *Poéticas del nuevo mundo: articulación del pensamiento poético en América colonial: siglos XVI, XVII y XVIII*, México, Siglo XXI Editores, 2012.

TERUKINA YAMAUCHI, Jorge L., *El imperio de la virtud. Grandeza mexicana (1604) de Bemardo de Balbuena y el discurso criollo novohispano*, Woodbridg, Tamesis, 2017.

D) Bibliographie théorique générale

ARISTOTE, *Poétique*, tr., intro. et n. de Barbara GERNEZ, Paris, Les Belles Letres, 2002.

———, *Poétique*, tr., intro., n. et étude de Gérard LAMBIN, Paris, L'Hartmann, 2008.

CHECA BELTRÁN, José, *Razones del buen gusto (poética española del neoclasicismo)*, Madrid, CSIC-Instituto de Filología, 1998.

DESSONS, Gérard et Henri MESCHONNIC, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Nathan, 2003 (*Lettres sup.*).

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Revista de Filología Española, 1975.

———, *Contribución a la bibliografía de los últimos treinta años sobre la métrica española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988.

———, « Introducción », In : Sinibaldo de MAS, *Sistema musical de la lengua castellana* [1832], Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001.

———, *Métrica española*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2014.

MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco, *Poética*, In : *Obras de D. Francisco Martínez de la Rosa*, éd. Carlos SECO SERRANO, Madrid, Ediciones Atlas, 1962 (*Biblioteca de Autores Españoles. Continuación de la Colección Rivadeneira*), pp. 229-395.

MESCHONNIC, Henri, *Le Signe et le poème*, Paris, Gallimard, 1975.

———, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.

———, *Les états de la poétique*, Paris, PUF, 1985 (Écriture).

———, *Modernité Modernité*, Paris, Gallimard, 1993.

———, *Politique du rythme, Politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995.

———, *De la langue française. Essai sur une clarté obscure*, Paris, Hachette, 1997.

———, *Langage, histoire. Une même théorie*, Lagrasse, Verdier, 2012.

RIVAS HERNANDEZ, Ascensión, *De la poética a la teoría de la literatura (una introducción)*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2005.

SÁNCHEZ, Francisco, *Principios de retórica y poética*, 2^{ème} éd., Madrid, Imprenta de Don Norberto Llorenci, 1834.

SOMVILLE, Pierre, *Essai sur la Poétique d'Aristote et sur quelques aspects de sa postérité*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1975.

WATSON, Walter, *The Lost Second Book of Aristotle's Poetics*, Chicago, The University of Chicago Press, 2012.

ZANIN, Enrica, « Les commentaires modernes de la *Poétique* d'Aristote », *Etudes littéraires*, 43.2 (été 2012), pp. 55-83.

ZUMTHOR, Paul, *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975.

E) Bibliographie générale

ALTAMIRANO, Carlos (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina*, v. I : *La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*, Buenos Aires, Katz, 2008.

AMUNÁTEGUI SOLAR, Domingo, *El Instituto Nacional bajo los rectorados de don Manuel Montt, don Francisco Puente i don Antonio Varas (1835-1845)*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1891.

ARGUDÍN, María Luna, « La escritura de la historia y la tradición retórica (1834-1885) », In: Jorge Ruedas de la Serna *et al.*, *La tradición retórica en la poética y en la historia*, México, UAM-Azcapotzalco, 2004, pp. 31-106

BENVENISTE, Émile, Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 327-335.

———, *Problèmes de linguistique générale*, t. II, Paris, Gallimard, 1974.

BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

- CASTILLO, Homero (éd.), *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974.
- CICÉRON, Marcus Tullius, *Orator. El orador*, éd. et trad. Antonio TOVAR y Aurelio R. BUJALDON, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media Latina*, 2 tt., tr. Margit FRENK et Antonio ALATORRE, México, FCE, 1955.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2005 [1991].
- DENS, Jean-Pierre, « La notion de "bon goût" au XVIIe siècle : historique et définition », *Revue belge de philologie et d'histoire* [numéro thématique : *Langues et littératures modernes - Moderne taal- en leiterkunde*], 53.3 (1975), pp. 726-729.
- ELIAS, Norbert, *El proceso de la civilización*, México, FCE, 1989.
- , *La Société des individus*, tr. Jeanne ÉTORÉ, av.-pr. Roger CHARTIER, Paris, Fayard, 1991.
- , *Du temps*, tr. Michèle HUIN, Paris, Fayard, 1996.
- , *Logiques de l'exclusion. Enquête sociologique au cœur des problèmes d'une communauté*, Paris, Fayard, 2022.
- EYMAR, Marcos, *La langue plurielle : le bilinguisme franco-espagnol dans la littérature hispano-américaine (1890-1950)*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- , *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

GOIC, Cedomil, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, v. II : *Del romanticismo al modernismo*, Barcelona, Crítica, 1991.

———, *Estudios de poesía. Cartas poéticas, otros poemas largos y poesía breve*, Santiago, LOM Ediciones 2012.

HENRIQUEZ UREÑA, Pedro, *Obras completas*, t. X : *Las corrientes literarias en América Hispánica*, Santo Domingo, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1980.

———, *La utopía de América*, Caracas, Ayacucho, 1989.

HERMIDA-RUIZ, Aurora, « “Por un clavo se pierde un reino”: Alfonso Reyes, the Generation of 1927, and the Imperial Appropriation of Góngora », *Calíope*, 18. 2 (2013), pp. 161-93.

ÍÑIGO MADRIGAL, Luis (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. II : *Del neoclasicismo al modernismo*, Madrid, Cátedra, 1987.

JAMMES, Robert, « Juan de Espinosa Medrano et la poésie de Góngora », *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n°7, 1966. *Actes du colloque sur la littérature et l'histoire du Pérou*, pp. 127-142.

LUNA ARGUDÍN, María, « La escritura de la historia y la tradición retórica (1834-1885) », In: Ruedas de la Serna *et al.*, *La tradición retórica en la poética y en la historia*, México, UAM-Azcapotzalco, 2004, pp. 31-106.

LEMPERIÈRE, Annick, « Los hombres de letras hispanoamericanos y el proceso de secularización (1800-1850) », In : ALTAMIRANO, Carlos (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina*, v. I : *La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*, Buenos Aires, Katz, 2008.

MARTÍ, José, *Obras completas*, v. 21 : *Cuadernos de apuntes* ; v. 22 : *Fragmentos*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1991.

- MONGUIO, Luis, *La poesía postmodernista peruana*, México, FCE, 1954.
- MORENO-DURÁN, R. H., « La poesía en *De sobremesa* », *Casa de Poesía Silva*, 1 (janvier 1988), pp. 50-64.
- OVIEDO, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana*, v. 1 : *De los orígenes a la Emancipación* ; v. 2 : *Del romanticismo al modernismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2012.
- PAS, Hernán F., « La seducción de las imágenes. El ingreso de la litografía y los nuevos modos de publicidad en Latinoamérica », *Caracol*, 2 (2011), pp. 10-4.
- PÉREZ, Alberto Julián, *Revolución poética y modernidad periférica: ensayos de poesía hispanoamericana*, Buenos Aires, Corregidor, 2009.
- PHILLIPPS-LÓPEZ, Dolores, *La novela hispanoamericana del modernismo*, Genève, Slatkine, 1996
- PUCCINI, Dario et Saúl YURKIEVICH, *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica*, 2 tt., México, FCE, 2010.
- RICHARDS, Robert J. « Ernst Haeckel's Alleged Anti-Semitism and Contributions to Nazi Biology », *Biological Theory*, 2 (1), 2007, pp. 97-103.
- RUEDAS DE LA SERNA, Jorge, « De zagales y mayores. Notas para la historia de la Arcadia de México », In : Belem CLARK DE LARA et Elisa SPECKMAN GUERRA (éds.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, v. I: *Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*, México, UNAM, 2005, pp. 107-121.

- RUFFINELLI, Jorge, « La crítica literaria en México : Ausencias, proyectos y querellas », *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 16.31-32 (1990), pp. 153-169
- SAID, Edward W., *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, tr. Catherine MALAMOUD, Paris, Seuil, 2005.
- SCHULMAN, Iván et Manuel Pedro GONZALEZ, *Martí, Darío y el Modernismo*, prol. Cintio Vitier, Madrid, Gredos, 1969.
- SILVA, José Asunción, *Obra completa*, ed. Héctor H. ORJUELA, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990 (*Colección Archivos*, 7).
- STAVRIDES, Guy, *Une histoire du bon goût*, Paris, Perrin, 2014.
- SUAREZ DE LA TORRE, Laura, « Los impresos: construcción de una comunidad cultural. México, 1800-1855 », *Historias*, 57 (janvier-avril 2005), pp. 77-92.
- URIBE, Eduardo, « Traduire Meschonnic, pour un rapport critique à la traduction », In : Nathalie Mälzer et Marco Agnetta (éds.), *Zum Rhythmuskonzept von Henri Meschonnic in Sprache und Translation*, Hildesheim, Universitätsverlag Hildesheim/Georg Olms Verlag, 2021, pp. 247-260.
- VOLTAIRE [François-Marie AROUET], *L'Enfant prodigue*, In: *Œuvres complètes*, t. III : *La Henriade. Théâtre complet*, éd. Émile de la Bédollière, Paris, Bureaux du Siècle, 1868.
- , *Œuvres complètes de Voltaire*, t. XVIII : *Dictionnaire philosophique*, Paris, Hachette, 1876.

F) Webgraphie

ALVAR EZQUERRA, M., *Biblioteca Virtual de la Filología Española (BVFE): directorio bibliográfico de gramáticas, diccionarios, obras de ortografía, ortología, prosodia, métrica, diálogos e historia de la lengua* [en ligne]. Disponible sur <www.bvfe.es>.

Real Academia de la Lengua Española, *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*, <<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>>.

———, “Mapa de diccionarios académicos”, *Nuevo diccionario histórico del español*, <<http://web.frl.es/ntllet/SrvltGUILoginNtlletPub>>.

———, *Diccionario* [éd. 1817], <<http://web.frl.es/ntllet/SrvltGUILoginNtlletPub>>.

Annexes

Annexe I Corpus analysé

La date de la première publication est privilégiée pour montrer la chronologie.

Andrés Bello (1781-1865)

« La rima », ca. 1823, publication posthume par Miguel Luis Amunátegui dans le v. VIII des *Obras completas*, 1881.

« Sobre el origen de las varias especies de verso usadas en la poesía moderna », ca. 1823, publication posthume par Miguel Luis Amunátegui dans le v. VIII des *Obras completas*, 1881.

« Del ritmo acentual y de las principales especies de versos en la poesía moderna », ca. 1823, publication posthume par Miguel Luis Amunátegui dans le v. VIII des *Obras completas*, 1881.

« Juicio sobre las obras poéticas de don Nicasio Álvarez de Cienfuegos », *Biblioteca Americana*, I, Londres, 1823.

« Qué diferencia hay entre las lenguas griega y latina por una parte, y las lenguas romances por otra en cuanto a los acentos y cantidades de las sílabas ; y qué plan deba abrazar un tratado de prosodia para la lengua castellana », *Biblioteca Americana*, II, Londres, 1823.

« Noticia de la *Victoria de Junín. Canto de Bolívar*, por José Joaquín de Olmedo », *Repertorio Americano*, II, Londres, octubre de 1826.

Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana, 1835.

- « Teoría del ritmo y del metro de los antiguos según Don Juan María Maury », ca. 1841, publication posthume, *Anales de la Universidad de Chile*, t. XXVIII, Santiago, 1866.
- « Origen de la epopeya romanesca » *El Crepúsculo*, Santiago, N° 2, juillet 1843 ; N° 4, septembre 1843.
- « Observaciones sobre la historia de la literatura española, de Jorge Ticknor, ciudadano de los Estados Unidos », *Anales de la Universidad de Chile*, en six parties publiés entre 1852 et 1858.

José María Heredia (1803-1839).

- « Advertencia », *Ensayos poéticos*, manuscrit, 1819.
- « Advertencia », *Poesías de José María de Heredia*, Nueva York, Librería de Behr et Kahl, 1825.
- « Introducción » à *El Iris. Periódico crítico y literario por Linati, Galli y Heredia*, N° 1, 4 février 1826, p. 1.
- « Poetas ingleses contemporáneos. Lord Byron », *El Iris*, N° 4, 25 février 1826, pp. 26-31.
- « Poetas ingleses contemporáneos. Thomas Campbell », *El Iris*, t. II, N° 18, 17 mai 1826, 32-36.
- « Ideología. Sobre el origen del placer que nos causan las tragedias », N° 19, 20 mai 1826, pp. 45-47.
- « Revisión de obras. Poesías de Joaquín María del Castillo y Lanzas, nativo de Jalapa », *El Iris*, N° 24, 7 juin de 1826, pp. 82-83.
- « Introducción » à *Miscelánea*, N° 1, sept. 1829, p. 1.

- « Ensayo sobre la poesía francesa », *Miscelánea*, N° 2, oct. 1829, pp. 41-48.
- « Revisión de obras. *Poética y sátiras* de D. Manuel Norberto Pérez de Camino. Burdeos : 1829 », *Miscelánea*, 2^{ème} époque, N°1, juin 1831.
- « Ensayo sobre la novela », *Miscelánea*, 2^{ème} époque, semestre 1, N° 3, mars de 1832, pp. 65-70.
- « Ensayo sobre la novela (Conclusión) », *Miscelánea*, N° 5, mai de 1832, pp. 129-133.
- « Introducción », *Minerva. Periódico literario*, N° 1, 1834, p. 2.
- « Revisión de obras [de José Manuel Sartorio] », *Minerva. Periódico literario*, N° 1, 1834, pp. 35-51.
- « Prólogo a *La lira mexicana* », ca. 1839, publication posthume.

Passeur de théorie:

Manuel José Quintana, « Sobre la rima y el verso suelto », *Miscelánea*, 2^{ème} époque, en trois partis : N° 5, octobre 1831, pp. 129-137; N° 6, novembre 1831, pp. 161-168; N° 7, décembre 1831, pp. 193-203.

Manuel González Prada (1844-1918)

- « El verso de nueve sílabas », travail en cours entre 1879 et 1896. Publié, comme les deux autres ci-dessous, dans *Ortometría, apuntes para una rítmica* (1977).
- « El rondel », travail en cours entre 1874 et 1884.
- Apuntes para una rítmica*, travail en cours entre 1880 et 1902.

« Notas acerca del idioma », *Páginas Libres*, Paris, Tipo. de Paul Dupont, 1894

« Notas » à *Minúsculas*, Lima, Adriana González Prada, 1901.

« La poesía », *La Nación*, Buenos Aires, ca. 1902.

« Notas » à *Exóticas*, Lima, Tipografía de « El Lucero », 1911.

Ricardo Jaimes Freyre (1868-1933)

Leyes de la versificación castellana, Buenos Aires, Buenos Aires, s.n., 1912 [2^{ème}
éd., La Paz, Imp. Artística, 1919].

ANNEXE II

Recensement d'ouvrages théoriques

Recensement des principales œuvres théoriques sur la métrique, la prosodie, l'orthologie, la versification, la rhétorique et la poétique entre le XIX^e et le début du XX^e siècle. Ici sont consignés, dans un premier temps, des textes d'auteurs hispano-américains et, deuxièmement, des textes d'auteurs espagnols mentionnés, commentés, édités ou très probablement lus dans Amérique hispanique. Parfois, entre crochets, il y a des précisions historiques ou théoriques.

Amérique hispanique

Barra, Eduardo de la,

1887, *Elementos de métrica castellana*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes.

1889, *Estudios sobre la versificación castellana*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes.

1891, *Nuevos estudios sobre versificación castellana. Contribución a la Academia de Santiago*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes.

1895, *El endecasílabo dactílico. Crítica de una crítica del crítico Clarín*, Rosario de Santa Fe.

1896, *Sistema acentual castellano. Estudio crítico*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes.

1897, *El sistema métrico-rítmico de la antigua versificación castellana: estudio dedicado al Dr. D. Adolfo Murillo*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes.

1897, *Estudios de rítmica moderna*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes.

1898, *Estudios de rítmica moderna. Los versos compuestos de cláusulas rítmicas heterojéneas*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes.

1898, *Rítmica moderna de las cláusulas tetra y pentasilábicas*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes.

1899, *Métrica antigua y rítmica moderna*, Santiago de Chile, Imprenta Moderna.

Barros Arana, Diego,

1867, *Elementos de literatura (Retórica i poética)*, Santiago de Chile, Imprenta Nacional. [L'ouvrage, destiné à l'enseignement, se veut un dépassement de la tradition espagnole : « Debo advertir también aquí que he consultado las obras de los más acreditados preceptistas españoles, Hermosilla, Capmany, Luzán, Lista, Martínez de la Rosa; pero creo un deber el declarar que en ellas he encontrado mui poco que tomar, i aun esto lo hallaba escrito con mayor solidez i profundidad en los escritores extranjeros que dejo mencionados. » (VII).]

Caro, Miguel Antonio (éd),

1882, Andrés Bello, *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana. Edición ilustrada con notas y nuevos apéndices por D. Miguel Antonio Caro*, Bogotá, Echeverría Hermanos.

Franco, José Félix,

1850, *Lecciones de ortología de la lengua castellana, en que se determinan y demuestran analíticamente los principios y reglas de la verdadera pronunciación y del acento de nuestro idioma*, Cuzco, Imprenta Republicana. [Strictement de l'orthologie, sans rapport avec la rhétorique ou la poétique, sauf une petite section finale dédiée à la récitation.]

González de la Portilla, Bruno,

1831, *Elementos de prosodia de la lengua castellana*, Puerto Príncipe, Imprenta de Gobierno y Real Hacienda. [Strictement prosodie, sans rapport avec la rhétorique ou la poétique; il signale dans sa préface la dette avec Mariano José Sicilia.]

González del Valle, Manuel,

1827, *Diccionario de las musas donde se esplica lo más importante de la poética teórica y práctica con aplicación de la retórica y mitología en lo que se juzga necesario*, Nueva York, En Casa de Lanuza, Mendía y G., impresores librereros. [Dictionnaire très intéressant de ce qu'on appellerait de nos jours des termes littéraires.]

Lenz, Rudolf,

1894, *Apuntaciones para un testo de ortolojía i ortografía de la lengua castellana*, Santiago de Chile, Universidad de Chile.

López, Presbítero Ramón,

1871, *Nociones de retórica, oratoria y arte métrica*.

López, Vicente Fidel,

1845, *Curso de bellas letras*, Santiago, Imprenta del Siglo.

Marroquín, José Manuel,

1827, *Lecciones elementales de ortología y prosodia, obra nueva y original en que por la primera vez se determinan y demuestran analíticamente los principios y reglas de la pronunciación y del acento de la lengua castellana*, Paris, Librería Americana.

1869, *Tratados de ortología y ortografía de la lengua castellana*, Bogotá, Imprenta de Gaitán. [Ouvrage un peu éloigné de notre étude, mais qui reprend Bello et Mariano José Sicilia dans la première partie ; curiosité : il versifie des listes de mots pour illustrer l'orthographe.]

1875, *Lecciones de métrica*, Bogotá, Imprenta de Medardo Rivas.

Oyuela, Calixto,

1889, *Elementos de la teoría literaria*, 2e éd., Buenos Aires, Ángel Estrada.

Peredo, Manuel,

1878 *Curso elemental de arte métrica y poética por Manuel Peredo*, Individuo de número de la Academia Mexicana, correspondiente extranjero de la Real Española, y profesor de Gramática castellana en la Escuela Nacional Secundaria de Niñas, México, Imprenta de J. M. Aguilar Ortiz, 1a de Santo

Domingo 5 y Perpétua 8^{1/2}, 1878, 175 pp. [La 2^{ème} éd., 1883, change
« Profesor de Gramática » par « Profesor de Retórica y Poética ».]

René-Moreno, G.,

1891, *Elementos de literatura preceptiva*, Santiago de Chile, Impt. Gutemberg.

Rivodó, Baldomero,

1874, *Nociones de ortología castellana*, Caracas, Imprenta Nacional.

Roca Vergalo, Nicanor A. della,

1880, *La poétique nouvelle*, Paris, Lemerre.

Ruiz Dávila, Manuel,

1854, *Lecciones de ortología, escritas en verso castellano*, México, Imprenta de
José M. Lara. [Strictement de l'orthologie, sans rapport théorique avec la
rhétorique ou la poétique. Ces leçons sont écrites en vers.]

Tejera, Felipe,

1891, *Manual de Literatura*, Caracas [?], Impr. y lit. del Gobierno Nacional.

Torrescano, Gerónimo,

1818, *Diccionario de todas las voces puramente poéticas y de los principales
nombres mitológicos, para la más fácil inteligencia de pinturas y poesías*,
México, Impreso en la oficina de don Juan Bautista de Arizpe [Il s'agit en
effet d'un dictionnaire, mais recueillant des voix jugées poétiques.]

Vila, Luis Quintín,

1889, *Teoría musical del ritmo castellano*, Cochabamba, Imprenta el Heraldó.

1890, *Tratado del arte métrica castellana precedido de la Teoría musical del ritmo castellano*, Cochabamba, Imprenta el Heraldó.

Espagne

XVIIIème siècle⁴⁷⁷

Buriel, Antonio,

1757, *Compendio del Arte Poética, sacado de los autores más clásicos, para el uso e instrucción de los caballeros seminaristas del Real Seminario de Nobles de Madrid*, Madrid, s.i.

Díez González, Santos,

1793, *Instituciones poéticas, con un discurso preliminar en defensa de la poesía, y un compendio de la Historia Poética o Mitológica, para inteligencia de los poetas*, Madrid, Benito Cano. [D'après Juvencius, Joseph Jouvancy, *Institutiones poeticae*, Venetiis, Nicolaum Pezzana, 1718.]

Enciso Castrillón, Félix,

1799, *Ensayo de un poema de la poesía*, Madrid, Imprenta de Josef López.

⁴⁷⁷ La plupart de ces ouvrages a été recensée par Checa Beltrán.

Jovellanos, Gaspar Melchor de,

1794-1795, « Lecciones de retórica y poética », In: *Curso de Humanidades castellanas*, Madrid, viuda Joaquín Ibarra.

Luzán, Ignacio de,

1737, *La Poética, o Reglas de la Poesía en general, y de sus principales especies*, Zaragoza, Francisco Revilla. [2 éd. 1789, Madrid, Antonio de Sancha.]

Philoaletheias, N.,

1787, *Reflexiones sobre la poesía*, Madrid, Viuda de Ibarra.

XIXe et débuts du XXe siècle

Benot, Eduardo

1890, «Versificación por pies métricos», *La España Moderna*, Madrid (septembre, octobre et novembre). [Trois articles intégrés après dans son ouvrage *Prosodia castellana y versificación*.]

1891-1892, *Prosodia castellana y versificación*, 3 vols., Madrid, Juan Muñoz Sánchez.

s.d. *Diccionario de asonantes y consonantes*, Madrid, Juan Muñoz Sánchez.

Castro y Orozco, J. [¿?]

1844, *Obras poéticas y literarias*, 2 vols. Madrid, Rivadeneyra.

Coll y Vehí, José,

1856 *Elementos de Literatura*, Madrid, Rivadeneyra.

1862 *Compendio de Retórica y Poética o Nociones elementales de Literatura*,
Barcelona.

Gil y Zarate [ou Gil de Zárate], Antonio

1844, *Manual de literatura: principios generales de poética y retórica*, Madrid,
Imprenta y Librería de Ignacio Boix. [Il s'agit de la première partie du
manuel, la deuxième était titrée *Resumen histórico*]

Gómez Hermosilla, José

1826, *Arte de hablar en prosa y en verso*, Madrid, Imprenta Real.

González, J. G. [¿?]

1844, *Obras en verso y prosa*, 3 vols., Madrid, Imprenta de Alegría y
Charlain.

Martínez de la Rosa, Francisco,

1827, *Poética*, In: *Obras literarias de D. Francisco Martínez de la Rosa*, París,
Imprenta de Julio Didot.

Mas y Sans, Sinibaldo de

1832 *Sistema musical de la lengua castellana*, 2 vols., Barcelona,
Bergnes.

1843, 2ème éd. ; 1845, 3ème éd. ; 1852, 4ème éd.

Masdeu, Juan Francisco,

1801, *Arte poética fácil. Diálogos familiares, en que se enseña la poesía a cualquier sexo y edad*, Valencia, Burguete.

Méndez Bejarano, Mario,

1900[?], tr. et éd., *Arte poética de Boileau-Despréaux*; une autre éd. 1907, Sevilla, Tipografía de la Revista de Tribunales.

1907, *La ciencia del verso. Teoría general de la versificación con aplicaciones a la métrica española*, Madrid, Victoriano Suárez. [L'ouvrage a été premié dans les "Juegos florales celebrados en Buenos Aires el 22 de octubre de 1904".]

Monlau, Pedro Felipe [ou Pere Felip]

1842, *Elementos de literatura o arte de componer en prosa y en verso. Para uso de las Universidades e Institutos*, Barcelona, Imprenta y Librería de Pablo Riera.

1856, *Elementos de literatura o Tratado de retórica y poética para el uso de los institutos y colegios de segunda enseñanza*, Madrid, Imprenta M. Rivadeneyra.

Pérez de Camino, Manuel Norberto

1829, *Poética y sátiras*, Burdeos.

Pla y Badía, J.

1892, *Compendio de literatura. Retórica y poética*, Barcelona, Librería "La Hormiga de Oro".

Revilla, Manuel de la,

1872, *Principios de Literatura general e Historia de la Literatura española*, Madrid, Tipología del Colegio Nacional de Sordo-mudos y de Ciegos.

Robles Dégano, Felipe,

1905, *Ortología clásica*, Madrid.

Rueda, Salvador

1894 *El ritmo. Crítica contemporánea*, Madrid, Tipografía de los hijos de M.G. Hernández.

Sánchez Barbero, Francisco,

1805, *Principios de Retórica y Poética*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia. [Réimpression au Mexique : Oficina de la Águila, 1825.]

Sicilia, Mariano José

1827-1828, *Lecciones elementales de Ortología y Prosodia; obra nueva y original en que por la primera vez se determinan y demuestran analíticamente los principios y reglas de la pronunciación y del acento de la lengua castellana*, 4 vols., Paris, Librería Americana. [Deux versions

abrégées ont été publiées en Amérique hispanique : *Prosodia española extractada de las Lecciones de Don Mariano José Sicilia, con varias modificaciones y adiciones, y puesta en verso para la Escuela Pública de Tulancingo*, Méjico, Imprenta a cargo de Mariano Arévalo, 1840 ; Juan Antonio Salazar, *Estracto de la obra de don Mariano José Sicilia titulada Lecciones elementales de Ortolojía y Prosodia. Dispuesto en forma de diálogos, con arreglo al programa para la enseñanza de lengua española en las Universidades de la Nueva Granada*, Bogotá, Imprenta de J. A. Cualla, 1845.]

TABLE DE MATIÈRES

Résumé	3
Abstract	4
Remerciements	5
Sommaire	7

Introduction

a) La temporalité, l'objet, la géographie.....	9
b) Les premiers repères.....	12
c) État de la recherche. Ce qui est fait, ce qui reste à faire.....	14
d) La place de la tradition rhétorique et poétique.....	20
e) Les difficultés pour une périodisation de la théorie.....	22
f) Le corpus.....	28
g) Le cadre théorique et la méthodologie.....	30
Avertissement	37

Deux questions préliminaires

A) Les études sur la théorie de la poésie en Amérique hispanique pendant le XXe siècle	41
I. Fernández Retamar.....	41
II. Les recherches de Diógenes Céspedes et de Manuel Matos Moquete.....	51
a) Diógenes Céspedes.....	52
b) La démarche de Matos Moquete.....	55
B) De l'ordre colonial à l'ordre néoclassique	61
I. La poétique pendant la période coloniale.....	61
II. Quelle poétique à l'aube du XIXe siècle ?.....	70
a) Le parcours de la poétique.....	73

Première partie :

José María Heredia de la preceptiva à la critique

1. Heredia par lui-même.....	81
1.1. La théorie sur la pratique.....	88
1.2. La première réflexion d'une pratique créative.....	92
1.3. L'« effacement » théorique de la première édition.....	98
1.4. Quelques précisions sur les termes <i>poesía</i> y <i>poema</i> chez Heredia...	106
2. Heredia dans la presse.....	117
2.1. L'approche générale.....	117
2.2. Le champ culturel mexicain et la presse.....	118
2.3. Heredia dans <i>El Iris</i>	122
2.3.1. Un programme littéraire pour une nouvelle culture.....	127
2.3.2. Les biographies des poètes contemporains.....	139
3. Deux projets personnels de journal.....	145
3.1. Les déplacements entre poétique et politique.....	145
3.2. L'introduction du poète dans le pouvoir local.....	148
3.3. La poésie et la poétique comme prisme du politique.....	153
3.4. La critique de l'orthodoxie néoclassique.....	157
3.5. Théoricien du roman et éditeur, passeur de théorie.....	167
3.6. Heredia et son dernier projet journalistique.....	179
3.7. Le critique séculaire.....	185

Un problème intermédiaire : la mathesis et la poétique

4. La <i>mathesis</i> dans la poétique.....	197
4.1. La mathesis et la métrique.....	202
4.2. La métrique dans le domaine hispano-américain.....	205

Deuxième partie : Andrés Bello, l'institutionnalisation du savoir

5. Andrés Bello, la volonté disciplinaire.....	217
5.1. Le philologue.....	220
5.1.1. Aux origines de la rime-rythme.....	224
5.1.2. Dégager la rime du rythme et vice-versa.....	232
5.1.3. L'origine des vers hispaniques.....	237
5.1.4. La découverte du rythme accentuel.....	244
5.1.5. Les dernières recherches sur le rythme.....	248
5.1.6. La versification et la métrique dans les études médiévales de Bello	251
6. L'orthologue et le métricien.....	255
6.1. L'orthologie.....	264
6.1.1. La syllabe, unité de temps.....	264
6.1.2. La règle, la licence poétique.....	268
6.2. La rencontre de l'orthologie et de la poésie :	
« Les bons versificateurs ».....	276
6.2.1. Le langage ordinaire du poète.....	281
7. L'art métrique.....	286
7.1. La formalisation de la clause.....	289
7.2. La pause comme marqueur de symétrie.....	294
7.3. L'idéal harmonique.....	300
7.4. La rhétorique et la poétique dans l'« Arte métrica » de Bello.....	315
7.4.1. L'oreille, pour le plaisir.....	315
7.4.2. La place de l'hendécasyllabe.....	321
7.4.3. La simplicité ou la difficulté dans la composition.....	323
7.4.4. L'instinct du poète, l'expression de la nature.....	327
8. Le critique littéraire.....	333
8.1. Le philosophe et le poète.....	335
8.1.1. La critique à Nicasio Álvarez de Cienfuegos.....	335
8.1.2. La critique à Heredia.....	340

Troisième partie: Manuel González Prada, une science générative

9. Manuel González Prada.....	345
9.1. Le marginal ou le solitaire	345
9.1.1. L'œuvre double : l'essayiste et le poète.....	355
9.2. Le politique au centre de la littérature.....	362
9.3. Les textes théoriques :	
modernisme et modernité de la théorie chez González Prada.....	383
9.3.1. L'article « La poesía ».....	390
9.3.2. La pratique objective de la poésie.....	403
9.3.2.1. Les « Notas » à <i>Minúsculas</i>	407
9.3.2.2. Les « Notas » à <i>Exóticas</i>	411
10. La pensée reconstruite : les manuscrits théoriques.....	417
10.1. « El verso de nueve sílabas ».....	420
10.2. « El rondel ».....	428
10.3. Les deux cahiers de l' <i>Ortometría. Apuntes para una Rítmica</i>	432
10.3.1. La question du nom.....	435
10.3.2. La question de la date.....	439
10.3.3. La terminologie d' <i>Apuntes para una Rítmica</i>	443
10.3.4. Les autorités, les exemples et la constitution de modèles.....	448
10.3.5. Les concepts recteurs.....	459
10.3.5.1. La quantité.....	460
10.3.5.2. L'accent prosodique.....	464
10.3.5.3. Le rythme, ses unités et ses éléments.....	465

Quatrième partie :

Ricardo Jaimes Freyre, la professionnalisation du poéticien

11. Ricardo Jaimes Freyre.....	483
11.1. Le poéticien à la quête d'un statut académique.....	483
11.2. Le statut de la théorie.....	490
11.2.1. Le texte et ses commencements.....	490
11.2.2. La quête implicite d'une connaissance scientifique.....	498

11.3. La conscience de la discipline.....	507
11.3.1. La théorie classique.....	510
11.3.2. La théorie américaine.....	512
11.3.3. La théorie dite vulgaire.....	515
11.4. La construction d'un système de versification.....	519
11.4.1. La loi et le principe.....	520
11.4.2. Les unités, les composantes et autres éléments.....	523
Conclusions.....	529
Sources et bibliographie.....	551

Annexes

Annexe I. Corpus analysé.....	574
Annexe II. Recensement d'ouvrages théoriques.....	579
Table de matières.....	591

RESUMÉ

Le discours théorique sur la poésie en Amérique hispanique entre 1819 et 1919 : Andrés Bello, José María Heredia, Manuel González Prada et Ricardo

Jaimés Freyre

L'objectif général de cette thèse est d'étudier le discours théorique sur la poésie entre 1819 et 1919, à partir de quatre auteurs fondamentaux de cette période. Une fois remise en cause la poétique néoclassique et manquant d'une théorie d'ensemble de la littérature, ces auteurs ont proposé des approches théoriques de la chose littéraire dans des textes d'ordre divers : des traités, des manuels, mais aussi des articles, des comptes rendus ou des paratextes auctoriaux. Nous proposons de lire ce *corpus* hétérogène comme les réalisations d'un discours théorique sur la poésie, dans lequel la théorie a un statut, une épistémologie, une portée et une formalisation variables. En même temps, la formation de leurs théories réactive des savoirs et des connaissances hérités de la culture classique. Il s'agit d'une dialectique entre les acquis et le besoin de nouvelles connaissances dont nous faisons l'archéologie. La recherche propose aussi une relecture des théories poétiques du XIXe siècle en Amérique hispanique à partir des œuvres de Bello, Heredia, González Prada et Jaimés Freyre.

MOTS-CLÉS : *poétique, anthropologie historique du langage, philologie, histoire des idées littéraires en Amérique hispanique, poésie hispano-américaine, théorie hispano-américaine*

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE-PARIS 3

ED 122-Europe Latine-Amérique Latine

Maison de la Recherche, 4 rue des Irlandais

75005, Paris, France