Université Lumière Lyon 2
École doctorale 3LA
Lettres, Langues, Linguistique, Arts
Passages XX-XXI (EA 4160)

Université de Neuchâtel
Institut de Langues et Littératures
Hispaniques

REGARDS SUR L'ENFANT
DANS LA PEINTURE DE JOAQUÍN SOROLLA
ET LA POÉSIE DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Thèse de doctorat en Études Ibériques et Méditerranéennes - Espagnol

Présentée et soutenue publiquement par

Virginie GIULIANA

16 juin 2018

Co-directeurs de recherche :

M. Philippe Merlo-Morat, Professeur des Universités (Université Lumière Lyon 2)

M. Antonio Sánchez Jiménez, Professeur des Universités (Université de Neuchâtel)

Membres du jury :

M^me^ Sonia Kerfa, Maîtresse de conférences-HDR, Université Lumière Lyon 2

M^me^ Encarnación Medina Arjona, Professeure des Universités, Université de Jaén

M. Bernard Bessière, Professeur des Universités émérite, Aix-Marseille Université

M. Enric Bou, Professeur des Universités, Université Ca'Foscari de Venise

UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Faculté des Lettres et Sciences Humaines
Espace Louis-Agassiz 1
CH - 2000 Neuchâtel
Tél : +41 (0)32 718 17 00
Fax : +41 (0)32 718 17 71
secretariat.lettres@unine.ch

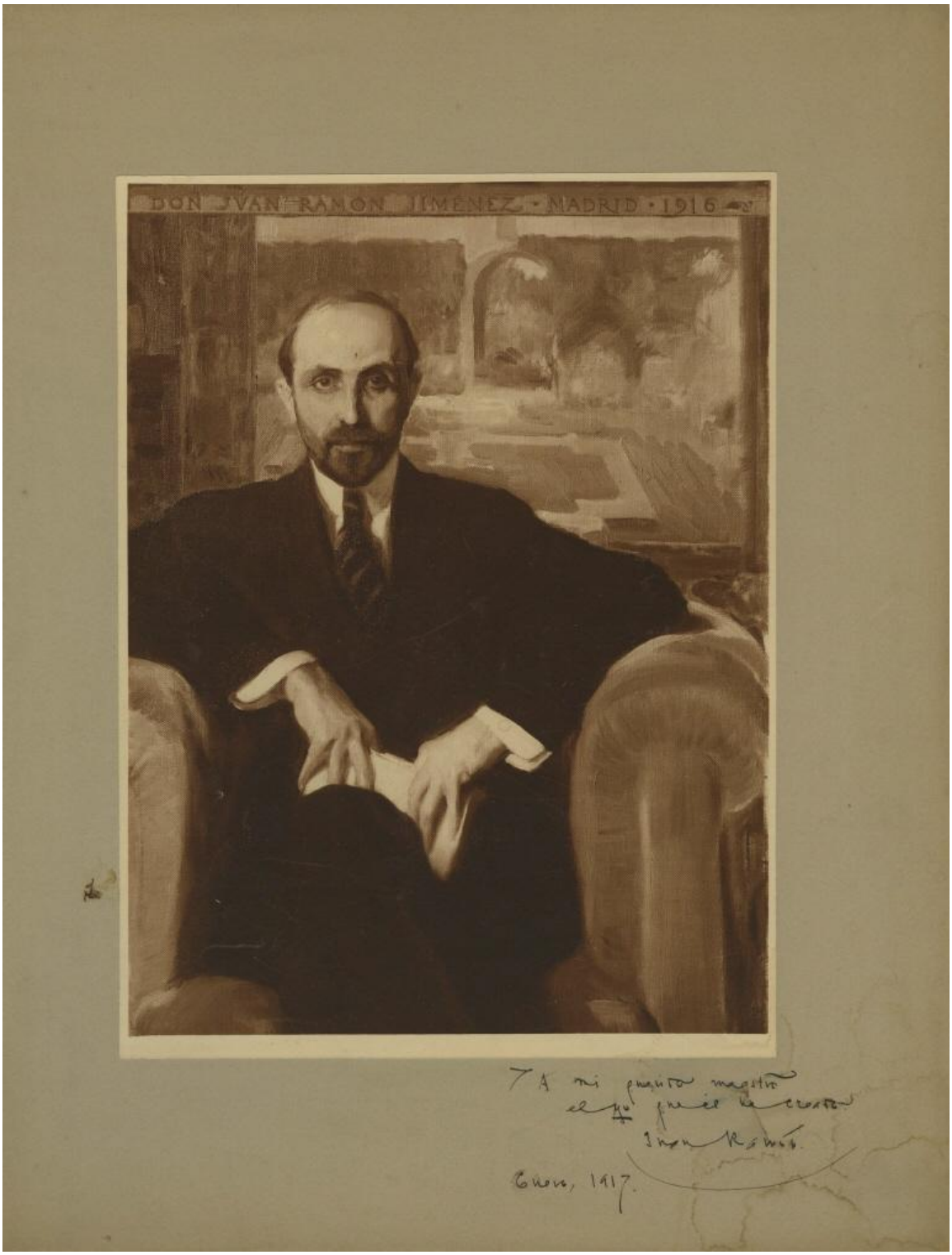
IMPRIMATUR

La Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de M. Antonio Sánchez Jiménez, co-directeur, professeur à l'Université de Neuchâtel ; M. Philipe Merlo-Morat, co-directeur, professeur, Université de Lyon 2 ; M. Enric Bou, professeur, Università Ca Foscari, Venezia ; M. Encarnación Medina Arjona, professeur, Universidad de Jaén ; M. Bernard Bessière, professeur, Aix-Marseille Université ; Mme Sonia Kerfa, maître de conférences, Université de Lyon 2 autorise l'impression de la thèse présentée par Mme Virginie Giuliana en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 16 juin 2018

Le doyen
Pierre Alain Mariaux

À mes parents et à mon frère,
qui me permettent de retrouver, à chaque fois,
mon enfant intérieur.



Anonyme, *Retrato de D. Juan Ramón Jiménez por Sorolla,* 1917, photographie-carte postale, 41,9 x 32,6 cm, Museo Sorolla, Madrid.

« Veo el niño dormido anidando el pecho de su madre. La madre y el niño dormidos. Callados. Los estudio largo y largo ».

Juan Ramón Jiménez, *Vida. Días de mi vida*,
Mercedes Juliá et María Ángeles Sanz Manzano (éd.),
vol. 1, Valence/Madrid, Pre-Textos, 2014 [1936-1958], p. 635.

« Di al nene que *paie* vendrá pronto y que le traerá su burro grande y a la María Clotilde una muñeca […], diles que se acuerden mucho de mí que yo los tengo siempre en mi memoria y dales muchos besos ».

Joaquín Sorolla, in Víctor Lorente Sorolla et Blanca Pons-Sorolla, *Epistolarios de Joaquín Sorolla. Correspondencia con Clotilde García del Castillo (1891-1911)*,
vol. 3, Barcelona, Anthropos, 2009, p. 85.

« Te prefiero Platero, para todos los días (¡te lo he dicho tanto!) a cualquier otro amigo hombre. La mujer es diferente, incomparable, ya tú lo comprendes. Te prefiero como a un niño. Porque tú, como tú, un niño, […] me das la compañía y no me quitas la soledad (esto también te digo tanto) y al revés, me consientes la soledad y no me dejas sin compañía. […] ».

Juan Ramón Jiménez, « El mejor amigo », *Platero y yo*,
Michael P. Predmore (éd.), Madrid, Cátedra, 2012, p. 253.

APPROACHES OF THE CHILD
IN JOAQUÍN SOROLLA'S PAINTING AND JUAN RAMÓN JIMÉNEZ'S POETRY

ABSTRACT:

This PhD thesis offers a new approach to the studies between texts and images in painting and poetry, through Joaquín Sorolla and Juan Ramón Jiménez's work, which use children as main characters. Childhood as a topic and the child as a pattern become fundamental in the artistic production of these contemporary artists, who were also friends.

Moreover, at the beginning of the 20th century, children became more and more often a model for painting. The interest in childhood rose, when until then, it was just an instrument for adults: it was quite regular to see representations of children turned into mini versions of adults[1]. The new relevance of the child goes with the education agreements (Rousseau's *Emile or on education*), but also with the naturalistic movement, which is used to represent life «in all its forms and all its levels». In this context, the «sentiment of childhood» was born, as Philippe Ariès stated in his book *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime.* Therefore, the artists seize the pattern of the child and try to unravel the mystery of this figure: the whole family goes around the child, and a nuclear conception of the family appears. children are considered as a reflection of their parents: this is why it was important to find an appropriate way to represent them, so all the family could take advantage of this image of flattery.

Even though the child also became a trending topic in painting and poetry, the commercial assessment doesn't reflect the vision of the two artists of this study. In fact, Sorolla and Jiménez aren't inscribed in the global dynamic around the child's figure, but show a different way of representing it, for personal or affective reasons in their work. First of all, the study attempts to demonstrate how the ideas of the child would be the origin of the artists' closeness and how they saw this figure. Then, in which way we can consider the child as a metaphor of the artist. And how the choice of the child as a pattern enables to fix, firstly, a reflection of the child in both arts, secondly, a reflection of the status of the child in society, and finally a reflection around the child which is similar for the painter and the poet and contributes to mutually enlighten their works.

There are three chapters in this study: after an historical establishment of the picture which allows us to know the perception of the child in our artists' time, and to determine the closeness between Joaquín Sorolla and Juan Ramón Jiménez, thanks to the biographical, historical, social

[1]Carmen Gracia Beneyto, *Iconografía infantil en la pintura valenciana*, Valencia, Institució Alfonso el Magnànim, 1977, p. 71.

and cultural context where both artists evolved. It shows the common factors, their individual evolution but also their place in this social and cultural life they shared and orientated them to take the child as a topic. Therefore, the first chapter of the study is exclusively dedicated to justifying the association of these two singular artists and to prove their contacts, through the pattern of the child, and to recollect all the information that lead them to this choice.

The second chapter, however, is focused on the child's figure as a pattern for the painter and the poet, the «external child» opposite to the «interior child», which will be developed in the third chapter. The second part collects the question of the type: the portrait of the child, its issues and the importance of Velazquez' influence. Sorolla and Jiménez share again some «common spaces» in the treatment of the child's figure, connected to the maternal figure, to the environment and to the game. After this analysis, the classification of the child's figure in their works appears, separated in six sections: the god child, the king child, the working child, the innocent child, the rejected child and the dead child.

Finally, the last part of this study focuses on the «internal child» of the painter and the poet, which is a projection of themselves and whose goal isn't to denunciate anymore, but to enlighten the figure of the child as a way to return to their own childhoods and contributes to building their professional identity in the artistic world. The study recollects a network of similar approaches towards the child, to demonstrate how the poet and the painter use similar mechanisms to find the child hidden in themselves, and then, to put him into painting or poetry, and propose a similar reflection of the subject, as a metaphor for the artist.

KEYWORDS: SOROLLA, JIMÉNEZ, CHILD, CHILDHOOD, PAINTING, POETRY, 19TH CENTURY, 20TH CENTURY

REGARDS SUR L'ENFANT
DANS LA PEINTURE DE JOAQUÍN SOROLLA
ET LA POÉSIE DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

RESUME :

La présente thèse propose une approche nouvelle concernant les relations texte/image en peinture et en poésie, à travers les œuvres de Joaquín Sorolla et de Juan Ramón Jiménez, respectivement peintre et poète espagnols du début du XX^{e} siècle, qui mettent en scène les enfants. Le thème de l'enfance et le motif de l'enfant occupent une place centrale dans l'œuvre de deux artistes qui n'étaient pas seulement contemporains, mais entretenaient également d'étroites relations amicales.

Quant aux enfants, au début du XX^{e} siècle, ils deviennent de plus en plus fréquemment des modèles de peinture. Apparaît alors un regain d'intérêt pour l'enfance, jusqu'alors instrumentalisée au service des adultes : en effet, il était même fréquent de voir apparaître les enfants représentés comme des adultes en miniature[1]. Et cette nouvelle focalisation sur l'enfance va de pair avec les traités d'éducation (*Émile ou de l'éducation* de Rousseau), mais aussi avec le courant naturaliste, qui prétend représenter la vie « dans tous ses modes et à tous ses degrés ». À ce moment-là, voit le jour un « sentiment de l'enfance », expression empruntée à Philippe Ariès dont l'ouvrage *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* fait encore autorité de nos jours dans ce domaine. Les artistes se saisissent ainsi de ce sujet enfantin, et tentent d'en percer les mystères, en étudiant notamment les nouvelles postures. De la famille « ouverte » de l'Ancien Régime, se forme une nouvelle conception familiale nucléaire, autour de l'enfant. Les enfants, à cette époque, sont considérés comme étant le reflet de leurs parents, c'est pourquoi il était important de trouver une manière adéquate de les représenter, en faisant transparaître une image flatteuse de la famille à travers leurs progénitures. Bien que l'enfant en ce début de XX^{e} siècle soit un thème en vogue, ce constat commercial du thème de l'enfance ne correspond pas à la vision qu'en ont les deux protagonistes de cette étude. En effet, les auteurs choisis, Sorolla et Juan Ramón Jiménez, ne s'inscrivent pas complètement dans la dynamique globale présentée auparavant, mais s'en détachent pour les dimensions personnelles ou affectives qui figurent dans leurs œuvres. Il s'agit de montrer à travers cette étude de quelle manière les idées sur le sujet de l'enfant seraient à l'origine d'un rapprochement entre Sorolla et Jiménez, ainsi que le regard qu'ils portent sur l'enfant. Dans quelle mesure peut-on considérer l'enfant comme métaphore de l'artiste

[1]Carmen Gracia Beneyto, *Iconografía infantil en la pintura valenciana*, Valencia, Institució Alfonso el Magnànim, 1977, p. 71.

? De quelle manière le choix de l'enfant comme motif permet de porter, dans chaque art, une véritable réflexion sur la place de l'enfant dans la société, sur la place de l'enfant dans les arts, mais aussi une réflexion sur l'enfant qui soit similaire pour Sorolla et pour Jiménez et contribue à une mise en lumière mutuelle de leurs œuvres.

Nous avons construit notre réflexion en trois temps : après un état des lieux historiques, qui permet de connaître la conception de l'enfant à l'époque de nos artistes, il s'agit, tout d'abord, d'établir ce rapprochement entre Joaquín Sorolla et Juan Ramón Jiménez, par le contexte biographique, historique, social et culturel dans lesquels les deux artistes ont évolué, et montrer ces points de convergences, l'évolution de chacun mais aussi leur place dans la vie culturelle et sociale, qu'ils partagent, par l'analyse des réunions des artistes, qui les orienteront, tous deux, vers le choix de l'enfant. Le premier chapitre de cette étude est donc dédié exclusivement à justifier l'association de ces deux artistes singuliers et à prouver leurs contacts, à travers le motif de l'enfant, ainsi que de recueillir toutes les informations qui les guident vers le choix de ce sujet enfantin.

Le deuxième chapitre, en effet, se concentre davantage sur cette figure de l'enfant comme sujet pour les deux artistes, cet enfant « extérieur », face à l'enfant « intérieur » que nous traiterons dans le troisième chapitre. En effet, la seconde partie de cette étude recueille, dans un premier temps, une question de genre : le portrait d'enfant, sous-jacent dans les œuvres de Sorolla et Jiménez, ainsi que les enjeux qu'il implique. Ces derniers partagent, de nouveau, des « lieux communs » dans le traitement de la figure d'enfant, qui est intrinsèquement liée à la figure maternelle, à l'environnement dans lequel il évolue et enfin, au jeu. Par la suite, nous procédons à une classification des figures d'enfant qui apparaissent dans leurs œuvres.

La dernière partie de notre étude se centre sur l'enfant « intérieur » du peintre et du poète, l'enfant qui est une projection d'eux-mêmes et qui ne vise, non plus à mettre en exergue des thèmes sociaux mais qui tend à montrer l'enfant à travers un retour sur leur propre vécu comme artiste, et contribue, de fait à construire leur identité professionnelle dans le milieu artistique. À cette fin, nous créons un réseau de points de convergence ainsi que les distinctes approches concernant le motif de l'enfant, dans l'objectif de montrer comment les protagonistes de notre étude ont recours à des mécanismes similaires pour tâcher de trouver cet enfant « intérieur » qu'ils vont mettre en peinture ou en poésie, et donc propose une réflexion semblable sur le sujet, comme métaphore des artistes.

MOTS-CLÉS : SOROLLA, JIMÉNEZ, PEINTURE, POÉSIE, ENFANT, ENFANCE, XIX^{E} SIÈCLE, XX^{E} SIÈCLE

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS 11

INTRODUCTION GÉNÉRALE 13

Avant-propos 15

Le choix du corpus 17

Problématique 21

Annonce du plan 22

Méthodologie et approche théorique 24

CHAPITRE 1 : L'ENFANT COMME MOTIF ARTISTIQUE DE FIN-DE-SIÈCLE : LES CAS DE JOAQUÍN SOROLLA ET DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ 33

1.0. État des lieux : une nouvelle place dans la société pour l'enfant 35

1.0.1. Le XIX[e] siècle : le Siècle de l'enfant 35

1.0.2. *L'Émile ou de l'éducation* de Jean-Jacques Rousseau 38

1.0.3. Les théories freudiennes autour de l'enfant : questions de psychanalyse 44

1.0.4. Les approches de Philippe Ariès et Lloyd DeMause 46

1.1. Esquisse d'une relation picturo-littéraire 49

1.1.1. Joaquín Sorolla et Juan Ramón Jiménez : vies parallèles 49

1.1.2. La correspondance entre la famille Sorolla et Juan Ramón Jiménez 80

1.1.3. La galerie des hommes illustres de Sorolla et Jiménez 112

1.2. L'enfant dans l'art et la poésie fin-de-siècle 142

1.2.1. Sorolla, Jiménez et l'art « fin-de-siècle » 142

1.2.2. Perspectives d'enseignement : la *Institución Libre de Enseñanza* et la *Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas* 163

1.3. L'enfant dans la constellation des motifs de fin-de-siècle 182

1.3.1. L'enfant dans le jardin 183

1.3.2. L'enfant et la mer 206

CHAPITRE 2 : LA FIGURE DE L'ENFANT « EXTÉRIEUR » DANS LA PEINTURE DE JOAQUÍN SOROLLA ET LA POÉSIE DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ 229

2.1. Les portraits d'enfants de Sorolla et Jiménez 232

2.1.1. L'art du portrait d'enfant inspiré de Velázquez 232

2.1.2. L'interaction de l'enfant avec son décor 246

2.1.2.1. L'enfant et sa mère 251
2.1.2.2. L'enfant et son environnement 270
2.1.3.3. L'enfant et le jeu 278

2.2. Les enfants « extérieurs » de Sorolla et Jiménez 284
2.2.1. L'enfant-dieu 290
2.2.2. Le roi-enfant 305
2.2.3. L'enfant au travail 317
2.2.4. L'enfant innocent 330
2.2.5. L'enfant exclu 338
2.2.6. L'enfant mort 356

CHAPITRE 3 : LA FIGURE D'ENFANT « INTÉRIEUR » : ENTRE L'ACCOMPLISSEMENT DE L'ARTISTE ET LA CLÉ DU SUCCÈS 371

3.1. Un leitmotiv : la figure de l'enfant 375
3.1.1. Le sentiment de paternité 379
3.1.2. Les peintres de la vie de famille 385
3.1.3. Le laboratoire de création des artistes 394
3.1.3.1. L'apprentissage pictural de Sorolla 395
3.1.3.2. La langue maternelle de Juan Ramón Jiménez 407

3.2. Le chemin du souvenir d'enfance 415
3.2.1. L'écriture et la peinture (auto)biographiques 417
3.2.1.1. Les autoportraits de Sorolla et Jiménez 418
3.2.1.2. L'évolution picturale de l'artiste à travers l'enfant 422
3.2.1.3. Le retour à l'enfance de Jiménez : le mythe du *poeta ut puer* 433
3.2.2. La nostalgie de l'enfance : retour à la terre natale 448
3.2.3. Les couleurs des souvenirs d'enfant 461
3.2.3.1. Le blanc, vecteur de lumière 469
3.2.3.2. Le jaune de la nostalgie 474
3.2.3.3. Le bleu et le violet : épisodes marins et modernistes 486

3.3. La figure d'enfant comme accomplissement de l'artiste 490
3.3.1. À la recherche de l'enfant universel : *le fanciullino* 493
3.3.2. La figure de l'enfant comme thème commercial 502

CONCLUSION 515

ANNEXES ***527***

INDEX DES ILLUSTRATIONS ***541***

Tableaux de Sorolla 541

Dessins de Sorolla 543

Illustrations d'autres artistes 543

Photographies 543

Cartes postales 544

INDEX ONOMASTIQUE ***545***

BIBLIOGRAPHIE ***557***

1. Les œuvres de Joaquín Sorolla 557

Corpus étudié pour cette thèse 557

Œuvres secondaires 559

Catalogues des expositions monographiques 560

La critique sur Sorolla 561

Sitographie sur Sorolla 563

2. Les œuvres de Juan Ramón Jiménez 563

Corpus étudié pour cette thèse 563

Œuvres secondaires 563

La critique sur Juan Ramón Jiménez 565

Sitographie sur Juan Ramón Jiménez 569

3. Correspondance de Jiménez et de Sorolla 570

4. Études sur l'enfant et l'enfance 570

Histoire de l'enfance et de la famille 570

L'enfance et l'enfant dans la littérature 572

L'enfance et l'enfant dans la peinture 574

5. Théorie picturo-littéraire 576

Théorie de la littérature 576

Théorie de l'histoire de l'art 577

Études des relations textes/images 578

Sitographie sur la théorie picturo-littéraire 580

6. Autres œuvres et études consultées 580

7. Ouvrages de consultation de base 582

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je tiens à remercier sincèrement les professeurs Antonio Sánchez Jiménez et Philippe Merlo-Morat, sans qui cette thèse n'aurait pu exister. Leur présence, leur disponibilité et leurs précieux conseils m'ont toujours guidée dans mon écriture. Mes remerciements s'adressent également aux membres du jury qui ont lu et accepté de participer à ce jury de thèse pour leur spécialité. Par ailleurs, je remercie les universités de Neuchâtel et de Lyon 2 de m'avoir accueillie pendant la réalisation de cette étude, tout comme la région Rhône-Alpes qui m'a concédé une bourse de six mois pour mener à bien ce projet. Je tiens également à remercier l'école doctorale 3LA, le laboratoire Passages XX-XXI et le groupe de réflexion sur l'image dans le monde hispanique (GRIMH) de m'avoir acceptée dans leur équipe. Ma gratitude va aussi aux professeurs Jean-Paul Aubert et Marc Marti pour les conversations toujours inspirantes, ainsi qu'au professeur Jean-Pierre Van Eslande de l'Université de Neuchâtel, qui a conforté mon intérêt pour la figure de l'enfant dans la littérature.

Mes remerciements s'adressent également à la communauté des spécialistes *juanramonianos,* en particulier aux professeures Rocío Fernández Berrocal, Soledad González Ródenas et María Ángeles Sanz Manzano pour les conseils qu'elles ont pu m'apporter dans cette étude. Un grand merci aux membres du Museo Sorolla qui m'ont permis d'accéder aux archives du peintre, en particulier à Lorena Delgado, à Carlos Fernández et à la directrice du Museo Sorolla, Consuelo Luca de Tena, sans oublier Jordane Fauvey, qui m'a apporté des remarques éclairantes dans l'élaboration de ce travail. Enfin, je tiens à remercier chaleureusement les représentantes des héritiers de Juan Ramón Jiménez et de Joaquín Sorolla, Carmen Hernández-Pinzón Moreno et Blanca Pons-Sorolla, que j'ai eu l'honneur de rencontrer et qui ont généreusement mis à ma disposition tous les documents dont j'avais

besoin dans le cadre de cette étude : nos conversations ont toujours été grandement enrichissantes.

Cette thèse a voyagé, de Neuchâtel à Madrid, puis à Aix-en-Provence et Lyon. Ma gratitude va donc également à ceux qui m'ont accompagnée à différentes étapes du chemin : à mes amis de Suisse, Elena, Fernanda, Adrián F., Fernando, Jacobo, Antonio et Adrián S., à mes amis de Madrid, Elena, Mercedes, Inés, Jonathan, Martin, Maria, David et Bernardo, à mes amis *juanramonianos*, Tibisay, Javier M. et Javier H. pour le partage de nos passions communes, aux membres de l'association des jeunes chercheurs ALEPH, Rafa et Carlos, ainsi qu'au professeur Bruno Courbon et à l'écrivain Mauricio Wiesenthal pour nos correspondances, qui m'ont ouvert de nouvelles perspectives de recherche. À Aix-en-Provence, je tiens à remercier les professeurs Bernard Bessière (à nouveau) et Isabelle Rouane Soupault, qui m'ont toujours encouragée avant et pendant l'élaboration de ce travail. Ces remerciements vont aussi à mes amis de la *dream team* de l'agrégation, Loïc, Rémi, Meggie, Karine et Leila, et à mes amis professeurs dans le secondaire, notamment à Alexandre, Justine, Andrea, Julien et Mathieu, à mes anciens collègues du collège, Cécile et Malik, ainsi qu'à Nathalie Pérez-Wachowiak, pour m'avoir permise de mener à bien mes projets professionnels.

À cette liste s'ajoutent mes amies d'enfance Laura, Margaux et Ana, mais aussi Isabel et Oriane avec qui j'ai véritablement découvert l'œuvre de Sorolla pendant notre année à Valencia, et mes amis docteurs Gaston et Alfonso, qui ont toujours su me rassurer dans mes moments de doute. Ma gratitude s'adresse également à ma famille lyonnaise, Julian, Philipp et Olivier, pour m'avoir soutenue, écoutée et accompagnée patiemment jusqu'à la fin. Enfin, je tiens à remercier Irene, toujours présente malgré la distance, pour son aide et ses encouragements depuis de nombreuses années déjà.

Last but not least, je tiens à remercier ma famille, les présents et ceux qui nous ont quittés en chemin, mais surtout mes parents pour leur soutien inconditionnel. Merci d'avoir cru en moi jusqu'au bout.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Avant-propos

L'enfant, en tant qu'individu, n'intéressait guère dans l'histoire de la société, à moins qu'il ne fasse l'objet d'attentions particulières, comme c'était le cas des enfants royaux, intimement liés aux inquiétudes concernant le futur d'un État, et qui étaient, par conséquent, dès leur naissance, associés au pouvoir. En Europe, c'est à partir du XIX^{e} siècle que la place de l'enfant, dans la famille tout comme dans la société, est reconsidérée[1]. Dans la période précédente, les enfants de moins de deux ans sont presque inexistants dans l'art et la littérature, ce fait étant lié aux problèmes de mortalité infantile, jusqu'à une valorisation du statut de ce dernier dans la société contemporaine, qui place le bien-être du bébé au-dessus de tout le reste[2]. Ainsi, l'éclosion de la classe bourgeoise, la baisse de la mortalité infantile et les nouvelles dispositions d'hygiène mises en place autour du nourrisson revalorisent la place de ce dernier au cœur des familles les plus aisées. Mais l'enfant, dans son sens générique, qu'il soit bourgeois, des rues ou aristocrate, se place au centre de compositions artistiques, issues des divers courants esthétiques en vogue à l'époque. Ce regain d'intérêt ne sera pas non plus étranger à l'essor de la photographie, qui a lieu en cette fin du XIX^{e} siècle.

Par conséquent, les enfants comme motif de peinture fleurissent en Europe : la France se fait la porte-parole de la pédagogie après l'*Émile ou de l'éducation* de Rousseau (1762) et cette nouvelle pensée se répand au XVIII^{e} et XIX^{e} siècle en Italie, en Angleterre et en Espagne, entre autres. Dans la péninsule Ibérique, le sujet de l'enfant revient fréquemment chez l'un des artistes les plus célèbres de sa génération : Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923). Bien que son œuvre fût abondamment étudiée, du point de vue de la lumière qui émane de ses tableaux, la place de l'enfant dans ses compositions, par ailleurs, n'a été que rarement traitée dans les catalogues d'expositions qui lui ont été consacrés[3]. Ce sujet peut, en outre, attirer l'attention car la famille n'était pas le centre d'intérêt principal de la majorité des artistes de cette

[1]Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1975, p. 185.
[2]Edward Shorter, *La naissance de la vie moderne*, Paris, Seuil, 1977, p. 209.
[3]En effet, la présence de l'enfant est remarquée comme personnage central des compositions mais l'étude de cette figure est toujours succincte.

époque, preuves en sont les témoignages de Camille Corot, Gustave Moreau ou encore Henri Matisse[4], mais chez Sorolla, la famille est l'un de ses centres d'intérêt principaux.

Parallèlement, des études ont montré que l'influence mutuelle de la peinture et la littérature pouvaient être liées à une même période : en effet, en Espagne, les artistes de tous les domaines fréquentaient généralement les mêmes cercles intellectuels madrilènes ou pratiquaient eux-mêmes plusieurs disciplines artistiques – comme ce fut le cas du poète-peintre contemporain de Sorolla et Jiménez, Santiago Rusiñol[5] (1861-1931), et, par la suite, de Rafael Alberti, de Federico García Lorca et bien d'autres[6].

En ce qui concerne le sujet de l'enfant, un poète se démarque : il s'agit de Juan Ramón Jiménez (1881-1953), dont le célèbre *Platero y yo* (1914-1917), s'impose comme le « livre pour enfants » de toute une génération, même si l'auteur ne l'a pas explicitement écrit pour eux, comme il le signale dans la note introductive, — « estaba escrito para... ¡qué sé yo para quién[7]! ». Le poète entretenait, par ailleurs, des liens d'amitié avec le peintre Sorolla, à qui, il a demandé conseil sur la peinture, à laquelle Jiménez s'essayait encore pendant sa jeunesse. Les deux artistes étaient effectivement en relation, et une influence mutuelle au niveau professionnel n'était pas à écarter, étant donnée la perméabilité des arts de cette génération : de ce constat est née notre thèse.

---

[4]Anne Martin-Fugier, *La vie d'artiste au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2012, p. 269-274.

[5]Silvia Inés Cárcamo, « J. Martí y S. Rusiñol : los desplazamientos de fin de siglo », *Anales del 2º Congresso Brasileiro de Hispanistas,* 2002, São Paulo, disponible sur : http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000012002000200040&lng=es&nrm=iso [consulté le 23/03/2018] ; María Alejandra Zanetta, *La pintura y la prosa de Santiago Rusiñol : un estudio comparativo*, Valladolid, Universitas Castellae, 1997.

[6]María Ema Llorente, « Los estudios interdisciplinares sobre pintura y literatura española. Aproximación al estado de la cuestión », *Impossibilia*, 4, 2012, p. 239 ; Kurt Spang, « La líricopintura. Sobre las interferencias entre lírica y pintura », *Impossibilia*, 3, 2012, p. 233-245 ; Guillermo de Osma, « La pintura del 27 », in José Ignacio Abeijón et Miriam Sainz de la Maza (coord.), *La pintura del 27*, Madrid, Artegraf, 2005, p. 5-21.

[7]Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, Michael P. Predmore (éd.), Madrid, Cátedra, 2012, p. 83. Nous nous basons sur cette édition dans notre étude.

Le choix du corpus

Pour reprendre les propos de Christiane et Bernard Bessière dans leur ouvrage intitulé *La peinture espagnole*, « par définition tous les choix sont arbitraires et discriminants[8] », ce qui n'empêche pas, pour autant, de choisir selon des critères scientifiques. En effet, la production de Juan Ramón Jiménez d'une part, et de Joaquín Sorolla d'autre part, représentent un ensemble titanesque d'œuvres, fruit de deux vies de création prolifique. Le principal critère de sélection des œuvres est donc le choix de l'enfant comme motif de représentation, dont le panorama figure à la suite dans cette introduction.

Lorsqu'on définit l'enfant, plusieurs questions s'imposent : qu'est-ce qu'un enfant ? Quels sont les critères choisis pour le distinguer ? Faut-il parler d'enfance ou d'enfant ? En effet, le terme de l'enfant est polysémique : l'enfant comme être sans différenciation de sexe dans les premières années de sa vie, l'enfant par filiation naturelle, ou encore le natif d'une région, entre autres. Dans cette définition de l'enfant s'insère également le critère de l'âge de la vie. Comme le souligne Pierre-Henri Tavoillot, la notion de l'âge est dotée d'une :

> double dimension, *naturelle* et *culturelle* : l'âge selon la nature, d'une part, c'est-à-dire la trajectoire psycho-biologique, marquée par des étapes objectives – la marche, le langage, la dentition, la puberté, la ménopause ou l'andropause, la perte d'acuité auditive… jusqu'à la mort —; l'âge selon la culture, d'autre part, c'est-à-dire l'élaboration symbolique de ces phases vitales[9].

De nos jours, est considéré enfant tout individu qui n'a pas atteint la majorité : si l'on s'en tient à cette définition, en Espagne, selon le Code Civil de 1889, la majorité s'élevait à l'âge de vingt-trois ans[10]. Le dictionnaire *Larousse* de 1905, en revanche, définit qu'un individu est enfant jusqu'à environ ses douze ans, dès l'entrée dans la période de l'adolescence, tandis que le dictionnaire de la Real Academia Española de 1899 en donne cette définition pour « niño » : « que se halla en la niñez », où l'enfance

---

[8]Christiane Bessière et Bernard Bessière, *La peinture espagnole*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2018, p. 11.

[9]Pierre-Henri Tavoillot, « Le retour des âges de la vie », *Le Télémaque*, 37.1, 2010, p. 7-10, disponible sur : https://www.cairn.info [consulté le 03/03/18].

[10]« Artículo 320 : La mayor edad empieza a los veintitrés años cumplidos ». Texte original signée par la Reine Régente María Cristina, publié le 25/07/1889, en vigueur à partir du 16/08/1889, Código Civil, Boletín oficial del estado, disponible sur : https://www.boe.es/ [consulté le 03/03/18].

est définie à son tour comme : « período de la vida humana que se extiende desde el nacimiento hasta la adolescencia »[11].

À l'époque classique, en revanche, selon Egle Becchi et Dominique Julia, l'*infantia*[12] (étymologiquement, l'individu privé de parole) durait de la naissance à sept ans, où ensuite le sujet devenait un *puer*. Cependant, dans l'écriture poétique de Jiménez et la peinture de Sorolla, le critère de l'âge nous a paru insuffisant : en effet, les œuvres sont produites avec le recul de l'adulte et sont souvent signées *a posteriori*, et, bien que les âges des enfants puissent être déterminés sur certaines des peintures ou des écrits concernant les sujets connus (car ils sont confirmés par des données biographiques fiables), il reste impossible à chiffrer sur d'autres dont les sujets enfantins sont anonymes. Ainsi, l'âge, fixé à la majorité telle qu'on l'entendait à l'époque, a servi d'indicateur d'une limite temporelle dans les œuvres de Sorolla (certains tableaux montrent les enfants du peintre entre dix-huit et vingt ans), mais n'a pas motivé le choix du corpus. Par ailleurs, l'âge des enfants, dans la poésie de Jiménez, est indéterminable, puisque les figures sont reconstruites à partir de la mémoire.

Enfin, il convient de distinguer « l'enfant » de « l'enfance ». Aujourd'hui, nous avons énormément de peine à penser les enfants hors de l'enfance. Ainsi, lorsque l'on parle d'enfant, au singulier ou au pluriel, nous ne pensons pas à une figure, mais à l'enfance et, d'une manière singulière, la nôtre ou celle de l'autre. Le sujet de l'enfant, autrement dit, le motif de l'enfant, est donc à distinguer du thème de l'enfance, qui renferme une signification ayant parfois trait au symbolique. Par ailleurs, évoquer « l'âge d'or », signifie replacer le sujet enfantin dans une temporalité : la période de l'enfance.

Cependant, l'enfant comme individu est une conception historiquement déterminée et assez récente. Dans la littérature, le rôle de cet être encore en développement se débat entre l'accomplissement des devoirs qui lui sont imposés et la déviation volontaire des règles auxquelles il refuse de répondre. Dans tous les cas,

---

[11]Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*, 13e edición, Madrid, Señores Hernando, 1899, p. 693.
[12]Egle Becchi et Dominique Julia, *Histoire de l'enfance*, vol. 1, Paris, Seuil, 1998, p. 71.

la figure de l'enfant est perçue d'un point de vue extérieur qui fait de cet être un sujet parlé. En effet, étymologiquement, *infans* se réfère à l'absence de parole, d'où le fait que la littérature le *raconte*. Ce petit être en cours de développement est donc, par nature, un sujet surdéterminé, conditionné par ses créateurs.

Ce sont plus de quatre-vingts tableaux ayant pour sujet l'enfant qui ont été sélectionnés pour Sorolla[13]. En ce qui concerne Juan Ramón Jiménez, notre étude repose principalement sur trois de ses recueils poétiques, qui sont à notre sens, les plus significatifs pour évoquer le sujet de l'enfant, qu'il soit relaté par comparaison « comme un enfant », métaphoriquement ou en présence. Ainsi, notre choix s'est porté sur *Historias*, (1909-1912), *Platero y yo* (1914-1917) et *Diario de un poeta reciencasado* (1917)[14], trois œuvres représentatives diachroniquement de l'écriture poétique jiménienne : la poésie en vers, la prose poétique[15] et, enfin, le poème en prose, où se perçoit la rénovation de sa poésie et l'introduction du vers libre dans le panorama littéraire[16].

De plus, pour cette sélection, il convient de définir le terme de « poésie ». Si l'on s'en tient à la définition traditionnelle, la poésie est « un genre littéraire » que l'on associe volontiers à la « versification » et qui tend à mettre en valeur « le rythme, l'harmonie et les images[17] ». Cependant, le dictionnaire de la Real Academia Española recueille l'entrée suivante pour le terme « poesía », défini comme une : « manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en

---

[13]La liste des œuvres de Sorolla se trouve dans l'index des illustrations et dans la bibliographie à la fin de notre étude.

[14]Dans la suite de notre étude, *Diario de un poeta reciencasado* est nommé *Diario*.

[15]Le genre de *Platero y yo* est encore soumis à un débat : Richard A. Cardwell le définit comme « l'exemple suprême » de poème en prose, in Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, Richard A. Cardwell (éd.), Madrid, Espasa, 2013, p. 40. Jorge Urrutia lui préfère les termes de « récit poétique » in Jorge Urrutia, « Sobre la práctica prosística de Juan Ramón Jiménez y sobre el género de Platero y yo », *Cuadernos Hispanoamericanos,* 376-378, 1981, p. 716-730. Enfin, Robert Luis Sheehan revient sur cette difficulté de classer *Platero y* yo dans une catégorie, et l'appelle « le genre Platero ». Robert Luis Sheehan, « El « género Platero » de Juan Ramón Jiménez », *Cuadernos Hispanoamericanos,* 376-378, 1981, p. 731-743.

[16]Le poète spécifie ce début d'utilisation du vers libre dans l'écriture poétique : « La verdadera realización mía de este verso, que había de ser decisiva en mi obra y en la poesía española y americana de su época, me la trajo el mar. En 1916, enero, […] empecé a escribir unas notas en verso libre […]. Inmediatamente después de mi *Diario*, 1916, este verso desnudo empieza a ser seguido en España […] ». Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, Ricardo Gullón (éd.), Madrid, Taurus, 1982, p. 13-14.

[17]Définition du substantif « poésie » disponible sur : www.cnrtl.fr [consulté le 03/03/18].

verso o en prosa[18] ». Comme le souligne Francisco Javier Blasco dans l'ouvrage *La poética de Juan Ramón Jiménez* :

> La poesía es, de una parte, conocimiento del propio yo y de la realidad en que dicho yo se mueve; de otra, autorrealización personal del poeta y ensanchamiento de la realidad[19].

La poésie de Juan Ramón Jiménez a cela de particulier qu'elle ne peut être classifier selon les critères de versification, puisque le poète a exploré autant le vers que la prose. María Ángeles Sanz Manzano souligne ainsi cette diversité de la poésie jiménienne :

> Si en verso cultivó un amplio muestrario de formas métricas, que abarca desde las estrofas más tradiciones (romances, canciones, sonetos) hasta el rupturista e innovador «verso libre», en prosa el poeta tampoco cesó de crear moldes nuevos. Bajo el epígrafe general de «prosa lírica» se incluyen, entre otras formas, «poemas en prosa», «sueños», «viaje», «elejías», «caricaturas líricas», «cuentos» y «bocetos de novelas»[20].

De cette prose lyrique, nous avons également retenu les *Elejías andaluzas*, qui incluent *Josefito Figuraciones*, *Entes y sombras de mi infancia*, *Piedras, flores y bestias de Moguer* et enfin *Por el cristal amarillo* : en somme, il s'agit du cycle de prose lyrique axée sur les souvenirs d'enfant du poète. La « poésie » nous semble donc le terme adéquat pour réunir les écrits poétiques sélectionnés. Le poète lui-même conclut sur l'incapacité de définir cette dernière, pour ne pas en rompre le charme, en ces termes :

> La poesía, principio y fin de todo, es indefinible. Si se pudiera definir, su definidor sería el dueño de su secreto, el dueño de ella, el verdadero, el único dios posible. Y el secreto de la poesía no lo ha sabido, no lo sabe, no lo sabrá nunca nadie, ni la poesía admite dios[21].

Enfin, dans cette étude, ont été privilégiées les œuvres faites à la peinture à l'huile de Sorolla, puisqu'elles sont majoritaires dans sa production où apparaissent les enfants.

---

[18]Définition du substantif « poesía » disponible sur : www.rae.es [consulté le 03/03/18].
[19]Francisco Javier Blasco, *La poética de Juan Ramón Jiménez : Desarrollo, contexto y sistema*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, p. 210.
[20]María Ángeles Sanz Manzano, in Juan Ramón Jiménez, *Antología de prosa lírica*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 37-38. Pour toutes les citations, nous conservons la graphie originale de l'auteur.
[21]Cité par Francisco Javier Blasco, *La poética de Juan Ramón Jiménez*…, *op. cit.*, p. 273.

Problématique

Le succès rencontré par Sorolla et Jiménez est dû, en partie, à la présence de l'enfant, mais oriente également le lecteur-spectateur vers une lecture erronée de leurs œuvres. En effet, l'enfant, comme motif, provoque un écho dans l'imaginaire collectif : il peut être perçu comme un sujet mièvre, s'il est traité avec sensibilité pour Jiménez, et a été désigné, dans l'œuvre de Sorolla, comme un prétexte pour représenter le mouvement. Notre hypothèse tend à dépasser les principaux postulats établis sur la présence du motif enfantin dans l'œuvre de Sorolla et Jiménez : pour le peintre, il s'agirait d'un sujet mobile idéal pour saisir leur mouvement et, chez le poète, le retour à la période de l'enfance est principalement une recherche du paradis perdu.

L'intérêt pour la figure de l'enfant nous interpelle, car, d'une part, l'enfant est indéniablement associé aux œuvres de Sorolla et de Jiménez et, d'autre part, le choix de ce sujet correspond à une période où l'on s'interroge véritablement sur l'enfant. Le choix de ce sujet sur l'enfant serait révélateur d'une posture artistique et aurait sa place dans les motifs de la période charnière de fin-de-siècle[22], qui représente la période entre la fin du XIX^{e} siècle et le début du XX^{e} siècle, au même titre que d'autres thématiques picturo-littéraires comme le paysage ou la femme fatale. Le motif de l'enfant se voit affecté par sa considération tardive, qui l'exclut du panorama artistique. Comme le précise Pierre Citti, pour les acteurs de cette fin-de-siècle, l'unité de temps objective (la période) se voit unie à un ensemble de caractéristiques d'un contexte historique particulier (l'époque) :

> L'expression *fin de siècle* tire son sens dramatique d'une confusion entretenue entre deux sens du mot siècle […] Les écrivains et leurs personnages *fin-de-siècle* […] ont affecté de prendre une période pour une époque[23].

Plusieurs questions se posent : nos deux artistes sont reconnus pour avoir donné une grande place au sujet enfantin dans leurs productions, pour le nombre d'enfants

[22]Nous nommons la période « fin-de-siècle », l'époque charnière. Nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage d'Alain Corbin, José-Luis Diaz, Stéphane Michaud et Max Milner (dir.), *L'Invention du XIX^{e} siècle*. *Le XIX^{e} siècle au miroir du XX^{e} siècle,* Paris, Klincksieck, 2002.
[23]Pierre Citti (dir.), *Fins de siècle*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1990, p. 9.

qui y figurent, mais pourquoi Sorolla et Jiménez les ont choisis et quelle approche les artistes adoptent-ils pour représenter l'enfant ?

Il s'agit de montrer à travers cette étude de quelle manière les idées sur le sujet de l'enfant seraient à l'origine d'un rapprochement entre Sorolla et Jiménez, ainsi que le regard qu'ils portent sur l'enfant. En d'autres termes : dans quelle mesure peut-on considérer l'enfant comme métaphore de l'artiste ? De quelle manière le choix de l'enfant comme motif permet de porter, dans la peinture et la poésie, une véritable réflexion sur la place de l'enfant dans la société, sur la place de l'enfant dans les arts, mais aussi une réflexion sur cette figure de l'enfant qui soit similaire pour Sorolla et pour Jiménez, et contribue à une mise en lumière mutuelle de leurs œuvres ?

Annonce du plan

Nous avons construit notre réflexion en trois temps : après un état des lieux historique, qui permet de connaître la conception de l'enfant à l'époque de nos artistes, il s'agit, tout d'abord, d'établir ce rapprochement entre Joaquín Sorolla et Juan Ramón Jiménez, par le contexte biographique, historique, social et culturel dans lequel les deux artistes ont évolué. Nous souhaitons montrer ces points de convergences, l'évolution de chacun mais aussi leur place dans la vie culturelle et sociale qu'ils partagent, par l'analyse des réunions des artistes, qui les orienteront, tous deux, vers le choix de l'enfant. Le premier chapitre de cette étude est donc dédié exclusivement à justifier l'association de ces deux artistes singuliers et à prouver leurs contacts, ainsi que de recueillir toutes les informations qui les guident vers le choix de ce sujet enfantin. Il s'agit de tisser ces relations intersémiotiques, entre la plume et le pinceau, par des données objectives, comme la correspondance entre les artistes et en particulier, entre le poète et les enfants du peintre, jusqu'alors inédite. Un autre exemple de cette perméabilité entre Sorolla et Jiménez se reflète dans leur collaboration pour l'élaboration de la galerie des hommes illustres de leur époque, afin de faire état d'une série de motifs, formant une « constellation » commune au peintre et au poète, dans laquelle celui de l'enfant s'inscrit, pour en étudier la place centrale. Le constat et l'analyse de la présence d'enfant dans les thématiques finiséculaires

nous conduisent à nous interroger sur l'approche de la figure d'enfant choisie par Sorolla et Jiménez, que nous avons distinguée par la dialectique de l'extérieur et de l'intérieur.

Le deuxième chapitre, en effet, se concentre davantage sur cette figure de l'enfant comme sujet pour les deux artistes, cet enfant « extérieur », face à l'enfant « intérieur » que nous traiterons dans le troisième chapitre. La seconde partie de cette étude recueille ainsi, dans un premier temps, une question de genre : le portrait d'enfant, sous-jacent dans les œuvres de Sorolla et Jiménez, ainsi que les enjeux qu'il implique. Ces derniers partagent de nouveau des « lieux communs » dans le traitement de la figure d'enfant, qui est intrinsèquement liée à la figure maternelle, à l'environnement dans lequel il évolue et, enfin, au jeu. Par la suite, nous procédons à une classification des figures d'enfant qui apparaissent dans leurs œuvres. Comme l'exprime Emmanuel Pernoud, la question qui occupent les peintres du XIX^{e} siècle est celle de « peindre l'enfant différemment[24] », mais ce regard différent sur l'enfant requiert « la peinture d'un autre enfant » : « il faut que l'enfant devienne étranger, il faut le défamiliariser[25] », et donc lui ôter les attributs qui le lient à l'artiste, à un niveau physique (orphelins, bâtards, malades), mais aussi spatial, représentés dans des territoires que l'on ne saurait localiser et qui attribuent au thème de l'enfance « une opacité perdue ». Les sujets, selon Pernoud, sont alors témoins « de la misère enfantine, […] de la condition faite aux enfants, […] imposés par la recherche d'une vérité d'enfance soustraite aux exigences de la socialisation[26] ». Autrement dit, il s'agit de s'éloigner de l'enfant, le rendre *étranger*, pour pouvoir mieux s'observer soi-même, étant donné que l'enfant est bien souvent une image de l'artiste. Nous développons alors ces différentes catégories sous les termes de l'enfant-dieu, le roi-enfant, l'enfant au travail, l'enfant innocent, l'enfant exclu et enfin l'enfant mort, dans lesquelles nous analysons le regard sur l'enfant sous différentes perspectives, toujours dans l'objectif de mettre en relation la poésie de Jiménez et la peinture de Sorolla, mais aussi de montrer la réflexion sur la place de l'enfant dans la société, menée par les

[24]Emmanuel Pernoud, *L'enfant obscur : peinture, éducation, naturalisme*, Paris, Hazan, 2007, p. 54.
[25]*Ibid.*
[26]*Ibid.*

protagonistes de cette étude. La figure de l'enfant se détache de l'artiste, ce dernier s'en distancie pour mieux y revenir, et lui permet de se connaître lui-même : c'est donc l'introspection qui sera à l'honneur dans le troisième chapitre.

En effet, la dernière partie de notre étude se centre sur l'enfant « intérieur » du peintre et du poète, l'enfant qui est une projection d'eux-mêmes et qui ne vise, non plus à mettre en exergue des thèmes sociaux mais tend à montrer l'enfant à travers un retour sur leur propre vécu comme artiste et contribue, de fait à construire leur identité professionnelle dans le milieu artistique. À cette fin, nous créons un réseau de points de convergence ainsi que les distinctes approches concernant le motif de l'enfant, dans l'objectif de montrer comment les protagonistes de notre étude ont recours à des mécanismes similaires pour tâcher de trouver cet enfant « intérieur » qu'ils vont mettre en peinture ou en poésie, et donc proposent une réflexion semblable sur le sujet, comme métaphore des artistes. Par leur expérience personnelle et professionnelle, Sorolla et Jiménez vont tâcher de reconstruire cette figure d'enfant perdu par le biais du souvenir d'enfance, où nous pouvons, une fois encore, jeter des ponts entre la poésie et la peinture. L'enfance, ce laps de temps où la figure de l'enfant se meut, comme le rappelle Laure Himy-Pieri, est « un contenu oscillant entre réalité passée (et à ce titre victime des aléas de la mémoire) et fiction[27] », et il convient de prendre en considération cet enjeu autour de l'enfant. Le sujet enfantin acquiert une dimension supplémentaire et tend à l'universalité, dans cette « constellation de motifs » partagée par l'art et la littérature de cette période entre la fin du XIX^{e} et le début du XX^{e} siècle.

Méthodologie et approche théorique

L'étude entre la peinture et la littérature est révélatrice d'une complexité méthodologique. En effet, les études entre les arts supposent des instruments d'analyse distincts par la nature même des objets à étudier : la peinture et la poésie

[27]Laure Himy-Pieri, « *Histoire d'enfances, histoire de l'enfance »*, in Anne Chevalier et Carole Dornier (dir.), *Le Récit d'enfance et ses modèles*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2003, p. 105-116, disponible sur : http://books.openedition.org/puc/10011 [consulté le 20/12/17].

sont fondamentalement différentes. Dans cette analyse comparée entre la peinture et la poésie, « les deux sœurs[28] », si l'œuvre poétique ne fait pas référence de manière explicite à un tableau et inversement, établir un lien de parenté relève de l'interprétation, parfois, spéculative et nous tomberions dans le piège d'une association artistique non fondée. Liliane Louvel nous avertit de cette tendance à la « référence rapide et abusive[29] » : en effet, « il suffira parfois d'un contexte pour que le critique s'empresse d'établir un parallèle[30] ». Par exemple, pour être valides, ces connexions entre littérature et peinture peuvent être issues de la contemplation d'une œuvre au musée, comme le montre Enric Bou[31]. Face au florilège d'études intersémiotiques, María Ema Llorente a alors regroupé en six catégories les études entre littérature et peinture : celles qui se centrent sur une certaine époque historique, la production littéraire et picturale d'un même groupe ou génération d'artistes, les œuvres polyfacétiques d'un seul et même auteur, les confluences et divergences de langage, les relations inter-artistiques dues aux différentes sources et influences dans l'œuvre d'un artiste, et enfin la recréation commune d'un même thème et motif basé sur le contenu picturo-littéraire des artistes[32]. Ce sont ces deux derniers aspects qui vont particulièrement attirer notre attention.

De plus, tout porte à croire que les associations texte/image et peintre/poète, sont, dans tous les cas, risquées : dans l'ouvrage collectif *Literatura y pintura* notamment, bon nombre de spécialistes se sont posé la question de l'analyse entre la poésie et la peinture à l'époque contemporaine, un dialogue entre les arts initié par

---

[28]Depuis l'époque antique, la peinture est associée à la poésie : la *Poétique* d'Aristote et l'*Art Poétique* d'Horace sont les sources d'informations majeures de cette théorie : « ces œuvres proposent en effet une analogie entre poésie et peinture, construite autour d'objets idéaux communs, l'invention ou licence poétique, et l'histoire ». « Couleur et rhétorique, poésie et peinture », disponible sur : http://arts.ens-lyon.fr/ [consulté le 10/03/18].

[29]Liliane Louvel, *Texte/image. Image à lire, texte à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 18.

[30]*Ibid.*, p. 19.

[31]Enric Bou, « Suerte de varas. Pintura en literatura », in Virgilio Tortosa (éd.), *Re-escrituras de lo global. Traducción e interculturalidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, p. 367-396.

[32]María Ema Llorente, « Los estudios interdisciplinares sobre pintura y literatura española… », art. cit., p. 235.

Horace avec le *ut pictura poesis* : « la poésie est comme la peinture[33] ». Ainsi, Jean Laude met à disposition du lecteur une série de critères selon lesquels on pourrait étudier ces deux arts parallèlement, dans un dialogue entre textes et images, non sans une mise en garde sur les pratiques que suppose un tel rapprochement entre des arts qui sont autonomes et émancipés l'un de l'autre[34]. La première étape de ce processus est donc de reconnaître le lien historique qui implique la solidarité entre la poésie et la peinture. Cependant, ce lien historique présente une difficulté sur le plan chronologique, si les œuvres ne sont pas strictement contemporaines, et il s'agit de définir ces critères de comparaison en amont. En effet, les relations qui s'établissent entre la peinture et la poésie impliquent, de fait, un choix des éléments à comparer, comme le signale l'auteur. D'autre part, Áron Kibédi Varga met en exergue également les critères pour décrire les relations entre le mot et l'image, « les métarelations » qui incluent aussi bien les aspects biographiques et les études stylistiques, qui s'élèvent à une condition ontologique de l'interprétation[35]. Daniel Bergez évoque, quant à lui, dans son ouvrage *Littérature et peinture*, les « lieux communs » entre l'œuvre écrite et picturale, les « territoires partagés, espaces de rencontres et éventuellement d'influences, où chaque art est susceptible d'éclairer l'autre[36] », où il préconise « la capacité d'éclairage au détriment de l'exhaustivité », puisque cette approche se fonde sur « le transfert de catégories esthétiques d'un art à l'autre[37] ». Enfin, Philippe Merlo-Morat propose une approche méthodologique picturo-littéraire par les termes de « tabloème » ou « peinturoème », où la compénétration entre poésie et peinture est telle que cette dernière peut être analysée selon des critères littéraires et inversement[38].

---

[33]Voir Anne Larue « De l'Ut pictura poesis à la fusion romantique des arts » in Joëlle Caullier (coord.), *La Synthèse des arts*, Lille, Presses du Septentrion, 1998, disponible sur : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00560739 [consulté le 23/03/18].

[34]Jean Laude, « Sobre el análisis de poemas y cuadros », in Antonio Monegal (dir.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco-Libros, 2000, p. 89-108.

[35]Áron Kibédi Varga, « Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen », in Antonio Monegal (dir.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco-Libros, 2000, p. 109-139.

[36]Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 74.

[37]*Ibid.*

[38]Philippe Merlo-Morat, « Les *tabloèmes* d'Olvido García Valdés : vers une peinturoème. Proposition d'une approche méthodologique croisée poésie-peinture » in Béatrice Bonhomme, Idoli Castro et Évelyne Lloze (dir.), *Dire le réel aujourd'hui en poésie*, Paris, Hermann, 2016, p. 632-650.

La différence de représentation due à la nature distincte de la littérature et la peinture nous amène à reconsidérer la manière dont les artistes peuvent véhiculer un portrait visuellement perceptible. Ainsi l'affirme Daniel Bergez : « à la littérature revient le privilège d'évoquer des actions en continu, tandis que la peinture est limitée par le statisme de l'image, qui la voue à ne représenter à chaque fois qu'un moment particulier, ou une scène sans action[39] ». Avec la peinture, le spectateur reçoit l'image qui lui est proposée, telle qu'elle a été réalisée. Cependant, le processus n'est évidemment pas le même pour le portrait littéraire, qui peut se permettre de recréer une histoire autour du sujet et fait appel à d'autres procédés visuellement littéraires. Ce à quoi Bergez ajoute que :

> La représentation visuelle entretient avec son objet un rapport analogique […], tandis que le langage est fait de signes littéralement abstraits par rapport à ce qu'ils désignent. […] Si un tableau figuratif est immédiatement intelligible […] un texte n'est compréhensible que pour qui connaît la langue qu'il utilise[40].

Cependant, le jumelage entre les arts n'est pas un phénomène récent : Bergez souligne que jusqu'au XIX^e^ siècle, la peinture puise son inspiration dans les écrits[41], tandis que Sánchez Jiménez montre l'importance de l'association de la peinture et de la littérature dans le Siècle d'or, à travers l'*imitatio*, la formule horacienne « ut pictura poesis *»*, les arts jumeaux et *l'ekphrasis*[42], cette dernière étant celle qui attire le plus notre attention, comme littéralement étant « la description littéraire d'une œuvre d'art[43] », qui conduit, à partir du XIX^e^ siècle à la « transposition d'art ». Cette dernière consiste à « trouver, par les moyens de la langue, un équivalent le plus juste possible de l'effet esthétique produit par une œuvre inspiratrice[44] ».

Enfin, Liliane Louvel[45] propose une définition de différents « degrés de saturation de l'image dans le texte », qu'elle organise par ordre croissant de la présence picturale en poésie : l'*effet-tableau* et son dérivé le plus proche, la « *vue*

---

[39]Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, *op. cit.*, p. 24.
[40]*Ibid.*, p. 44.
[41]*Ibid.*, p. 4.
[42]Antonio Sánchez Jiménez, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 99-130.
[43]Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, *op. cit.*, p. 44.
[44]*Ibid.*, p. 179.
[45]Liliane Louvel, *TEXTE/IMAGE…*, *op. cit.*, p. 32-44.

pittoresque », puis l'*hypotypose*, l'*arrangement esthétique ou artistique*, la *description picturale* et enfin l'*ekphrasis*[46]. L'*effet-tableau*, la *« vue pittoresque »*, l'*hypotypose*, l'*arrangement esthétique ou artistique* ne renvoient pas directement à une peinture, mais sollicitent l'aide de leur lecteur pour faire des associations d'idées. En effet, l'*effet-tableau*[47], selon la critique, est du domaine de la suggestion, à tel point que « la peinture semble hanter le texte en l'absence même de toute référence directe soit à la peinture soit à un tableau en particulier ». Mais dans la « *vue pittoresque* », les scènes, « susceptibles d'être peintes » s'attachent à la « trace mnésique », et jouent un rôle d'intermédiaire entre le texte et la peinture par le recours à la mémoire, en recomposant à nouveau les détails d'une scène en « un tableau pittoresque, donnant ainsi l'accès au sens caché d'un souvenir ». On y remarque, en outre, la présence du lexique relatif à la vision et l'emploi du présent, en tant que mode intemporel. En somme, Liliane Louvel définit ce procédé comme une « célébration du travail de la mémoire qui fonctionne par images et évocation d'un lieu convoqué par un nom. Et chacun de se reconnaître dans ce mode de fonctionnement qui implique de puiser dans sa propre réserve d'images ». Dans l'*hypotypose*, la référence directe à la peinture est encore absente, à l'instar des deux procédés précédents : le lecteur est libre de faire l'association avec les homologues picturaux. L'*hypotypose* suggère un mouvement et, selon la critique, « est liée à la peinture d'histoire plus qu'à toute autre. Elle est la *storia* rendue vivante par le verbe » puisqu'elle est liée à la peinture par « son rendu animé, l'éloquence efficace, le faire-vrai essentiellement mimétique[48] ». Les *tableaux vivants*, représentations narrativisées de tableaux ou de scènes célèbres, sont à la rencontre des genres et des systèmes sémiotiques, quand l'arrangement esthétique ou artistique se produit à partir de la vision du sujet, doublé d'une intention consciente de produire un effet artistique.

---

[46]Sur l'ekphrasis, voir aussi l'article de Michael Riffaterre, « L'illusion d'ekphrasis » in Gisèle Mathieu-Castellani (éd.), *La pensée de l'image : signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Vincennes, PUV, 1994, p. 211-229, et Jesús Ponce Cárdenas, *Écfrasis : visión y escritura*, Madrid, Fragua, 2014. Nous avons conservé l'utilisation des caractères italiques, comme l'a fait Liliane Louvel.
[47]Liliane Louvel, *Texte/image…*, *op. cit.*, p. 36.
[48]*Ibid.*, p. 37.

La *description picturale* et l'*ekphrasis*[49], en revanche, sont directement en lien avec une œuvre. Liliane Louvel précise que, dans la première, il convient de se focaliser sur des éléments comme « les opérateurs d'ouverture et de fermeture du texte à l'image », « les effets de cadrage, la typographie, la graphie, les déictiques, les enchâssements de récits, la focalisation, les temps et les aspects » et enfin, « le lexique pictural et métapictural ». L'*ekphrasis*, enfin, comme prolongement du « ut pictura poesis », est un procédé « visant à décrire une œuvre d'art, à effectuer le passage entre le visible et le lisible ». Cette dernière, dans la poésie fait apparaître ce que la critique nomme « l'être de poésie du poème », autrement dit, « la poésie fait parler l'œuvre d'art ». Tous ces procédés sont aussi mouvants que le texte que l'on lit, c'est pourquoi il est possible de passer d'une forme de picturalité à l'autre dans le texte. Cette « représentation de la représentation » ajoute une « image chargée de sens et d'histoire », renforçant ainsi la puissance imageante du texte étudié.

Récapitulons : les critiques des études intersémiotiques ont défini une série de critères selon lesquels la mise en relation de l'œuvre d'un peintre et, dans notre cas, d'un poète seraient pertinentes, où il faut prendre en compte plusieurs types de méthodologies. Par la nature différente entre la peinture et la littérature, chacune nécessite sa propre approche : une méthodologie de la peinture et une autre de l'analyse poétique. Mais le rapprochement entre deux artistes ne doit être arbitraire et uniquement motivé par leur contact biographique ni leur simultanéité chronologique, bien que leur étude conjointe puisse être favorisée par leurs relations personnelles et professionnelles. Il s'agit alors de trouver cette inter-pénétration entre leurs arts, et de jeter des ponts entre les œuvres de chacun, que ce soit par le recours à la picturalité dans la poésie, par les différents degrés de saturation que nous avons évoqués, ou par ces « lieux communs », pour reprendre les termes de Bergez, qui réunissent les artistes sous un même étendard de représentation. Il s'agit d'ajouter à l'étude une méthodologie du « texte-image » et de « l'image-texte », autrement dit, de la picturalité dans le texte, et de la littérature dans l'image.

---

[49]Liliane Louvel, *Texte/image…*, *op. cit.*, p. 40-44. Toutes les citations de cette page sont de Liliane Louvel.

Tels vont être les critères de notre étude : nous avons choisi le motif de l'enfant comme point de convergence entre Sorolla et Jiménez, à travers les œuvres pour lesquelles nous allons tâcher de démontrer cette confluence des arts, leurs points de divergence et leurs différentes approches, autour du sujet enfantin qui est cher à ces deux artistes. Nous reprenons alors les termes de Bergez[50], et nous effectuerons donc un travail « d'éclairage » plus que « d'exhaustivité », qui est de fait, motivé par d'autres raisons : l'œuvre de Jiménez n'est pas encore complètement éditée, soixante-ans après sa mort, et les études concernant le poète sont en plein essor[51] ; dans le cas de Sorolla, si le peintre est définitivement sorti de sa condition de « locataire de l'oubli », comme le signale Jordane Fauvey[52], l'étude de son œuvre connaît un regain d'intérêt depuis quelques décennies et les œuvres, pour une grande partie d'entre elles, disséminées dans des collections particulières, font état de ventes aux enchères régulières de la part de la maison londonienne Christie's[53]. Dans un cas comme dans l'autre, le champ de découverte est propice à de perpétuelles découvertes et le corpus déterminé ici tendrait à s'accroître d'année en année.

Nous rejoignons les propos de Christiane et Bernard Bessière[54], selon qui l'interprétation d'une œuvre d'art ne peut être fait d'une part, sans méthode ou uniquement en se laissant guider par son regard, et d'autre part, sans connaissances externes à l'œuvre puisque « le plaisir n'exclut pas le savoir et […] la méthode n'est en rien l'ennemie du sortilège », alliant ainsi le plaisir de l'œil, à la méthode puis au savoir. Ainsi, comme point d'appui, nous nous basons sur l'étude de poème

---

[50]Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, *op. cit.*, p. 74.

[51]L'édition récente du recueil *Historias*, intégrée dans notre corpus principal, date de novembre 2017 : jusqu'à cette date, cette œuvre figurait encore dans les projets inachevés et non-publiés du poète. Juan Ramón Jiménez, *Historias*, Rocío Fernández Berrocal (éd.), Sevilla, Vandalia, 2017.

[52]Jordane Fauvey, *La réception de l'œuvre de Joaquín Sorolla de 1881 à 2009*, thèse de doctorat, Besançon, Université de Franche-Comté, 2012, p. 288, disponible sur : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01381248 [consulté le 23/03/18].

[53]La dernière vente s'est produite en juillet 2017, où a été soumise aux enchères l'œuvre de Sorolla, *Llegada de las barcas* (1903, huile sur toile, 29 x 44 cm, collection particulière) qui a été acquis pour la modique somme de 496 000 euros. « *Llegada de las barcas*, de Sorolla, vendido por Christie's por 496.000 euros », *La Vanguardia*, 14/07/2017, disponible sur : http://www.lavanguardia.com [consulté le 15/07/2017]. La vente précédente remonte à juin 2015, où a été soumise aux enchères l'œuvre *Las tres hermanas*, qui figure dans cette étude, « Las tres hermanas », *ABC*, 08/05/2015, disponible sur : http://www.abc.es/ [consulté le 15/07/17].

[54]Christiane Bessière et Bernard Bessière, *La peinture espagnole*, *op. cit.*, p. 12-15.

préconisée par Jacques Terrasa[55] dans son ouvrage *L'analyse du texte et de l'image en espagnol*, tandis que pour l'étude de la peinture, Christiane et Bernard Bessière[56], en paraphrasant Erwin Panofsky, invitent les lecteurs à passer du « primaire » au « secondaire » et enfin à « l'intrinsèque », autrement dit le « quoi », « comment » et « pourquoi » d'une œuvre. Un tableau et un poème appellent le registre de l'émotion chez son lecteur-spectateur, et, en accord avec les spécialistes, notre étude ne prétend, en aucun cas, « ruiner la spontanéité et […] tuer le plaisir de lire et de regarder[57] ». En ce qui concerne la peinture, nous proposons donc de suivre le modèle d'analyse qu'ils ont soumis, par une étude sémiotique des signes linguistiques, iconiques et plastiques, suivie d'un exposé composé d'une définition du genre et l'analyse plastique, pour enfin arriver à l'étape de l'interprétation, en tirant des œuvres leur intérêt et leur signification. Cette méthode d'analyse se retrouve en amont dans *La peinture espagnole au musée des Beaux-Arts de Lyon* où Philippe Merlo-Morat propose une étude des « invariants du récit pictural », qui comprend « la structure de l'œuvre, le positionnement de la lumière, l'utilisation de la palette chromatique, les genres, les mouvements », alliée à une contextualisation historique[58]. Enfin, nous nous appuyons également sur la méthode préconisée par Nadeije Laneyrie-Dagen, dont l'analyse se décline par la carte d'identité de l'œuvre, le thème, la composition, la figure et les styles[59]. Enfin, concernant l'enfant, l'étude d'Emmanuel Pernoud, *L'enfant obscur : peinture, éducation, naturalisme* a été particulièrement éclairante pour distinguer les différents types d'enfants et leur traitement chez nos auteurs[60].

De plus, l'approche proposée dans notre thèse se veut novatrice : en effet, en France, seulement deux thèses ont été défendues sur Sorolla[61], une thèse

---

[55]Jacques Terrasa, *L'analyse du texte et de l'image en espagnol*, Paris, Armand Colin, 2017.
[56]Christiane Bessière et Bernard Bessière, *La peinture espagnole*, *op. cit.*, p. 12-15.
[57]*Ibid*.
[58]Philippe Merlo-Morat, *La peinture espagnole au musée des Beaux-Arts de Lyon – Les peintures anciennes*, Lyon, Le Grimh, 2012, p. 10.
[59]Nadeije Laneyrie-Dagen, *Lire la peinture. Dans l'intimité des oeuvres*, Paris, Larousse, 2002.
[60]Emmanuel Pernoud, *L'enfant obscur : peinture, éducation, naturalisme*, *op. cit.*
[61]Danièle Granier-Husson, *Le fait régional dans la peinture de Joaquín Sorolla*, thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Nouvelle- Paris 3, 1982, et Jordane Fauvey, *La réception…*, *op. cit*.

exclusivement sur Juan Ramón Jiménez[62] et une étude qui ne reprend que partiellement la poétique jiménienne[63]. Une autre thèse est actuellement en préparation sur le poète[64]. L'étude intersémiotique de leurs œuvres a été déjà évoquée concernant le jardin[65], mais jamais concernant la figure de l'enfant. La perspective pionnière de cette étude réside dans le mélange des disciplines, puisque dans ce panorama d'échanges entre les arts de fin-de-siècle, l'interaction entre poésie et peinture va nous permettre de mettre en lumière des caractéristiques communes aux œuvres de Jiménez et Sorolla.

[62]Daniel Lecler, *Métamorphose et spiritualité dans Sonetos espirituales de Juan Ramón Jiménez*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris IV-Sorbonne, 2003.
[63]Lucie Lavergne, *L'écriture poétique, d'espaces et de rythmes : regards croisés sur six recueils de la poésie hispanophone contemporaine*, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal-Clermont-Ferrand II, 2011.
[64]Arturo Sánchez Mercadé*, Temps, extase et méditation : pour une lecture « nucléale » de l'œuvre de Juan Ramón Jiménez*, thèse de doctorat, Université Paris 8 (en cours d'élaboration).
[65]Jesús Ponce Cárdenas, « Era una tarde de un jardín umbrío : trayectoria de un motivo finisecular entre poesía y pintura », *Bulletin hispanique*, 115.1, 2013, p. 305-358, disponible sur : http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/2513 [consulté le 03/03/17].

CHAPITRE 1 :
L'ENFANT COMME MOTIF ARTISTIQUE DE FIN-DE-SIÈCLE :
LES CAS DE JOAQUÍN SOROLLA ET DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

1.0. État des lieux : une nouvelle place dans la société pour l'enfant

1.0.1. Le XIX^e siècle : le Siècle de l'enfant

Avant de commencer notre étude, il convient d'effectuer un bref retour en arrière pour évaluer l'état des lieux autour de la figure de l'enfant. Comme nous l'avons signalé, le concept d'enfant est une construction récente, et il faut donc prendre en considération l'évolution de cette figure dans le panorama social.

Tous les spécialistes de l'enfance s'accordent à dire que le XIX^e siècle est le Siècle de l'enfant[66]. En effet, au XVIII^e siècle, on assiste à une découverte de la figure de l'enfant, mais c'est réellement au XIX^e siècle qu'on l'invente comme concept et sujet digne d'intérêt, allant de pair avec l'émergence de la nouvelle bourgeoisie, après des siècles où l'on ne projetait en lui que l'espérance d'un futur travailleur ou, dans tous les cas, d'un adulte. Comme le signale Jean Calvet :

> Si ce fut toujours une marque de l'esprit aristocratique de reléguer la petite enfance loin de la famille où le père et la mère représentent le monde, c'est au contraire une véritable affection de la bourgeoisie nouvelle de se parer de ses enfants et de les placer bien en évidence sur le devant de la scène[67].

Le sujet de l'enfant évolue, ainsi, du statut du « citoyen en devenir », présent chez Platon et Aristote, à un individu à part entière, l'enfant en essence, au XIX^e siècle[68]. Le « culte de l'enfance[69] », tel qu'il est nommé par George Boas, est un courant qui traverse l'Europe en cette période de fin-de-siècle, d'où l'importance dans cette étude d'un aparté sur l'histoire sociale de l'enfant, afin de saisir les points de départ de ce grand mouvement sur le discours de l'enfance, révolutionnaire pour son époque, ainsi que des conséquences présentes en poésie et peinture dans l'Espagne de Jiménez et Sorolla. Ces derniers, spectateurs et acteurs de cette époque

---

[66]Je renvoie le lecteur aux ouvrages de Egle Becchi et Dominique Julia, *Histoire de l'enfance*, vol. 2, *op. cit.*, Emmanuel Pernoud, *L'enfant obscur…*, *op. cit.*, ou encore José María Borrás Llop (dir.), *Historia de la infancia en la España contemporánea 1834-1936*, Madrid, Ministerio de Trabajo-Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996.

[67]Jean Calvet, *L'Enfant dans la littérature française : des origines à 1870*, tome 1, Paris, Lanore, 1930, p. 193-194.

[68]Vincent Le Grand, « La naissance de l'enfant dans l'histoire des idées politiques », *CRDF*, 5, 2006, p. 11-22.

[69]George Boas, *The cult of Childhood*, London, Warburg Institute, 1966.

d'effervescence sociale, ne seront pas étrangers aux nouvelles tendances qui leur arrivent des pays voisins. L'explosion de l'intérêt pour la figure de l'enfant est intimement liée à l'histoire sociale. Egle Becchi souligne, de fait, l'abondance des enfants sur la scène sociale au XIX^{e} siècle, motivée notamment par la croissance démographique, comme le démontre dans une étude concernant l'Italie[70], et le « puissant discours sur l'enfance qui accompagne le phénomène[71] ». Ce gain d'intérêt pour l'enfance et la figure de l'enfant passe par différents facteurs comme la baisse de la mortalité infantile, la généralisation des systèmes éducatifs, la nature du monde et son histoire et, enfin, l'attention des familles pour le petit enfant[72]. La nécessité de donner une place nouvelle à la figure de l'enfant se fait sentir : il s'agit à présent d'un « être qu'il faut observer, définir, expliquer dans un cadre qui ne soit pas exclusivement celui de l'humain[73] ». La figure de l'enfant se retrouve alors mise en scène : les « enfants réels » sont décrits par les mots d'adulte subjectifs, les « enfants de l'imaginaire philosophiques » par leurs mouvements et leur corporalité, et les « enfants protagonistes de théories sociales » sont au cœur de traités pour changer le point de vue que la société a sur eux. La première moitié du XIX^{e} siècle s'attache donc à représenter cette figure de l'enfant dans tout son pittoresque, en essayant de mettre la théorie en pratique, dans toute sa singularité et ses aspects originaux[74].

Carlo A. Corsini souligne, par ailleurs, que « l'enfance n'est donc pas seulement une construction culturelle mais aussi un concept démographique, lié à la fécondité et à la mortalité[75] ». En effet, la mortalité infantile est un facteur qui a largement influencé la place accordée à l'enfant dans la société, car le décès des enfants en bas âge, plus particulièrement au cours de la première année de vie, était un phénomène récurrent

[70]Egle Becchi et Dominique Julia, *Histoire de l'enfance*, vol. 2, *op. cit.*, p. 279.
[71]*Ibid.*, p. 147.
[72]*Ibid.*, p. 152.
[73]*Ibid.*, p. 153.
[74]*Ibid.*
[75]*Ibid.*, p. 279.

dans la plupart des familles du XIX[e] siècle[76]. Laure Himy-Pieri, quant à elle, corrobore cette explication concernant l'intérêt tardif pour la figure de l'enfant, qui s'explique par l'omniprésence de la mort chez les enfants, d'où la futilité de lui accorder une place dans la société, à cause de son caractère éphémère :

> La mort faisait partie intégrante du paysage familial, et c'est sans doute cela qui fait que l'enfant n'est pas inséré dans la société en tant que tel. Il est représenté dans l'iconographie sous des traits, dans des postures et des costumes, qui sont ceux de l'adulte. Lorsque l'enfant est représenté comme tel, il n'est pas rare qu'il soit en compagnie d'un crâne ou d'une bulle, symboles de mort. Les conditions sociales font donc de l'enfant un être si fragile, qu'il est vain de s'y attacher, et surtout de lui accorder trop tôt une place importante. Cette distance se traduit par son peu de place dans les textes[77].

Le XIX[e] siècle voit également apparaître les premiers hôpitaux pour les enfants et les maladies infantiles, étant donné que la préoccupation pour la mortalité infantile conduit au développement de la médecine de l'enfance, initialement associée à l'obstétrique et la gynécologie. En 1886, une matière à part dans la médecine porte le nom de « maladie des enfants » et la première chaire de pédiatrie d'Europe voit le jour en Espagne l'année suivante, occupée par le docteur Criado Aguilar[78].

Chez les poètes et les philosophes, Becchi ajoute que la figure de l'enfant est l'incarnation d'un univers transcendantal dont il est un signe et, depuis un point de vue mystique, la figure de l'enfant représente « l'humanité originelle qui fait retour chez les mortels » et donc doit être préservée à tout prix du mal par la pédagogie, surtout exercée dans le cercle familial[79]. Le regard sur l'enfant le transforme en adulte édénique, dont les traits se manifesteront ensuite chez Sorolla et Jiménez. Pernoud met en évidence l'absence d'intérêt préalable pour la figure de l'enfant : d'une part, dans l'histoire sociale, il faut y voir la reconnaissance nouvelle du sujet. D'autre part,

---

[76]Egle Becchi et Dominique Julia, *Histoire de l'enfance*, vol. 2, *op. cit.*, p. 279.
Corsini énumère les nombreuses raisons pour lesquelles survenait la mort des nouveaux-nés : d'une part elle était due à des causes « endogènes », directement liés à la grossesse et l'accouchement, et d'autre part à des facteurs « exogènes », comme les maladies « socialement héréditaires » – tuberculose, rougeole, scarlatine – ou les maladies « liées à la misère et à l'ignorance » – méningite et coqueluche –, sans oublier le recours à des « nourrices mercenaires », souvent porteuses de syphilis, pour allaiter les enfants dont les mères travaillaient, leur prodiguant alors des soins en-deçà des traitements maternels requis.
[77]Laure Himy-Pieri, *« Histoire d'enfances, histoire de l'enfance »*, art. cit.
[78]*AA. VV.*, *Ignacio Pinazo, el retrato infantil*, catalogue d'exposition, Valencia, IVAM, 2007, p. 13-35.
[79]Egle Becchi et Dominique Julia, *Histoire de l'enfance*, vol. 2, *op. cit.*, p. 151-152.

dans l'histoire de l'art, l'auteur met en avant la maîtrise tardive et la difficulté de la représentation du sujet enfantin par les peintres. Au XVII^e siècle, les trois grands représentants de la peinture de l'enfant seront José de Ribera, Bartolomé Esteban Murillo et Diego Velázquez, admirés au Musée du Prado par les protagonistes de cette étude. Bernard Jolibert souligne, cependant, les deux visions antagoniques de la figure d'enfant de cette époque : d'une part, l'enfant est perçu comme un être faible, maladif, mauvais, voire méchant qu'il faut dresser, d'autre part, il est vu comme un petit adulte plein de charme et de séduction[80] ; une image qui persiste au XIX^e siècle. Le spécialiste souligne ainsi que dans les toiles de Murillo, l'enfant apparaît dans son état le plus démuni, le plus abandonné. Cette dualité autour du sujet de l'enfant contribue à renforcer l'intérêt pour l'état de l'enfance : la gaucherie et la faiblesse provoquent la tendresse des aînés[81]. Les écrits littéraires se transforment alors en une vaste scène d'énonciation où des adultes parlent des enfants et peuvent les déterminer, tout comme les aliéner. Les adultes leur permettront également, dans certains cas, de s'écarter des discours prédéterminés. L'enfance, comme âge spécifique au cours duquel se déciderait l'essentiel de notre existence, doit cette conception aux études menées par Jean-Jacques Rousseau et Sigmund Freud, dont nous allons faire état à présent.

1.0.2. *L'Émile ou de l'éducation* de Jean-Jacques Rousseau

Opérons donc un léger retour au XVIII^e siècle, où la figure de l'enfant est perçue d'une manière différente. Dans ce cas encore, aucun des spécialistes de l'histoire de l'enfance ou de l'enfance dans la littérature ne fait l'impasse sur les nouveaux modèles d'éducation, qui fleurissent en cette période, et mettent le sujet enfantin sur le devant de la scène. Dans le domaine de la peinture, par le lien qui unit l'enfant à ses parents, le portrait d'enfant acquiert, dès son origine, un objectif éducatif, que Pernoud dénomme la « peinture éduquante ». Afin d'éclaircir cette pratique qui débute réellement au XIX^e siècle, il est nécessaire de s'intéresser à une œuvre fondamentale

[80]Bernard Jolibert, *L'Enfance au XVII^e siècle*, Paris, Vrin, 1981, p. 58.
[81]*Ibid.*, p. 59-60.

de la littérature française, dont les conséquences contribueront à la rénovation de la figure de l'enfant dans le panorama social, pictural et littéraire européen : il s'agit de *Émile ou de l'éducation* de Jean-Jacques Rousseau[82], publiée en 1762.

Nul doute que cette œuvre littéraire marque un changement définitif au sujet de la représentation de la figure de l'enfant. Ce traité, rédigé en cinq livres, retrace les phases du développement physique et moral de la naissance au mariage d'Émile, un personnage purement imaginaire, orphelin mais élevé depuis sa plus tendre enfance par un gouverneur, autrement dit, dans un environnement riche et noble. Ce personnage se fait le porte-parole de son auteur pour exposer son projet pédagogique, mais nous offre davantage un discours sur la nature humaine que sur l'éducation. À travers cette œuvre, Rousseau établit une nette distinction entre l'enfant et l'homme, par l'apprentissage à travers ses expériences et la nature. Selon Rousseau, l'enfant possède des manières de s'adapter à son environnement extérieur tout à fait propres à sa condition d'enfant car :

> Pour ne point courir après des chimères, n'oublions pas ce qui convient à notre condition. L'humanité a sa place dans l'ordre des choses ; l'enfance a la sienne dans l'ordre de la vie humaine : il faut considérer l'homme dans l'homme, et l'enfant dans l'enfant. Assigner à chacun sa place et l'y fixer[83].

Michel Tournier interprète ainsi l'œuvre de Rousseau :

> Il y développe l'idée que l'enfant n'est pas un adulte en puissance, une promesse d'avenir, une « rose en bouton », mais un être d'ores et déjà parfait, épanoui, adulte en somme. « Nous avons souvent ouï parler d'un homme fait, mais considérons un enfant fait : ce spectacle sera plus nouveau pour nous et ne sera pas moins agréable[84] ».

L'enfant est donc cet être « parfait », dans le sens où il « répond à une norme idéale ou qui est pleinement approprié dans la situation considérée » mais aussi qui « a été poursuivi jusqu'à son terme[85] ». Le considérer comme « adulte en somme » signifie lui donner sa place dans la société, comme individu à part entière. Rousseau,

---

[82]Cette œuvre sera désormais nommée l'*Émile* dans notre étude.
[83]Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, Paris, Libraire de Firmin Didot Frères, 1854, p. 61.
[84]Michel Tournier, *Le miroir des idées*, Paris, Mercure de France, 1996, p. 26-27.
[85]Deuxième entrée de la définition « parfait », disponible sur : http://www.cnrtl.fr/definition/parfait [consulté le 20/12/17].

en effet, attire l'attention sur ce dernier fait, révolutionnaire pour son époque à tel point que l'écrivain formule dans la préface de l'*Émile* :

> On ne connaît point l'enfance : sur des fausses idées qu'on en a, plus on va, plus on s'égare ; les plus sages s'attachent à ce qu'il importe aux hommes de savoir, sans considérer ce que les enfants sont en état d'apprendre. Ils cherchent toujours l'homme dans l'enfant, sans penser à ce qu'il est avant d'être homme. Voilà l'étude à laquelle je me suis le plus appliquée […][86].

La résonance de ce traité, fruit d'années de réflexion de la part de son auteur, fut immense pour la place de l'enfant dans la société. Ainsi, cette position du bambin était intimement liée à ses jeunes années d'épanouissement, de développement, et de croissance. Les peintres de l'époque s'emparent donc de cette nouvelle image de l'enfant et bouleversent les codes hiérarchiques artistiques : la peinture de genre acquiert, de fait, la même importance que la peinture historique. Ce changement du point de vue sur le sujet enfantin contribue à faire du portrait de famille, ou du portrait d'enfant, un genre dominant dans les représentations picturales et littéraires. Elles expriment surtout la découverte de l'enfance, et démontrent la place que la société accorde désormais à ces jeunes individus.

En Angleterre, par exemple, l'impact de l'*Émile* au XVIII[e] siècle se percevait surtout dans les portraits, où les peintres s'attachaient à représenter la figure de l'enfant dans son état le plus naturel, autrement dit, avec une tenue négligée et jouissant d'une totale liberté de mouvement, puisque « l'enfant doit être élevé "comme un arbre"[87] ». On assiste donc à une certaine « effusion sentimentale[88] » où la figure de l'enfant s'avère être le sujet idéal pour la véhiculer, notamment à travers des scènes *costumbristas* ou mélodramatiques[89]. C'est d'ailleurs à cette même période que Goya produit la série *Los juegos de niños* (1776-1785), où Philippe Merlo-Morat classe en trois catégories les enfants qui se manifestent : la mimesis des adultes dans l'activité des enfants, l'imitation des rôles sociaux des adultes et, enfin, les enfants qui

---

[86]Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, *op. cit.*, p. 1.
[87]Emmanuel Pernoud, *L'enfant obscur…*, *op. cit.*, p. 14.
[88]Elisabetta Gigante, *L'art du portrait*, Paris, Hazan, 2012, p. 285.
[89]Carmen Gracia Beneyto, *Iconografía infantil en la pintura valenciana*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1977, p. 37. « En el siglo XVIII y sobre todo el XIX, el niño será vehículo idóneo del sentimentalismo, haciéndole participar en escenas costumbristas o melodramáticas ».

échappent au contrôle parental[90]. En d'autres termes, la figure de l'enfant apparaît surtout dans des scènes de la vie quotidienne dont l'environnement direct de l'artiste sera le décor, tel que la rue, la plage ou encore le cercle fermé de la vie privée. Tel que le rappelle Ricardo Fernández Romero[91], selon Rousseau, l'enfant n'est pas une créature passive, mais une âme avec une tendance naturelle à la vertu, s'il est stimulé convenablement. En l'associant à l'idée romantique d'innocence, il le transforme en un symbole de tout ce qu'il peut y avoir de mieux chez l'homme, s'il n'est pas corrompu par la société, un aspect qui se perçoit chez nos auteurs.

Par ailleurs, Rousseau sera le premier à signaler l'importance de l'enfance dans le développement de l'être humain : l'enfance ne sert pas seulement à expliquer la vie adulte mais aussi à justifier les réflexions, désirs insatisfaits et frustrations dont l'individu fait l'expérience à l'âge adulte[92]. L'auteur utilise ainsi l'enfance pour formuler une critique de son temps dans une autre œuvre célèbre, les *Confessions*. Comme le souligne Mercedes Juliá et avant elle, María Ángeles Sanz Manzano[93], Jiménez connaissait les *Confessions* de Rousseau, et il est possible qu'il l'ait pris pour modèle au moment de rédiger *Tiempo*, l'autoportrait du poète, déjà à un âge mûr. La critique souligne, de plus, que Jiménez, à l'instar de Rousseau, aurait vu, grâce à son œuvre, l'opportunité de se défendre des possibles accusations proférées contre lui et de dissiper les malentendus à son égard[94]. Jiménez précise, de surcroît, dans cette même œuvre, le plaisir qu'il éprouve à être entouré d'enfants :

> Me gustan en presencia y figura la mujer los niños y los animales de cualquier parte. […] Me gustaría tener siempre un alrededor de vida humana y animal conjunta, niños, mujeres, hombres, animales[95].

---

[90]Philippe Merlo-Morat, « Los niños y Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) : la serie de *Los juegos de niños* (1776-1785) », in Maria Eugenia Malheiros-Poulet & María Angélica Semilla Durán (coord.), *Hommage à Jacques Poulet – Textures hors série*, Lyon, Langues et Cultures Européennes-Lyon 2, 2010, p. 365-379.

[91]Ricardo Fernández Romero, *El relato de infancia y juventud en España (1891-1942)*, Granada, Universidad de Granada, 2007, p. 93.

[92]*Ibid.*, p. 94.

[93]María Ángeles Sanz Manzano, *La prosa autobiográfica de Juan Ramón Jiménez*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 2003, p. 43.

[94]Mercedes Juliá, « Time By Juan Ramón Jiménez: A Portrait Of The Artist As An Old Man », *Letras Hispanas : Revista de literatura y de cultura*, 5, 2, 2008, p. 5.

[95]Cité par Rocío Fernández Berrocal, in Juan Ramón Jiménez, *Historias*, *op. cit*., p. 42.

D’autre part, Rousseau contribue ainsi à transformer la période de l’enfance en mythe individuel, comme l’explique Philippe Lejeune :

> Le récit d’enfance tel que le pratique Rousseau serait le mythe individuel que construit l’adulte pour répondre à ses problèmes, exactement comme les mythes religieux de l’origine sont, sur le plan collectif, des réponses que les groupes apportent à leur angoisse : il faut expliquer la déchéance actuelle, et ménager l’éventualité d’un salut, d’un retour à la perfection de l’origine[96].

Il s’agit de retourner à l’origine par le biais de mythes qui appartiennent à l’inconscient collectif. Dans leur représentation, les attitudes naturelles des jeunes êtres s’imposent dans le choix de poses sur les portraits. Rousseau propose une représentation de l’enfance plus naturelle, où le sujet enfantin peut représenter sa propre personnalité[97]. Jiménez reprendra ces mêmes idées dans un aphorisme :

> En la educación de los niños, lo primero que hay que tener en cuenta es la conservación del carácter, de la personalidad. Y saldrán el niño-pájaro, la niña-rosa y no el niño ni la niña. En nuestras cárceles de educación, especialmente en las relijiosas, se tiende a uniformarlo todo: el traje, el jesto, la letra, los sentimientos[98].

Dans le milieu de l’éducation, la naissance du sentiment de l’enfance commence donc avec Rousseau. D’autres méthodes pédagogiques suivent son exemple : citons notamment Johan Heinrich Pestalozzi (1746-1827), le promoteur de l’éducation populaire, Maria Montessori (1907) concernant l’éducation sensorielle et kinesthésique de l’enfant, et enfin Ovide Decroly (1871-1932), qui prône la « méthode globale » de la pédagogie (les centres d’intérêt, l’observation et la globalisation)[99].

Ainsi, comme le précise Catherine Rollet dans *Les enfants au XIX^e^ siècle*, quatre modèles de stratégies éducatives se distinguent : le modèle dirigiste, où l’on retrouve un espace clos et un renfermement familial et scolaire, le modèle conservateur marqué par la distance et l’absence de contacts des parents (notamment la mise en nourrice ou le pensionnat), et le modèle libéral, puisé dans les valeurs de Rousseau, avec l’importance du jardin, de la liberté de mouvement et, en suivant le modèle végétal, de libre croissance. Enfin, le dernier modèle correspond à une absence totale de stratégie

---

[96]Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1996, p. 88.
[97]Emmanuel Pernoud, *L’enfant obscur…*, *op. cit.*, p. 14.
[98]Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía*, Antonio Sánchez Romeralo (éd.), Barcelona, Anthropos, 1990, p. 56. Nous gardons la graphie de Jiménez dans toutes les citations (exemple : « relijiosas » [*sic*]).
[99]*AA. VV.*, *Ignacio Pinazo, el retrato infantil*, *op. cit.*, p. 19.

éducative[100]. Pernoud rappelle donc que, au XIXe siècle, les manuels d'éducation font autorité et que la figure de l'enfant est vue comme une œuvre[101] : déjà dans *Amor y pedagogía* de Miguel de Unamuno, ce débat entre la pédagogie libre et dirigée existait.

Ricardo Fernández Romero à son tour souligne que ce développement du « culte de l'enfance », au XIXe siècle, va de pair avec le développement de la société bourgeoise. L'image de l'enfant était initialement dominée par le contexte de l'industrialisation, du travail infantile, de l'abandon et de la mortalité. Par conséquent, on commence à prendre conscience de la nécessité de trouver des solutions à cette réalité affligeante. Si l'exemple d'enfant littéraire qui s'érige en représentant de ces pauvres enfants est *Oliver Twist* de Dickens, on retrouve d'autres exemples dans les romans d'Émile Zola, ou encore dans *Pipá* de Clarín. Ce dernier n'est qu'un pauvre enfant qui n'a pas eu la chance de naître dans une famille bourgeoise, avec des parents qui l'ignorent et une société qui en fait tout autant. C'est pourquoi il fait des bêtises pour se divertir. En outre, l'enfant devient le noyau de la famille bourgeoise et cette dernière devient de plus en plus intime et privée, en s'éloignant progressivement de la société. L'investissement éducatif devient un véritable enjeu dans le cercle familial et le droit absolu du père tant redouté se transforme en devoir d'aimer ses enfants et de les éduquer. L'image romantique de la figure de l'enfant, l'enfant dans son innocence, va donc être diffusée à travers des revues spécialisées sur l'enfance, qui ne sont pas moins pédagogiques que de divulgation à proprement parler, destinée à une élite bourgeoise moyenne et haute, la même chez qui nous verrons apparaître les récits d'enfance[102].

Après cette vague sur le nouveau sentiment d'enfance dans l'histoire sociale et tous les éléments sociologiques, anthropologiques, philosophes qui s'intéressent ou valorisent la figure de l'enfant, la psychanalyse vint également porter sa pierre à l'édifice avec Sigmund Freud, dont les théories novatrices s'avèrent être un élément catalyseur dans le processus sociétal de la figure de l'enfant.

---

[100]Cité par Emmanuel Pernoud, *L'enfant obscur…*, *op. cit.*, p. 20.
[101]*Ibid*.
[102]Ricardo Fernández Romero, *El relato de infancia…*, *op. cit.*, p. 96.

1.0.3. Les théories freudiennes autour de l'enfant : questions de psychanalyse

La figure de l'enfant a désormais sa place dans la société et devient un individu à part entière. Son existence trouve alors un autre point d'appui : la psychanalyse freudienne et les autres écoles qui l'accompagnent (Adler, Jung, Reich, Marcuse et Neil). Cette façon nouvelle de penser l'enfance sera réellement à son apogée au début du XX^{e} siècle, lorsque des mesures de protections de l'enfant seront adoptées[103]. Évidemment, les réticences sur la considération de l'enfant se faisaient encore ressentir à la fin-de-siècle : la théorie psychanalytique de Freud vint jeter un pavé dans la mare des préjugés collectifs, où les barrières qui séparaient l'enfant et l'adulte volent en éclats. En effet, les deux grandes contributions de Freud à la figure de l'enfance sont les suivantes : d'une part, la découverte de la sexualité de l'enfant et, d'autre part, la présence des éléments infantiles dans le psychisme de l'adulte[104]. Cependant, le premier aspect concernant la sexualité ne sera pas utilisé dans notre étude. Notons également une autre découverte majeure : « le souvenir-écran », selon lequel l'adolescence serait le moment propice pour reconstituer les souvenirs d'enfance. Selon Charles-Olivier Stiker-Metral, « la psychanalyse et les souvenirs-écrans », formulés par Freud, tentent de mettre au jour les ruses de l'inconscient pour refouler l'expérience vécue infantile. Le souvenir d'enfance est donc formé *a posteriori* selon Freud :

> Nos souvenirs d'enfance nous montrent les premières années de notre vie, non comme elles étaient, mais comme elles sont apparues à des époques ultérieures d'évocation […] et toute une série de motifs, dont la vérité historique est le dernier des soucis, ont influencé cette formation aussi bien que le choix des souvenirs[105].

De cette manière, les études de Freud ont permis d'approcher la complexité des émotions des enfants, ce qui mène à une meilleure compréhension du psychisme de l'enfant, pour enfin pouvoir le comparer aux procédés mentaux de l'adulte[106]. En effet, Freud soutient que l'adulte continue à être l'enfant qu'il fut jadis et qu'il faut

---

[103]*AA. VV.*, *Ignacio Pinazo, el retrato infantil*, *op. cit.*, p. 13-35.
[104]José Luis Aranguren (*et al.*), *Infancia y sociedad en España*, Madrid, Hesperia, 1983, p. 15.
[105]Charles-Olivier Stiker-Metral, *L'autobiographie*, Paris, Flammarion, 2014, p. 36.
[106]José Luis Aranguren (et al.), *Infancia y sociedad en España*, *op. cit.*, p. 16.

attribuer certaines névroses de l'âge adulte à des phénomènes produits dans l'enfance, ainsi « los sueños, los recuerdos, los actos fallidos […], la enfermedad, pero también el arte y, en general, de una forma u otra, toda la actividad humana adulta queda así subtendida de una referencia a otra sociedad, que la sociedad de la infancia[107] ».

Aranguren propose une justification de ces théories freudiennes, en mentionnant ce que Freud alléguait pour sa défense contre les nombreux détracteurs de sa théorie. En effet, le psychanalyste précise, tout d'abord, qu'elles n'étaient pas de nature intellectuelle mais affective. Ainsi, la psychanalyse mit fin à la « fable de l'enfance asexuée » en dévoilant les étapes de la transformation, des intérêts et des activités sexuelles chez le petit enfant jusqu'à l'adolescence. Il a reconnu, de plus, que la jeune vie sexuelle de l'individu atteint son paroxysme dans le complexe d'Œdipe, autrement dit, l'attirance affective avec la figure parentale du sexe opposé et la rivalité face à celle du même sexe[108].

En Espagne, il faut attendre 1922 pour que les *Œuvres Complètes* de Sigmund Freud commencent à être éditées par la maison d'édition Biblioteca Nueva. L'engouement pour les écrits du psychanalyste suscite un tel intérêt que la *Revista de Occidente* évoque l'« avidité » avec laquelle il était « dévoré » par les intellectuels de cette époque[109]. En effet, Freud est en contact avec les surréalistes, notamment avec André Breton. Ce dernier va expliquer les théories freudiennes aux autres tenants du mouvement surréaliste, comme Louis Aragon. Celui-ci donne par la suite une conférence à la *Residencia de Estudiantes* de Madrid le 18 avril 1925. Au cours de sa communication, Aragon défend le surréalisme avec virulence, en s'insurgeant contre la société occidentale contemporaine, ceci étant les universités, les religions et les gouvernements, qui divisent le monde et séparent l'individu de lui-même dès l'enfance[110]. Salvador Dalí est également un fervent admirateur des théories

---

[107]José Luis Aranguren (et al.), *Infancia y sociedad en España*, *op. cit.*, p. 15-16.
[108]*Ibid.*, p. 15.
[109]Ian Gibson, *Lorca-Dalí : El amor que no pudo ser*, Barcelona, Debolsillo, 2016, p. 124.
Par ailleurs, à cette époque, Jiménez ne vivait déjà plus au sein de la *Residencia de estudiantes.* Le poète séjourne au sein de cette résidence de 1913 à 1916 (date de son mariage avec Zenobia).
[110]Ian Gibson, *Lorca-Dalí…*, *op. cit.*, p. 134.

freudiennes, qu'il lira et relira, surtout dans le cas de *L'interprétation des rêves*, qu'il désigne comme l'une des découvertes majeures de sa vie[111].

Bien que les œuvres de Freud s'inscrivent dans la période qui nous occupe dans cette étude (1910-1920) et produisent un grand retentissement en Europe lors de sa diffusion, ses théories se font connaître aux alentours des années 1920 en Espagne. Il est donc peu probable que Jiménez et Sorolla aient lu les ouvrages de Freud à cette période et encore moins adhéré à ses théories puisqu'ils appartiennent à la génération préfreudienne. En effet, reprenons les termes de Philippe Lejeune concernant l'influence de la psychanalyse sur les récits d'enfance :

> Dans quelle mesure les développements de la psychologie de l'enfant et de la psychanalyse ont-ils changé les modèles du récit d'enfance ? Peu, sans doute : l'objectif de la psychanalyse n'est pas de construire les récits, mais de les détruire. L'introduction de nouveaux « thèmes » ou « sujets » inspirés de la psychanalyse (« vie présexuelle », « roman familial », « Œdipe », ou « période de latence ») ne changerait rien à la dynamique conformiste du modèle. De fait, même ces timides changements de contenu n'apparaissent guère dans les grilles des manuels[112].

La psychanalyse n'est donc pas une voie dans laquelle nous nous engagerons dans cette étude : elle est cependant à prendre en considération pour sa résonance sur la figure de l'enfant, puisque l'intérêt pour l'enfant est symptomatique de son époque et aura notamment une influence sur les écrivains de la génération de 27, dont Jiménez fut, en quelque sorte, le guide.

1.0.4. Les approches de Philippe Ariès et Lloyd DeMause

Enfin, pour clore l'état des lieux historique sur la figure de l'enfant, les spécialistes de l'histoire sociale de l'enfance s'accordent également pour citer deux auteurs qui s'opposent[113] : Philippe Ariès, l'instigateur du « sentiment moderne de la famille », et Lloyd DeMause. Leurs thèses s'affrontent : dans l'Ancien Régime, s'appuyant en particulier sur l'enfance du futur roi Louis XIII, Philippe Ariès soutient

---

[111]Ian Gibson, *Lorca-Dalí…*, *op. cit.*, p. 124-126.
[112]Philippe Lejeune, « *Votre enfance en cinq leçons* », in Anne Chevalier et Carole Dornier (dir.), *Le Récit d'enfance et ses modèles*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2003, disponible sur : http://books.openedition.org/puc/10038 [consulté le 20/12/17].
[113]*AA. VV.*, *Ignacio Pinazo, el retrato infantil*, *op. cit.*, p. 13-35.

qu'il n'existe pas réellement de frontière entre les enfants et les adultes, tous partageant les mêmes jeux et étant éveillés à la sexualité dès leur plus jeune âge. De son côté, Lloyd DeMause défend une position contraire, montrant que l'enfant a été une victime de sa condition et que son l'histoire a été formée par l'infanticide, l'abandon, le soin des nourrices, l'emmaillotage des bébés, les coups et les abus sexuels[114]. Lloyd DeMause énumère les raisons pour lesquelles l'adulte peut utiliser la figure de l'enfant, selon trois procédés : la projection « as a vehicle for projection of the contents of his own unconscious », l'inversion « as a substitute for an adult figure important in his own childhood » et l'empathie « empathize with the child's needs and act to satisfy them[115] ». La posture de DeMause met en exergue le dialogue entre l'enfant et l'adulte à travers ces trois étapes : l'enfant « extérieur » par la projection, l'enfant « intérieur » par l'inversion et le lien entre ces deux enfants par l'empathie. Cette dialectique nous interpelle quant à l'étude de Sorolla et Jiménez, puisqu'il existe, tout d'abord, un processus de mise à distance pour saisir enfin, les propres besoins des artistes.

En définitive, le XIX^e^ siècle pour l'enfant est, à la fois, le siècle de la mortalité infantile, du travail des plus jeunes, des orphelins, mais il s'agit également du siècle de la transition vers une nouvelle conception de l'enfant[116], qui sera réellement effective au début du XX^e^ siècle, auquel appartiennent Sorolla et Jiménez. L'importance de ces nouveaux concepts et mesures mises en place autour de l'enfance, et plus particulièrement de la figure de l'enfant, permettent de comprendre davantage l'importance des portraits d'enfants et leur signification dans ce contexte de changement, ainsi que de l'intérêt de nos deux artistes pour ce sujet. Rousseau est le

---

[114]Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale…*, *op. cit.*, p. 141-148.
Lloyd DeMause, *Foundations of Psychohistory*, New York, Creative Roots, 1982, p. 6.
Ariès s'appuie sur le *Journal sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII*, écrit par Héroard, médecin du dauphin puis du roi, dont le récit quotidien nous offre un témoignage sur le développement du nourrisson. Cependant, la publication dudit ouvrage date de 1868, il faudrait donc reconsidérer les manuscrits pour s'assurer de l'authenticité des faits.
[115]Lloyd DeMause, *Foundations of Psychohistory*, *op. cit.*, p. 6. L'enfance comme projection de l'adulte a également été traitée par Pablo Castro, « Creatura et infantia : Ternura, debilidad, monstruosidad y bendición (ss. XV-XVIII) », *Revista Electrónica Historias del Orbis Terrarum*, 1, 2009, p. 210.
[116]*AA. VV.*, *Ignacio Pinazo, el retrato infantil*, *op. cit.*, p. 13-35.

principal point d'inflexion dans cette rénovation de la figure de l'enfant, bien que ce modèle soit d'abord suivi par les classes bourgeoises et aisées, et non pas par les plus défavorisées. Rousseau donne à l'enfant une façon de voir, de penser et de sentir différente de celle des adultes. Cependant, la principale caractéristique des enfants reste leur malléabilité[117] et la corporalité est fondamentale dans la conception de l'enfant. Les enfants, plus que n'importe quel autre sujet, incarnent au mieux les espérances d'une ère nouvelle. À la fin du XVIII^e siècle, les enfants se caractérisent encore du point de vue médical par le fait qu'ils sont humides et chauds[118], ce qui a pour effet de les rendre souples. Une souplesse à la fois de corps et d'esprit. Les enfants sont « tendres », c'est-à-dire qu'ils sont malléables[119].

L'influence de Rousseau se fait sentir *a posteriori* car la divulgation de ce traité sur la vie des enfants en son temps ne changea guère, comme ce fut également le cas de Freud et des théories sur l'enfance. Malgré l'effet « big-bang » de la nouvelle conception de l'enfance, Jiménez et Sorolla n'en sont pas affectés directement. Il est possible que certaines œuvres soient lues depuis une perspective psychanalytique, mais ce n'est pas notre méthode dans cette étude, car l'arrivée de la psychanalyse dans le panorama artistique arrive trop tard pour eux : leur formation comme artiste est achevée, ce qui n'est pas le cas de la génération suivante (Dalí, Lorca, Buñuel, etc.).

Enfin, dans les théories historiques de Ariès et de DeMause, il est à retenir que la figure de l'enfant n'est saisie que par son assujettissement à l'adulte, puisque ce ne sont que des « traces *indirectes*[120] » qui nous permettent de reconstituer les enfances

---

[117]Une qualité que reprennent notamment les moralistes et humanistes du XVI^e siècle : Vives, Erasme, Luther et Calvin. L'enfant est donc, selon eux, malléable, faible, immature et ne possède pas la capacité de jugement. *AA. VV.*, *Ignacio Pinazo, el retrato infantil*, *op. cit.*, p. 16.

[118]Ces caractéristiques sont celles qui sont attribuées à l'enfant jusqu'au XVIII^e siècle, basées sur la théorie des humeurs d'Hippocrate et de Galien : « La théorie humorale considère que la santé de l'âme comme celle du corps réside dans l'équilibre des humeurs — sang, phlegme, bile jaune, bile noire — et des qualités physiques — chaud, froid, sec, humide — qui les accompagnent », disponible sur : https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-des-humeurs/ [consulté le 03/03/18].

[119]La tendresse qu'ils provoquent en nous est, en fait, une dérivation de la donnée médicale antique : c'est une métonymie. Par glissement, on l'attribue à l'émotion, mais c'est avant tout une qualité propre aux enfants. L'histoire du mot « tendresse » assujettit l'enfant en en faisant le propre du sentiment éprouvé en sa présence.

[120]Egle Becchi et Dominique Julia, *Histoire de l'enfance*, vol. 1, *op. cit*., p. 13.

révolues, énoncés à travers les adultes : pédagogues, historiens, philosophes, parents, autobiographes effectuant un retour sur leur passé et, enfin, les écrivains et les peintres. L'enfant est, dans tous les cas, apprécié depuis le prisme de l'adulte, un filtre qui se manifeste dans la production, à la fois picturale et littéraire. Ce constat sur l'enfant et son contexte nous permet d'étudier les enjeux de la présence de l'enfant chez Sorolla et Jiménez et d'aborder les relations entre le peintre et le poète dans cette période de fin-de-siècle.

1.1. Esquisse d'une relation picturo-littéraire

1.1.1. Joaquín Sorolla et Juan Ramón Jiménez : vies parallèles

La période entre la fin du XIX^e^ siècle et le début du XX^e^ siècle témoigne d'un contexte culturel et historique propice à un tissage entre les arts, où peintres et poètes entretiennent des liens étroits. Différents niveaux de saturation de l'image dans le texte et du texte dans l'image font état de cette mixité artistique. Cependant, comme le souligne Jesús Ponce Cárdenas, ces liens ne s'établissent pas uniquement par le recours à *l'ekphrasis*, le degré le plus élevé de saturation de l'image dans le texte, mais également par la constellation de motifs fin-de-siècle :

> Mas la afinidad entre las artes plásticas y las artes verbales durante los años que median entre 1890 y 1920 no surgió únicamente de esta visión –muy circunscrita– de la écfrasis, sino que algunos «parallèles sémantiques ou thématiques » permiten «également de jeter des ponts entre peinture et littérature »[121].

Le spécialiste énumère quelques-uns d'entre eux, comme le jardin, l'ésotérisme, le centaure, la femme fatale, la ville morte[122]… auxquels nous ajouterions le motif de l'enfant. Jesús Ponce Cárdenas, dans son constat sur le jardin, élabore les bases d'un rapprochement biographique entre Joaquín Sorolla et Juan Ramón Jiménez. Ainsi, notre objectif est d'approfondir les premières pistes lancées par le critique : en effet, les trajectoires de vie de Sorolla et Jiménez les conduisent vers un même motif, l'enfant. À l'instar de Ponce Cárdenas pour le motif du jardin, nous allons donc nous

[121]Jesús Ponce Cárdenas, « Era una tarde de un jardín umbrío… », art. cit.
[122]*Ibid.*

centrer sur le motif de l'enfant, comme point de convergence entre le peintre valencien et le poète andalou. Mais pour ce faire, il nous faut établir au préalable les différents points de convergences dans leurs vies et dans leurs œuvres.

Nos auteurs en devenir en cette fin du XIX^e siècle ont en commun la lumière dans laquelle ils sont baignés depuis leur enfance, ainsi que le contact proche avec la mer. Sorolla naît à Valence en 1863, sous le soleil levantin, tandis que Juan Ramón Jiménez voit le jour le 23 décembre 1881 à Moguer, village d'Andalousie situé près de Huelva, « una blanca maravilla ; la luz con el tiempo dentro[123] ». En outre, Graciela Palau de Nemes insiste sur la double face du village natal du poète : « Moguer era un doble pueblo : el de los marineros y el de los labradores[124] ». Il s'agit d'un constat également applicable à Valence, où se produit entre 1870 et 1900 une annexion des villages maritimes et de maraîchage des alentours, parmi lesquels Poble Nou de la Mar, actuelle zone du Cabañal et de la Malvarrosa, dont se sont largement inspirés l'écrivain Vicente Blasco Ibáñez[125] et Joaquín Sorolla. La similitude entre les villages de la côte levantine et les villages andalous est frappante : les visions des artistes convergent vers la lumière et la blancheur qui s'en dégage.

Retrouvons le jeune Joaquín Sorolla à ses débuts. Alors qu'il n'est qu'un enfant de deux ans, le futur peintre valencien connaît le douloureux décès de ses parents, Joaquín Sorolla Gascón et Concepción Bastida Prat, emportés par l'épidémie de choléra qui sévit en Espagne en 1865[126]. Ainsi, le jeune Sorolla devient orphelin très jeune et il porte les stigmates de cette expérience toute sa vie durant, au point de faire part à son épouse, Clotilde García del Castillo, de ce vide laissé dans l'enfance :

---

[123]« Cuando yo era el niñodiós » in Juan Ramón Jiménez, *Leyenda* (1896-1956), Antonio Sánchez Romeralo et María Estela Arretche (éd.), Madrid, Visor, 2006, p. 57.

[124]Graciela Palau de Nemes, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1957, p. 138.

[125]Les romans régionalistes de Vicente Blasco Ibáñez fonctionnent comme le miroir des oeuvres de Sorolla de la même période : nous pourrions notamment citer *Arroz y Tartana* (1894), *Flor de mayo* (1895)*, La Barraca* (1898), *Sónnica la cortesana* (1901), *Entre naranjos* (1904).

[126]María Luisa Menéndez Robles et Víctor Lorente Sorolla, *Sorolla y la otra imagen en la colección de fotografía antigua del Museo Sorolla*, catalogue d'exposition, Valencia, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2013, p. 16.

> Eres mi carne, mi vida y mi cerebro llenas todo el vacío que mi vida de hombre sin afectos de padre y madre tenía antes de conocerte[127].

Joaquín et sa sœur cadette sont recueillis par leur tante Concha, sœur de leur défunte mère, et son époux José Piqueres : celui-ci fut le premier à déceler chez le jeune Sorolla son talent pour le dessin et le conduit aux cours du soir de don Cayetano Capuz, à la Escuela de Artesanos[128].

À des centaines de kilomètres de Valence et bien des années plus tard, Juan Ramón Jiménez connaît une expérience similaire de la mort qui le marque profondément. Malgré son enfance dorée dans une famille aisée, riches propriétaires agricoles de la région de Huelva spécialisés dans le vin, le décès soudain de son père, le 3 juin 1900, plonge le jeune poète dans l'angoisse sempiternelle de la mort, au point qu'il ne peut plus vivre sans la présence d'un médecin. Sa santé se dégrade progressivement, notamment à cause de la neurasthénie dont il souffre, et sa famille le fait interner l'année suivante à la maison de santé du Castel d'Andorte près de Bordeaux en 1901, avant qu'il ne revienne à Madrid à la fin de cette même année[129]. Son séjour à la capitale, au « Sanatorio del retraído[130] » — comme il le nomme lui-même —, lui permet de faire la connaissance de Luis Simarro, médecin précurseur dans le traitement des maladies psychiatriques, avec lequel il se lie d'amitié. Juan Ramón Jiménez s'installe chez lui en 1903, après la mort de Mercedes Roca, l'épouse du thérapeute[131]. Jiménez écrit à propos de son sujet :

> Don Luis Simarro me trataba como a un hijo. Me llevaba a ver personas agradables y venerables, Giner, Sala, Sorolla, Cossío ; me llevaba libros, me leía a Voltaire, a Nietzsche, a Kant, a Wundt, a Spinoza, a Carducci[132].

---

[127]Víctor Lorente Sorolla et Blanca Pons-Sorolla, *Epistolarios de Joaquín Sorolla. Correspondencia con Clotilde García del Castillo (1891-1911)*, vol. 3, Barcelona, Anthropos, 2009, *p.* 179.
[128]Bernardino de Pantorba, *Joaquín Sorolla : esbozo biográfico y crítico,* Gerona, Dalmán Carles, Pla, 1944, p. 9.
[129]Carmen Hernández-Pinzón suppose que le poète était atteint de la maladie de Crohn, qui l'aurait conduit à ses phases successives de dépression. « Juan Ramón Jiménez compuso su obra "más trascendental" en Florida », *Soitu.es*, 30/01/2009, disponible sur : www.soitu.es [consulté le 10/12/14].
[130]Juan Ramón Jiménez, « Sanatorio del retraído » in *Libros de prosa*, Francisco Garfias (éd.), Madrid, Aguilar, 1969, p. 899-915. Il s'agit du surnom que Jiménez a attribué au « Sanatario del Rosario », où il a vécu deux ans (1901-1903).
[131]Helio Carpintero, « El doctor Simarro y la psicología española », *Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*, 79, 2002, p. 200.
[132]Juan Ramón Jiménez, « Luis Simarro » in *Españoles de tres mundos*, Francisco Javier Blasco et Francisco Díaz de Castro (éd.), Madrid, Visor, 2009, p. 368.

Le scientifique sert alors d'intermédiaire entre Juan Ramón Jiménez et Joaquín Sorolla : en effet, il présente le poète au peintre, ces derniers étant très attachés à la présence de personnel médical dans leurs vies respectives. Sorolla et Simarro partagent leur origine valencienne, et le médecin entretient d'étroites relations avec le monde des arts et des lettres[133]. Les circonstances de la rencontre entre le peintre et le médecin, en revanche, relèvent de l'hypothèse : d'une part, ce rapprochement entre Sorolla et Simarro serait le fruit de l'intellectuel et peintre Aureliano de Beruete, qui aurait présenté le docteur à Sorolla lors de l'arrivée de ce dernier à Madrid en 1889[134] ; d'autre part, Sorolla aurait connu Simarro par l'intermédiaire de son beau-père, Antonio García Perís, photographe renommé à Valence[135]. Quoi qu'il en soit, Javier Campos précise à propos du médecin que :

> Fue, a la vez, y en todo de forma sobresaliente, un hombre de ciencia, un artista y cultivador de amistades con artistas y poetas, como Sorolla y Juan Ramón Jiménez, un ideólogo y un creador e investigador brillante, lúcido y, en el terreno científico, inconstante[136].

Le peintre et le poète se retrouvent donc à Madrid, après avoir temporairement abandonné leur terre natale pour l'effervescence artistique de la capitale espagnole. Les artistes, originaires de la périphérie, effectuent le même voyage au centre de l'Espagne. Sorolla y vit de manière continue, à partir de 1890, tandis que Juan Ramón Jiménez y séjourne, quant à lui, de manière sporadique : en 1900, puis de 1903 à 1905, et enfin de 1912 à 1936. Par ailleurs, comme le souligne Graciela Palau de Nemes, Sorolla expose ses œuvres pour la première fois à l'Exposition Nationale de Madrid l'année même de naissance de Juan Ramón Jiménez, et le peintre avait déjà

---

[133]Helio Carpintero, « El doctor Simarro y la psicología española », art. cit*., p.* 200.

[134]Javier Campos, « Luz en la ciencia », *Contrastes. Revista Cultural*, 54, 2009, p. 149-150. Campos souligne que le médecin était le fils du peintre Ramón Simarro et fut orphelin à l'âge de trois ans, ce qui nous permet de le mettre en relation avec Sorolla ; par ailleurs, l'inventaire à la mort de Simarro a révélé la possession de plusieurs tableaux réalisés par le peintre levantin.

[135]Florencio de Santa-Ana, « El Doctor Simarro y su relación con cuatro artistas de principios del siglo XX », in *AA.VV*., *Fondos artísticos Fundación General UCM*, catalogue d'exposition, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, p. 12.

[136]Javier Campos, « Los orígenes de la psicología científica en España : El doctor Simarro », *Investigaciones Psicológica*s, 4, Universidad Complutense de Madrid, 1987, p. 73, disponible sur : http://eprints.ucm.es/ [consulté le 12/05/2015].

séjourné en Italie et en France pour sa formation académique des Beaux-Arts, vivant de 1890 à 1905 entre Valence et Madrid[137]. Sorolla avoue au sujet de la capitale que :

> Los artistas vivimos aquí por ser el centro de todo el movimiento, no porque esto nos agrade, y vivimos a fuerza de carecer Madrid de toda personalidad. Yo viviría en Valencia, y allí habría construido esta casa, si Valencia fuera camino para alguna parte. Pero vivo aquí amando a Valencia y recordándola constantemente[138].

À son tour, Juan Ramón Jiménez confie, en 1930, dans un entretien avec l'écrivain Antonio Joaquín Robles Soler :

> España tiene un centralismo fatal. El que quiera leer, le atraigan los museos, las exposiciones…ha de venir a Madrid. Y eso hice yo: salí de mi tierra para unir el sentimiento mío, andaluz, con lo universal[139].

La vie madrilène correspond à l'effervescence citadine de la capitale face à la périphérie, mais le poète aurait préféré vivre au milieu de ses terres andalouses, « si fuera Sevilla, como debiera ser, la capital de España[140] ». Par ailleurs, Jiménez écrit au poète José Sánchez Rodríguez que sa carte lui fait l'effet d'un « soplo de brisas andaluzas » dans ce « Madrid horrible » où il est arrivé depuis deux semaines et duquel il s'ennuie déjà[141]. Néanmoins, c'est avec un tout nouveau regard que le poète de Moguer découvre la capitale en 1913. À son arrivée, après s'être isolé des cercles madrilènes pour retrouver le cocon familial de 1906 à 1912, Jiménez est invité à rejoindre la *Residencia de estudiantes* de Madrid et trouve refuge dans cet endroit, bien différent de la capitale qui l'avait déçu au début des années 1900. Toutes les conditions étaient réunies pour rendre le travail le plus agréable possible. Le poète trouve alors un havre de paix et cette période de résidence au cœur de ce poumon

---

[137]Graciela Palau de Nemes, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, p. 138.
[138]Francisco Martín Caballero, « Joaquín Sorolla » in in *Vidas ajenas*, Whitefish, Kessinger Publishing, 1914, p. 42.
[139]Antonio Joaquín Robles Soler, « Una región en Madrid. Andalucía » in Soledad González Ródenas (éd.), *Juan Ramón Jiménez. Por obra del instante. Entrevistas*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2013, p. 160.
[140]*Ibid.*
[141]Antonio Sánchez Trigueros, « Relaciones literarias entre Juan Ramón y el poeta malagueño José Sánchez Rodríguez », in *Actas del Congreso Internacional conmemorativo del centenario de Juan Ramón Jiménez*, vol. 2, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, 1983, p. 524. L'auteur précise que cette correspondance se fait plus intense entre 1900 et 1902.

madrilène », qu'il rebaptise « la Colina de los chopos », installé sur le « Cerro del Viento », devient le sujet de l'une de ses œuvres[142].

Juan Ramón Jiménez et Sorolla nous transmettent, à travers ces déclarations, un message de nostalgie de la terre natale : Valence sera une sorte de *locus amœnus* du peintre, tout comme Moguer sera celui du poète. Autrement dit, il s'agit de lieux qui renvoient inévitablement à leur passé et leur enfance, des endroits à la fois perçus comme berceau et paradis perdu[143]. Ces deux témoignages montrent alors que l'orientation vers Madrid est un choix de carrière, puisque la ville, comme le souligne Sonia Kerfa, « symbole de progrès, exerce sur les artistes de la fin du XIX^e^ au début du XX^e^ siècle, poètes et peintres, une fascination qui ne se démentira pas avant la crise des années 1930[144] ». Chez nos auteurs, elle provoque, à la fois, attraction et répulsion. Cependant, Jiménez est en proie à des sentiments contradictoires : à Madrid, il regrette la quiétude de son village andalou ; à Moguer, en revanche, la vie culturellement intense de la capitale lui manque, comme il le relate dans cette lettre à Rubén Darío :

> Me habla usted de mi aislamiento, ¡mi aislamiento! Yo he sido siempre, como usted sabe, un aislado; como que la soledad es buena amiga de la bondad y de la belleza. Ahora bien, la cuestión es esta: ¿dónde debe uno aislarse? ¿En un pueblo como Moguer? Hay paz, hay silencio… relativo; se reciben libros, revistas, cartas; pero no puede ir uno a un museo, a un concierto, a un parque monumental […] Mas aquí no hay maestros de nada, como no sea de salud, el sol, el cielo azul, el campo verde, la arena roja, cosas que, sin un fondo de tesoros mentales, pueden conducir a una apoteosis a lo Rueda ¡tan temible![145]

Le parcours des deux artistes jusqu'à la « Villa y Corte » sont différents. Alors que les tuteurs de Sorolla l'encouragent à poursuivre des études de Beaux-Arts, les parents de Juan Ramón Jiménez cherchent à l'en dissuader. En effet, le futur poète rêve de pouvoir vivre de sa passion pour la peinture, dont Ángel Crespo et María

---

[142]Juan Ramón Jiménez, *Libros de prosa*, *op. cit.*, p. 787-837.
[143]Nous abordons la nostalgie de la terre natale pour Sorolla et Jiménez dans le 3.2.2. de cette étude.
[144]Sonia Kerfa, « Violence sur la ville : Barcelone et les images de l'exclusion dans le documentaire indépendant des années 60 », *Cahiers d'études romanes*, 16, 2007, disponible sur : http://journals.openedition.org/etudesromanes/2091 [consulté le 03/03/18].
[145]Juan Ramón Jiménez, *Cartas. Antología,* Francisco Garfias (éd.), Madrid, Espasa-Calpe, *p.* 28-29.

Carrera Pascual retracent le parcours[146]. La peinture fait ainsi partie intégrante de l'étape de formation du poète et c'est donc naturellement qu'il l'intègre dans son écriture. Le père du poète insiste pour qu'il fasse des études de droit à Séville, condition *sine qua non* pour continuer ses cours de peinture auprès de l'artiste Salvador Clemente, en 1896. Selon Jiménez, Clemente est l'une des raisons de son abandon de la peinture des années plus tard, et à son habitude, il veut détruire la totalité de ses créations dont il n'était pas satisfait. Les membres de sa famille en témoignent : « cuentan sus familiares que destruyó numerosos lienzos, y que si no consiguió romperlos todos fue porque no se los entregaron cuando los pedía[147] ». Le poète accuse alors son mentor de l'époque de n'avoir pas su le guider convenablement dans cette voie[148].

Jiménez se rend alors à Madrid en 1900, plus attiré par la plume que par le pinceau, puis retourne finalement à Moguer, malade des nerfs et désenchanté du monde littéraire. C'est à ce moment-là que survient le décès de son père, période durant laquelle Juan Ramón Jiménez « necesitaba dejar correr [su] pena, fácil y largamente[149] » par le biais de l'écriture. En effet, Juan Ramón Jiménez se rend compte très tôt qu'il ne pourrait pas faire carrière comme peintre. Néanmoins, María Carrera Pascual avance que si Jiménez était resté à Madrid en 1906, et avait maintenu sa relation amicale avec Sorolla en continuant à lui rendre visite à son atelier, il aurait pu parvenir à lui ressembler et même être catalogué comme l'un de ses disciples[150].

Peu de temps après leur rencontre, en 1903-1904, Sorolla peint un portrait du poète. Il s'agit d'un portrait de jeunesse, où l'on découvre un Juan Ramón Jiménez d'un style dandy, vêtu d'un costume flavescent – couleur associée à l'enfance du

---

[146]Son goût pour la peinture a été amplement traité par Ángel Crespo, *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, et María Carrera Pascual, *Pintura y estética de Juan Ramón Jiménez*, Huelva, Caja Provincial de Ahorros de Huelva, 1989.

[147]María Carrera Pascual, *Pintura y estética de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit*., p. 21.

[148]María Carrera Pascual évoque un manque évident de motivation pour persévérer dans la peinture et préconise de nuancer les propos de Juan Ramón Jiménez concernant Salvador Clemente. *Ibid.*, p. 30 et p. 84.

[149]Juan Ramón Jiménez, *Libros de prosa*, *op. cit.*, p. 903.

[150]María Carrera Pascual, *Pintura y estética de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, p. 184.

poète[151], comme le précisent Graciela Palau de Nemes et Mercedes Juliá[152] –, sur fond de jardin, tenant entre ses mains un livre dans lequel ses doigts font office de marque-page[153]. Dans un entretien avec le journalise Rafael de Penagos, le poète précise qu'il s'agit du livre *Arias tristes* qui venait d'être publié[154], tandis que Jesús Ponce Cárdenas souligne que chronologiquement, la publication en 1904 de *Jardines lejanos* laisse entrevoir cette référence au jardin en arrière-plan[155].

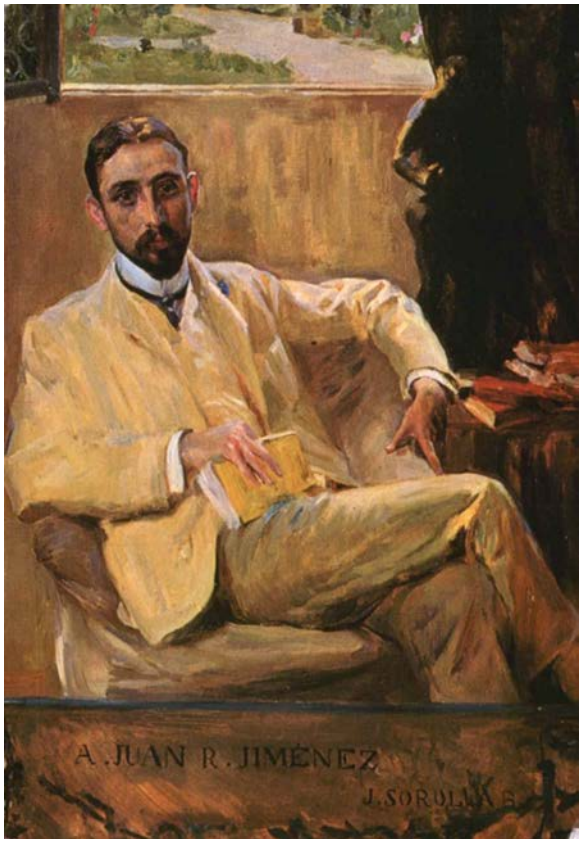


Tableau 1 : Joaquín Sorolla, *Juan Ramón Jiménez*, 1903-1904, huile sur toile[156].

[151]Nous analysons la présence de la couleur jaune dans la palette chromatique de l'enfance de Sorolla et Jiménez dans le 3.2.3.2. de cette étude.

[152]« El amarillo figura entre los más tiernos recuerdos de Juan Ramón ». Graciela Palau de Nemes, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1974, p. 23. Mercedes Juliá ajoute que : « Es el color de la infancia del poeta ». Mercedes Juliá, *El universo de Juan Ramón Jiménez: un estudio del poema "Espacio"*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1989, p. 128.

[153]Ce tableau est l'un des portraits les plus connus de Juan Ramón Jiménez. Ricardo Gullón (*Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Sevilla, Sibila, 2008, p. 151) et Jesús Ponce Cárdenas (« Era una tarde de un jardín umbrío… », art. cit.) nous en offrent une description détaillée.

[154]Rafael de Penagos, « Con Juan Ramón, al pasar », in Soledad González Ródenas, *Juan Ramón Jiménez. Por obra del instante. Entrevistas*, *op. cit.*, p. 417.

[155]Jesús Ponce Cárdenas, « Era una tarde de un jardín umbrío… », art. cit.

[156]Dimensions et localisation non précisées. Ce tableau est cité par Jesús Ponce Cárdenas, « Era una tarde de un jardín umbrío… », art. cit.), mais figure aussi dans la galerie de portraits de Juan Ramón Jiménez in Juan Ramón Jiménez, *Vida. Días de mi vida*, Mercedes Juliá et María Ángeles Sanz Manzano (éd.), vol. 1, Valencia / Madrid, Pre-Textos, 2014.

Juan Ramón Jiménez qualifie ce tableau de « retrato de verano[157] ». Dans ce portrait, genre pictural que Sorolla s'approprie, le peintre représente une interaction entre le sujet et son décor, puisqu'il le compose en trois plans : la dédicace et la signature du premier plan, où Sorolla reprend la première signature de Jiménez « Juan R. Jiménez », séparée par une ligne de force qui contribue à encadrer la figure du poète au second plan et la dernière ligne, marquée par le rebord de la fenêtre qui s'ouvre sur le jardin. La dominance du jaune employé par Sorolla s'accorde avec la couleur de prédilection du poète, une teinte qui renvoie à la période de l'enfance pour le peintre et lui. Le soleil qui entre par la fenêtre ouverte forme un halo de lumière au-dessus de la figure de Jiménez, dont la posture fait référence à sa condition sociale : assis les jambes croisées et accoudé à son fauteuil, il donne l'image d'un jeune « señorito » andalou, où Sorolla parvient à capter l'essence du jeune poète, tel qu'il l'a rencontré à Madrid.

Comme le souligne Jesús Ponce Cárdenas[158], ce ne sera pas la dernière fois que Juan Ramón Jiménez pose pour Sorolla : preuve en est le portrait qu'il réalise en 1916, à la demande d'Archer Huntington pour la Hispanic Society of America[159]. Ce portrait montre le poète sous un aspect bien plus sévère, vêtu d'un costume sombre et affichant une calvitie relativement avancée[160]. Il s'agit du seul tableau que Sorolla peint cette année-là pour la galerie des hommes illustres de la Hispanic Society[161]. Avec la maturité de la dizaine d'années qui séparent ces deux portraits, nous observons que Sorolla reprend les mêmes éléments picturaux pour représenter le poète : la signature, l'attitude — assis sur le fauteuil —, et l'ouverture sur le jardin en arrière-plan. En outre, le peintre tient toujours entre ses mains un livre — qui pourrait bien être *Poesías escojidas*, *Diario de un poeta reciencasado* ou la nouvelle édition de *Platero y yo*[162] —, la signature s'est affirmée et s'est transformée — Sorolla imite la signature si particulière du poète dans le tableau pour le désigner — et le jardin en

[157]Francisco Pompey, « Con Juan Ramón Jiménez en Moguer (Huelva) en 1911 », *ibid.*, p. 54.
[158]Jesús Ponce Cárdenas, « Era una tarde de un jardín umbrío… », art. cit.
[159]La Hispanic Society of America sera désormais nommée la Hispanic Society dans cette étude.
[160]Jesús Ponce Cárdenas, « Era una tarde de un jardín umbrío… », art. cit.
[161]L'analyse de cette galerie des hommes illustres apparaît dans le 1.1.3. de notre étude.
[162]Mitchell A. Codding (éd.), *Tesoros de la Hispanic Society of America*, Madrid / New York, Museo del Prado / The Hispanic Society of America, 2017, p. 400.

arrière-plan rappelle la fenêtre ouverte du premier portrait, mais il s'agit d'une mise en abyme, puisque le peintre y insère sa propre création : *El patio del rey don Pedro, Alcázar, Sevilla* (1910)[163].

Remarquons aussi que le noir a remplacé le jaune. Dans le premier portrait, Sorolla utilise des éléments de sa palette chromatique significative de son changement pictural, comme dans son œuvre *Sol de la* tarde, et représente le poète dans une attitude en accord avec sa jeunesse, accompagné de l'une de ses premières publications. Face au portrait réalisé dans la période de jeunesse du peintre, c'est un portrait de maturité du poète que présente Sorolla en 1916 : l'insertion d'éléments caractéristiques des artistes, comme le tableau dans le tableau et les signatures originales de chacun, fait état de cette collaboration artistique et des relations qu'ils entretenaient.

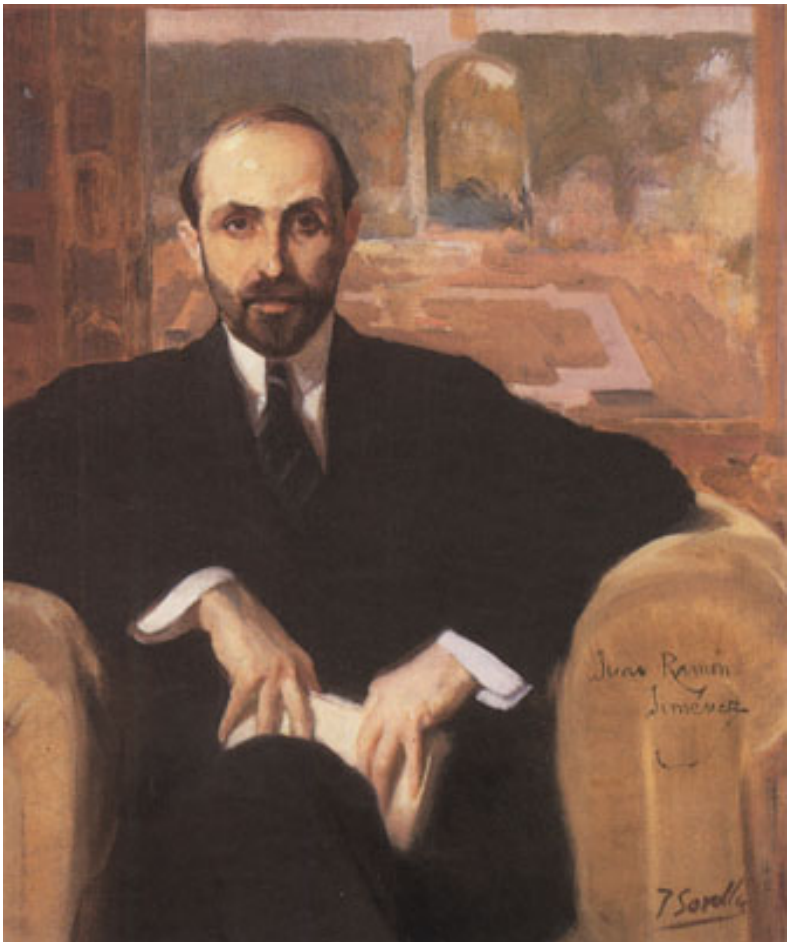
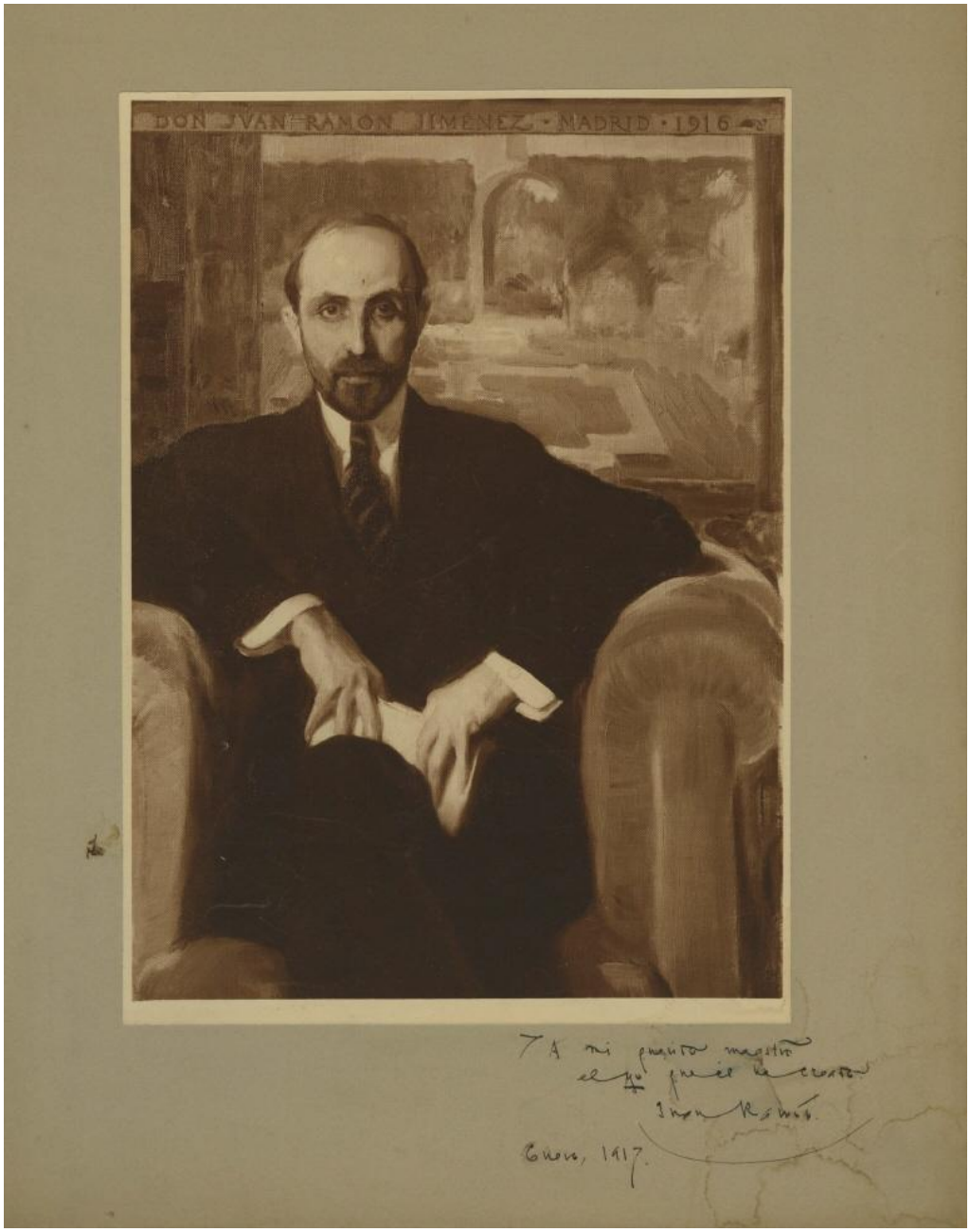


Tableau 2 : Joaquín Sorolla, *Juan Ramón Jiménez*, 1916,
huile sur toile, 110 x 74,9 cm, Hispanic Society of America, New York.

[163]Mitchell A. Codding (éd.), *Tesoros de la Hispanic Society of America*, *op. cit.*, p. 400.

Par ailleurs, nous retrouvons dans les archives de Sorolla une carte postale envoyée par Jiménez, où le poète inscrit dans le coin inférieur droit, en 1917 : « A mi querido maestro el yo que él ha creado. Juan Ramón / Enero, 1917 ». Ce tableau est reproduit sans les signatures, rajoutées *a posteriori* sur la toile, mais avec l'en-tête qui décline l'identité du poète, tel qu'il devait être présenté à la Hispanic Society.



Photographie 1 : Anonyme, *Retrato de D. Juan Ramón Jiménez,* 1917, carte photographique, 41,9 x 32,6 cm, Museo Sorolla, Madrid.

À l'inverse, en 1903, Juan Ramón Jiménez publie un article dans la revue *Alma Española* qui s'intitule « Sol de la tarde (pensando en el último cuadro de Joaquín Sorolla)[164] », œuvre majeure du peintre qui marque le point culminant de sa maturité artistique :

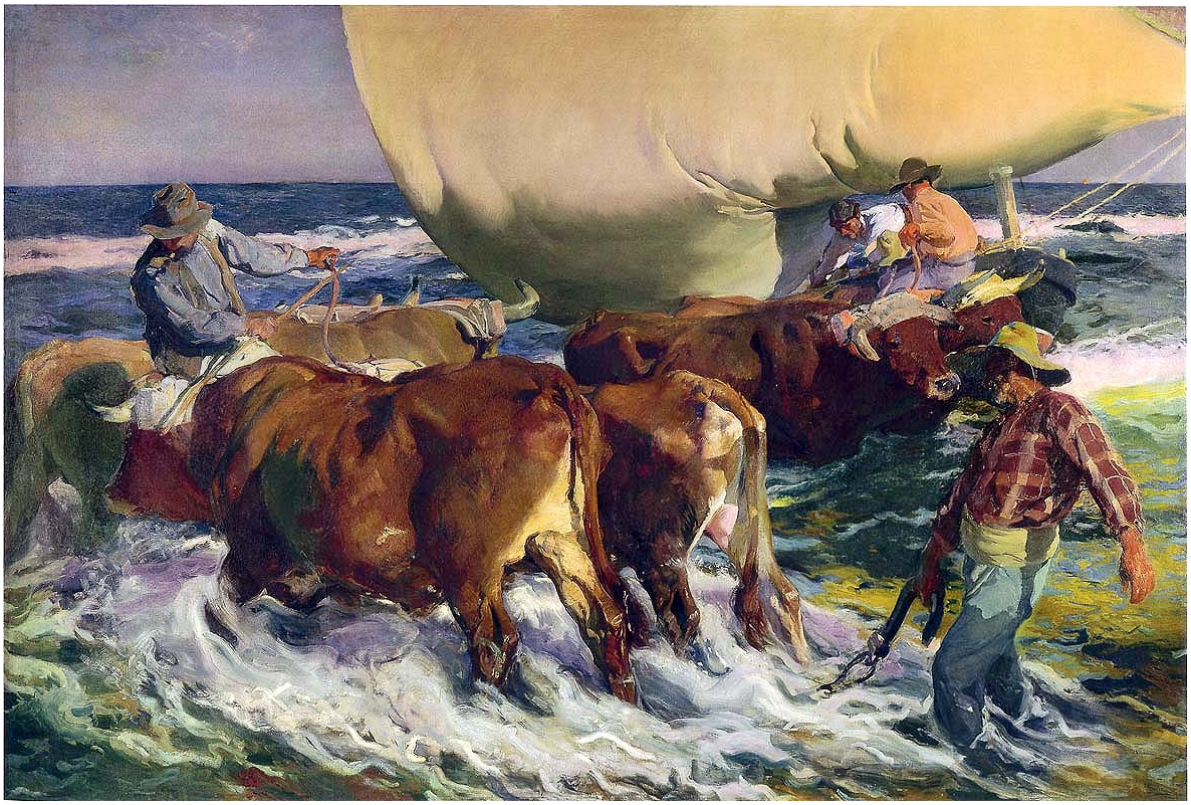


Tableau 3 : Joaquín Sorolla, *Sol de la tarde,* 1903,
huile sur toile, 299 x 441 cm, Hispanic Society of America, New York[165].

Concernant cet article, María Carrera Pascual déclare que l'on s'éloigne de la critique d'art pour se concentrer sur une « inspiration momentanée » de type impressionniste, un texte que l'on assimilerait volontiers à une balade en prose[166] :

> Tengo abierto mi balcón, y el sol de esta tarde equívoca de invierno, viene hasta mí, florido de luz cálida y primaveral, y me acaricia con dulzura, finamente, haciéndome sonar en las islas lejanas y fragantes. El azul del cielo está nuevo y lujoso, favorable al ensueño juvenil. Y parece que tras ese palacio vecino que el sol sonrosa como en abril, ha de lucir aquel mar tan distante… Se creyera que nunca ha existido la noche, esa noche, buena, azul y plata, azul y nieve y seda: noche que yo amo tanto. Grita el sol de tal manera que da miedo sonar con la noche. Y yo, que durante el día ando de un lado

[164]Reproduit par par Ángel Crespo, *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, *op. cit.*, p. 214-218.
[165]Pour l'étude de ce tableau qui s'éloigne de notre sujet, nous renvoyons le lecteur à l'analyse de José Luis Díez (éd.), *Joaquín Sorolla, 1863-1923*, catalogue d'exposition, Madrid, Museo del Prado, 2009, p. 307-312.
[166]María Carrera Pascual, *Pintura y estética de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, p. 279.

> a otro, con las manos en los bolsillos, casi ciego, esperando que caiga la tarde, siento hoy contra mi voluntad que en la sombra de mi alma hay un hilo irisado de sol[167].

En effet, c'est à se demander si Juan Ramón Jiménez ne s'est pas servi du tableau de Sorolla comme prétexte pour coucher sur papier ses impressions concernant cette douce soirée d'hiver. La palette chromatique sorollesque inonde l'écriture jiménienne, qui se décline dans du bleu et du blanc, la mer et la lumière, qui se font écho « en el aire vibra el rumor sordo de las grandes ciudades, un son que hierve entre lumbres, con su alegría de penas olvidadas y su cristal de música y de risa ». Il s'agit, à la fois, d'une symphonie de la ville et de la mélancolie de la terre natale. Le bleu évoqué par Jiménez, prend des teintes violettes (modernistes) dans la toile de Sorolla, évocatrices de son enfance poétique, sa première étape de création, « favorable al ensueño juvenil ». La nuit, la nostalgie que le poète chérit, établit un contraste avec la lumière du jour, un soleil qu'il laisse filtrer malgré lui : « siento hoy contra mi voluntad que en la sombra de mi alma hay un hilo irisado de sol ». Le poète relate ensuite sa visite dans l'antre de Sorolla, sa maison-atelier, guidé par la lumière qui en émane :

> Ayer he estado en el palacio de Joaquín Sorolla, que tiene un jardín con una fuente; y, después de buscar en el fondo de la fuente los ojos fijos de esa mujer, he llegado al estudio, en donde el pintor de Valencia guarda su tesoro de sol, arrancado a la tierra, y el rumor y la frescura azul y verde del mar; toda esa fiesta de naturaleza serena y honrada, que a mí me hace enmudecer y a veces sonreír. Cuando se entra en el estudio de Joaquín Sorolla parece que se sale a la playa y al cielo; no es una puerta que se cierra tras nosotros; es una puerta que se abre al mediodía. Yo experimento ante la pintura de este levantino alegre esa emoción sin pensamiento, muda, sorda, plena, de una tarde de campo. […][168].

Ce qui attire irrémédiablement le poète, c'est la dimension indicible des tableaux de Sorolla, qui convoque les éléments de la nature « sol », « tierra », « mar », « esa fiesta de naturaleza serena y honrada », et émeut le poète : « a mí me hace enmudecer y a veces sonreír », « esa emoción sin pensamiento, muda, sorda, plena, de una tarde de campo ». Les tableaux de Sorolla s'apprécient, selon le poète, à partir des émotions, puisque la présence de la nature touche la sensibilité du spectateur, qui

---

[167]Juan Ramón Jiménez, « Sol de la tarde (pensando en el último cuadro de Joaquín Sorolla) », *Alma Española*, 18, 1904, p. 2-3.
[168]*Ibid*.

en est privé de ses sens, « muda, sorda ». Le poète poursuit son commentaire pictural :

> Es inútil ir a los cuadros de Joaquín Sorolla con brumas y ensueños en el alma. Nuestras majas sean hoy para Zuloaga, nuestras oraciones para Rusiñol. A Sorolla es necesario llevarle la palabra humana y el color rojo de nuestro corazón. Por el camino iremos pensando en que la sangre vive en nuestras venas, que el calor dilata, y en el ritmo de nuestros pasos. Hemos dejado en casa los ojos de los búhos y nuestra amiga la muerte, para cuando venga la noche[169].

Pour Jiménez, Sorolla est l'incarnation de la vie, à en juger par l'évocation du chromatisme « couleur de feu et de sang », associé à des éléments vitaux (« el color rojo de nuestro corazón ») et de la prosopopée du sang qui coule dans les veines[170]. Il trouve sa voie parmi les grands noms de peintres de cette époque, associés à « l'Espagne noire ». Tant que la nuit n'est pas tombée, autrement dit, avant de sombrer de nouveau dans la mélancolie, le feu de la vie est allumé, la lumière et le soleil : c'est ce que reflètent les tableaux de Sorolla. Le poète finalement, se focalise sur les œuvres du peintre levantin :

> Ese cuadro grande es el que Sorolla ha pintado este año frente al Mediterráneo. Hay, además, otros muchos: son mujeres valencianas, son niños desnudos, otras barcas, otros bueyes, la mañana de plata con el naciente dormido en gasa violeta, velas blancas hinchadas del viento salobre… Pero ese cuadro grande es el que Sorolla ha pintado este año frente al mar[171].

Il s'agit d'une véritable galerie de tableaux où le poète passe en revue la collection présente dans l'atelier du peintre. Après *Sol de la tarde*, sont relevés les principales thématiques picturales de Sorolla : les femmes, les enfants nus, les scènes de plage. La balade poétique continue ainsi :

> Ante el cielo, detrás de nosotros, resuena a lo lejos el clamoreo alegre de la ciudad. Era una tarde de estío, cuando el mar es más azul y brilla como un mar de mitologías. Tenemos arena mojada y blanda bajo nuestros pies, y la espalda ligera sobre el vientre de las olas. La tarde va cayendo; el sol es redondo, escarlata entre raso violeta; y con sus hojas caídas, esa rosa de sangre alfombra el mar. Han venido seis bueyes rojos, mansos, viejos; y entran en el agua, levantando con sus patas una algarabía de espumas y de frescos truenos. La vela, ya blanda, está amarilla de sol; el mar es azul; bandadas de espumas de ola vienen y se pierden…y vienen y se pierden; a lo lejos

[169]Juan Ramón Jiménez, « Sol de la tarde… », art. cit.
[170]Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 960.
[171]Juan Ramón Jiménez, « Sol de la tarde… », art. cit.

> reluce una velita anaranjada. Y por naciente se entra la noche, embozando en su velo morado la soledad de las aguas…[172].

S'en suit une description ekphrastique du tableau *Sol de la tarde*, qui projette son lecteur directement à l'intérieur de l'image. Nos pieds foulent le sable de la plage, où le lecteur-spectateur semble se promener dans ce même décor. L'abondance adjectivale, relative aux couleurs, révèle l'empreinte moderniste du jeune poète, où la palette chromatique se décline dans toutes ses nuances : « azul », « escarlata entre raso violeta », « rosa de sangre », « rojos », « amarilla de sol », « anaranjada ». L'écriture picturale de Jiménez se fait plus que jamais présente : avec cette utilisation des couleurs, il décrit l'image, et la ponctuation fait office de coups de pinceau successifs. À l'instar de Sorolla, c'est à présent Jiménez qui peint, et ainsi montre le portrait qu'il réalise du peintre valencien, à la manière d'un *tableau vivant* :

> Este es el lienzo. Delante de él está Joaquín Sorolla, con su cabello enmarañado y su pipa, hablando alto, a gritos, con su voz vibrante, como si estuviera en la playa, hablando sobre el ruido del oleaje. Yo me he sentado frente al cuadro, en el atardecer suave de Madrid; por el ventanal a norte el cielo es malva, rosa; hay algunas estrellas[173].

Le poète se trouve dans l'atelier de Sorolla, à Madrid, mais au-dehors, « el cielo es malva, rosa », tout comme la plage de Valence, la Malvarrosa, théâtre de cette peinture, qui alimente le contraste avec la ville, « el atardecer suave de Madrid ». Depuis la capitale, Jiménez, tout comme Sorolla, se projette vers la terre natale du peintre, vers la périphérie, où le son de la ville est occulté par la voix vibrante de Sorolla : « como si estuviera en la playa, hablando sobre el ruido del oleaje ». Quand la fête de la nature, comme il l'évoquait, s'adoucit pour laisser place à la nuit, le tableau évoque un songe, un mirage :

> La noche llega. El cuadro está ahí, lleno de sol, lleno de rumor y de espuma. Parece un sueño, ¿qué hacen esos hombres? Dijérase que se han dormido sobre el testuz de los toros. Ese sol poniente no acaba de hundirse. Enfrente brilla un traje claro de mujer y una cabeza de hombre, de niño; se adivinan unas gradas de carmín y unos leones muy mansos… De pronto brilla una luz. ¿Es una estrella? No, es una luz de la vida. Y los cuadros se quedan en el fondo de la sombra, con sus personajes que dialogan en silencio, hablando de la eternidad[174].

---

[172]Juan Ramón Jiménez, « Sol de la tarde… », art. cit..
[173]*Ibid*.
[174]*Ibid*.

L'antre de Sorolla devient le refuge de la lumière dans l'obscurité : les personnages des tableaux, ces hommes, femmes et enfants, se répondent les uns les autres, ce qui brille est « una luz de la vida ». Juan Ramón Jiménez conclut enfin ce constat :

> Joaquín Sorolla ha puesto el sol de la tarde en muchos de sus cuadros. En *Triste herencia* este sol poniente era todo un símbolo: sol viejo de la patria. Este año, ese sol dora pelo de toros en el mar. Es un sol que marca – favorablemente, dicen – músculos de hierro y hombres de cuero. Este pintor de Valencia ha encontrado su tesoro en el agua azul. Pero el dominio sobre los mares no lo ha conseguido Joaquín Sorolla en una tarde. Se dijera que tiene el brazo roto por el remo y el rostro abrasado por el sol[175].

La critique d'art apparaît ponctuellement, tout au long de l'article. On y perçoit auparavant des références explicites à Zuloaga et Rusiñol, mais aussi un renvoi au tableau qui a contribué à la renommée de Sorolla : *¡Triste herencia!*[176]. Ce commentaire du poète renforce l'impression de changement. En effet, dans *¡Triste herencia!*, il s'agit d'une Espagne que l'on a dépeinte à l'envi comme noire et sans espoir. Mais il reste, malgré tout, une Espagne à rénover ; et c'est la transformation qui s'est opérée dans l'œuvre de Sorolla entre 1899 et 1903, dates respectives de création de *¡Triste herencia!* et *Sol de la tarde*. Un changement vers la lumière, où des enfants infirmes deviennent des hommes puissants qui accompagnent les bœufs dans la mer. *Sol de la tarde* est révélateur de l'évolution artistique de Sorolla, comme le souligne Jiménez : « no lo ha conseguido Joaquín Sorolla en una tarde ». Dans cette balade poétique, la prose lyrique dialogue avec les tableaux du peintre. Par son écriture picturale, « Juan Ramón Jiménez ofrece un equivalente literario al arte de Sorolla[177] ».

En 1904, Jiménez continue son constat sur l'évolution picturale de son « maestro » Sorolla et publie un autre article intitulé « Joaquín Sorolla y sus

---

[175]Juan Ramón Jiménez, « Sol de la tarde… », art. cit.
[176]Joaquín Sorolla, *¡Triste herencia!*, huile sur toile, 212 x 288 cm, 1899, Valencia, Colección Bancaja. Nous analysons ce tableau dans le 1.2.1. de notre étude.
[177]Mitchell A. Codding (éd.), *Tesoros de la Hispanic Society of America*, *op. cit.*, p. 400.

retratos[178] », paru dans la revue *Forma*[179]. Cette critique du poète s'attache à faire référence au « bagage » culturel que Sorolla possède : il est en quête de sa voie artistique. En effet, le peintre s'est inspiré des artistes italiens lors de son voyage à Rome en 1885 et en 1887, et il profite de l'occasion pour visiter plusieurs villes italiennes. On suppose qu'il a été en contact avec de grandes œuvres de l'école vénitienne (Titien, le Tintoret, Véronèse), de l'école florentine (notamment Botticelli et sa *Naissance de Vénus*) ainsi que de l'école romaine (De Vinci, Michel-Ange), mais aussi de Giotto, dont les fresques de la vie de Saint-François d'Assise se trouvent dans cette même ville où s'installent Sorolla et Clotilde :

> Cuando Joaquín Sorolla vuelve de Italia, trae su alma impregnada de un romanticismo místico e inquieto. Es la época del artista que busca y no encuentra, que quiere hallar el aroma para la rosa naciente de sus sueños y no ve el jardín de las fragancias. Viene de Italia con la frente llena de ilusiones caballerescas, fondos dorados, siluetas santas; grandes lienzos emocionantes y dramáticos[180].

À son retour en Espagne, Sorolla est confronté à Velázquez, à el Greco, à Ribera et à Goya, qui contribuent à élargir son éventail d'influences, puisqu'il n'a pas encore trouvé sa voie artistique, que Jiménez associe à la métaphore finiséculaire du vieux jardin : « quiere hallar el aroma para la rosa naciente de sus sueños y no ve el jardín de las fragancias ». Cependant, la mode espagnole concernant la peinture est associée aux aristocrates et aux peintures historiques, désignées, avec plusieurs métonymies, par les riches matériaux qui les entourent : « terciopelo », « trono », « oro » :

> Y al llegar a España, se encuentra con los olvidados pintores de su patria: Velázquez, Greco [*sic*], Ribera, Goya; y los interpreta apasionadamente, poniendo en su paleta valenciana la tradición de los viejos maestros y el espíritu joven de sus sueños nacientes. En España brillan entonces académicos encumbrados que manchan telas enormes para los edificios públicos, selvas de teatro, batallas de cartón-piedra, fantasías

---

[178]Juan Ramón Jiménez, « Joaquín Sorolla y sus retratos », *Forma*, 1, 1904, p. 21-27. Reproduit dans *Libros de prosa*, *op. cit.*, p. 509-512. Cité également par Ángel Crespo, *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, *op. cit.*, p. 196-198.

[179]Ici se trouve un point de divergence entre María Carrera Pascual et Ángel Crespo, puisque ce dernier supposait, étant donné la maturité de l'écriture, que cet article, trouvé à titre posthume, aurait été écrit aux alentours de 1913 tandis que Carrera Pascual soutient qu'il avait été écrit aux alentours de 1903, étant donné que Jiménez fait allusion à des tableaux de Sorolla de cette année-là. Ángel Crespo, *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, *op. cit.*, p. 40 et p. 51 ; María Carrera Pascual, *Pintura y estética de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, p. 277.

[180]Juan Ramón Jiménez, « Joaquín Sorolla y sus retratos », art. cit.

> monárquicas y lujosas; mucho terciopelo, mucho trono, mucha seda y mucho oro, todo de guardarropía, todo falso, inarticulado, frío y paralítico[181].

Reflétée dans des adjectifs qualificatifs relatifs à l'absence de vie : « falso, inarticulado, frío, paralítico », la peinture historique s'éloigne des aspirations du jeune peintre, qui tâche d'allier la tradition à la modernité : « la tradición de los viejos maestros y el espíritu joven de sus sueños nacientes ». L'accumulation d'hyperboles de Jiménez laisse transparaître cette absence d'identification avec la peinture de son époque : « brillan entonces académicos encumbrados que manchan telas enormes para los edificios públicos, selvas de teatro, batallas de cartón-piedra, fantasías monárquicas y lujosas », renforcé par la répétition du quantitatif « mucho terciopelo, mucho trono, mucha seda y mucho oro ». Mais dans un coin délaissé se trouve la couleur, le chemin que va finalement emprunter Sorolla, influencé par le peintre Emilio Sala, un autre des artistes de prédilection de Jiménez et ami commun du peintre et du poète :

> Solamente en un rincón descubre una gracia de color; y allá va. Emilio Sala anda entre sus flores nuevas y sus fondos claros; trabaja y piensa. Y Sorolla estudia con recojimiento los viejos y grandes maestros españoles y el maestro vivo, que rompe con el convencionalismo de su tiempo y crea nuevo ambiente y nuevas armonías[182].

Par la suite, Juan Ramón Jiménez évoque la métamorphose picturale de Sorolla, et le changement de motifs qui s'opère alors au cours de sa phase de culmination. À la fin du XIX^e^ siècle, Sorolla travaille des thèmes sociaux, comme le montrent *¡Otra Margarita!* et *Trata de blancas* :

> En esta época Joaquín Sorolla pinta cuadros complejos que tienen todos los elementos de su alma: romanticismo, composición, factura trabajada, armonías de color : *Otra Margarita* y *Trata de blancas*, con la influencia de Emilio Sala.[183]

Ces œuvres font partie de la période réaliste de Sorolla dont José Manuel Pascual García nous en propose une définition :

---

[181]Juan Ramón Jiménez, « Joaquín Sorolla y sus retratos », art. cit.
[182]*Ibid.*
[183]*Ibid*.

> El realismo oscilará entre la búsqueda de la belleza en las escenas y objetos cotidianos, y la crítica a las condiciones de vida y trabajo que el capitalismo y la revolución industrial habían traído a las clases más débiles de la sociedad[184].

Dans *¡Otra Margarita!*, le thème de l'infanticide est abordé : la figure féminine, au centre de la composition, est accusée d'avoir tué son enfant et se trouve escortée par deux policiers qui la conduisent à son jugement, dans une composition dramatique dominée par la valeur noire. Dans cette peinture, œuvre clé du réalisme de Sorolla, c'est l'enfant qui apparaît *in absentia*, la scène étant inspirée, d'une part, d'un fait divers similaire dont il a été témoin, mais également du *Faust* de Goethe, dont l'héroïne, qui donne son nom au tableau de Sorolla, étrangle de ses propres mains son enfant, le fruit de ses amours interdits[185].

Le peintre se concentre alors sur des thèmes autour de l'enfant, comme l'infanticide d'une part, mais aussi la prostitution que l'on peut voir dans *Trata de blancas* réalisée en 1894, où la mère maquerelle, espèce de Célestine que l'on retrouve chez Picasso[186], se situe dans un wagon de train avec ses filles, où Sorolla introduit de nouveau le motif du train, reflet de la modernité finiséculaire.



Tableau 4 : Joaquín Sorolla, *¡Otra Margarita!*, 1892,
huile sur toile, 130 x 200 cm, Mildred Lane Kemper Art Museum, St. Louis.

[184]José Manuel Pascual García, *Una investigación* [pieza del mes : marzo 2012], Madrid, Museo Sorolla, 2012, p. 16.
[185]José Luis Díez (éd.), *Joaquín Sorolla*, *op. cit.*, p. 214-217.
[186]Pablo Picasso, *La Celestina*, 1904, huile sur toile, 81 x 60 cm, Musée National Picasso, Paris.



Tableau 5 : Joaquín Sorolla, *Trata de blancas*, 1894,
huile sur toile, 166,5 x 195 cm, Museo Sorolla, Madrid.

La blancheur et les joues rosées des jeunes filles sont occultées par ces larges foulards qui leur couvrent la tête : la figure de la fille est chosifiée, sous le regard vigilant de la tenancière, vêtue de noir, comme élément déclencheur de la tragédie de la scène. Ainsi, dans l'évolution du pinceau de Sorolla, le motif de l'enfant apparaît déjà en toile de fond.

Jiménez poursuit son analyse du peintre valencien : Sorolla cherche autre chose, un « Arte grande », référence à Friedrich Nietzsche que Juan Ramón Jiménez a lu avec attention[187]. Et ce grand art doit s'ouvrir sur le soleil et la vie, abandonner l'Espagne noire dépeinte par Zuloaga et Solana dans la quête de l'essence de la patrie

[187]Friedrich Nietzsche, *La ciencia jovial*, traduction de José Jara, Monte Avila Editores, Caracas, 1985, p. 290, cité par Facundo Tomás, *Formas artísticas y sociedad de masas. Elementos para una genealogía del gusto : el entresiglos XIX-XX*, Madrid, Machado, 2001, p. 179-201.

espagnole. Le peintre valencien rompt finalement les conventions, mais garde cet œil averti dû à sa formation :

> Y poco a poco comprende que lo que él busca es un arte grande; y piensa que ese arte debe ser muy español y muy abierto al sol y a la vida. Y trabaja con sus pinceles españoles y encuentra lo que quiere: toda el alma de la patria[188].

Selon Jiménez, Sorolla comprend cette nécessité de rénovation de son art, ce qui le conduit à changer également de motifs et de palette chromatique, dans l'objectif de modifier l'émotion que suscitent ses tableaux :

> Entonces condensa esa serie de cuadros de la tierra, trabajo y sudor, miseria y sol, el esplendor griego de las costas de levante [*sic*], el trueno de su mar azul, la gracia florentina del jesto de Valencia, todo ese lujo de espumas y trasparencias, de brisa y de flores, toda esa algarabía incomparable de mujeres, de niños, de marineros españoles. Día tras día, Sorolla trae de su tierra más pasión y más luz. Es que ha encontrado su senda y cada vez tropieza con nuevas primaveras de sol en las peregrinaciones ideales […][189].

Ainsi, Sorolla se déplace avec aisance entre les différents styles et les influences diverses guident ses choix picturaux, où sont mentionnés, de nouveau, les enfants. Facundo Tomás commente ce portrait de la peinture de Sorolla par Juan Ramón Jiménez :

> La sensibilidad de Juan Ramón hacia nuestro pintor se destaca de la de los demás escritores: aunque pareciendo valorarlo por el «contenido» (*cuadros de tierra, trabajo y sudor, miseria y sol*) deriva inmediatamente hacia los elementos formales más característicos, utilizando calificativos que lo demuestran en perfecta órbita con los sentimientos que suscita el valenciano: «*esplendor griego* de las costas de Levante», «*el trueno de su mar azul*», «la *gracia florentina* del gesto de Valencia», «*lujo de espumas y transparencias*, *de brisa y de flores*», «*algarabía incomparable*»[190].

Cette régénération picturale se reflète dans les motifs de sa terre natale, dans la vie de la côte levantine, faite de femmes, enfants et de marins : « esa algarabía incomparable de mujeres, de niños, de marineros españoles », sans qu'il abandonne pour autant l'influence des grands maîtres de la peinture comme Goya, Velázquez et son contemporain Emilio Sala :

---

[188]Juan Ramón Jiménez, « Joaquín Sorolla y sus retratos », art. cit.
[189]*Ibid*.
[190]Facundo Tomás, *Las culturas periféricas y el síndrome del 98*, Barcelona, Anthropos, 2000, p. 81.

> La sombra de los viejos maestros no abandona a Sorolla. Él pinta sus retratos. […] aquí Goya, haciendo su guiño en la estancia gris de esa muchacha vestida de rosa; al otro lado Don Diego Velázquez, en esa evocación de «Las meninas» […]. Va un momento al romanticismo de los fondos claros, por los que ya andaba entonces Emilio Sala; y pinta a su hija María vestida de blanco sobre una pared blanca […] entre otros retratos admirables y bellos de elegancia. Las figuras viven en la alegría y en el optimismo de sus ambientes pálidos, y se diría que yerran mejor que por las viejas tinieblas opacas que aprisionaban los cuerpos y retorcían el ceño de las almas. Pero faltaba algo […][191].

Le poète, qui endosse l'habit de critique d'art, s'attarde à présent sur la difficulté de la maîtrise des blancs, en faisant allusion à l'art japonais. Mais selon lui, tous ces essais manquent de dynamisme, le blanc est fade :

> En sus paisajes anémicos, en sus interiores descoloridos como heliotropo, como nieve, como arroz, las figuras están aplastadas y toda la gracia del dibujo y de la composición se pierde en una lividez difusa de luminosidades y de líneas[192].

Selon Jiménez, l'Europe et notamment les peintres flamands résolvent ce problème du contraste en la personne de Van Dyck. En Espagne, Ribera se rapproche de la palette lumineuse et colorée du maître flamand, mais subit encore trop l'influence du ténébrisme du Caravage. Pour Jiménez, Sorolla a progressivement appris à maîtriser toutes ces techniques, apprenant tant des couleurs que de l'art du portrait inspiré par Rembrandt, Ribera et Velázquez :

> Europa ha entendido mejor los contrastes. Rembrandt llega hasta lo fabuloso en sus profundidades llenas de color, en sus sombras ricas de jugo y transparencia. Es un acierto que hay que notar en los holandeses. […] pinta las sombras sin negruras. En España, Ribera hubiese podido decirle bellezas con su pincel bravo y tormentoso, pero el negro abundaba mucho en sus ojos y en su paleta; y nos dejó solamente sus esculturas pintadas. Don Diego supo ver algo más en las tinieblas; mas también se quedó en los pálidos. Esta gloria de las sombras es una gloria del norte[193].

À travers cet article finalement assez élogieux, Jiménez analyse à la manière d'un critique d'art les influences de Sorolla. Ce dernier, inspiré aussi bien de la tradition italienne, parcours initiatique inéluctable de tout peintre de cette époque, fait également l'expérience de la redécouverte des artistes classiques espagnols qui ont

[191] Juan Ramón Jiménez, « Joaquín Sorolla y sus retratos », art. cit.
[192] *Ibid*.
[193] *Ibid*.

fait entrer l'Espagne dans ce même parcours[194]. La peinture de Sorolla s'avère être un savant mélange d'influences qui brise les conventions mais qui garde, à la fois, une connaissance précise de ses illustres prédécesseurs :

> Y Sorolla comprende que los retratos deben brillar sobre penumbras. Como tiene un ojo abierto a cada rincón del espíritu del mundo, ve las armonías de color de los norteamericanos y de los ingleses, ve la intensidad de factura y de juego de Noruega y Holanda; y sigue pintando […]. Y en los que últimamente ha pintado, como el del fotógrafo Christian Franzen, sobrio y soberbio, el gran artista ha resuelto dos problemas del arte: la tercera dimensión y la verdad de las profundidades y de las sombras. Es lo que Joaquín Sorolla ha aprendido de Rembrandt. Y éste es uno de los mayores aciertos de su arte, que hoy tiene una plenitud que asombra y una esplendidez meridional, anárquica y gloriosa[195].

Le portrait du photographe Christian Franzen, réalisé en 1903, serait le point culminant de ce jeu d'ombres et de lumière. María Carrera Pascual précise qu'elle ne partage pas le point de vue de Juan Ramón Jiménez concernant la tridimensionnalité, qui s'est résolue, selon elle, à l'époque du cubisme[196]. La critique remarque, enfin, l'absence d'éventuelles exagérations dues à l'amitié ; en effet, il semblerait que les peintures de Sorolla plaisaient vraiment à Jiménez[197].

Dans cet article sur Sorolla et les portraits, Jiménez fait preuve d'une approche avertie de la peinture, puisqu'au-delà de son intérêt pour la peinture du maître levantin, à laquelle il s'identifie, il est capable de formuler des commentaires sur la technique des grands peintres que lui-même avait observés au Musée du Prado, notamment l'empreinte de Velázquez, qui se manifeste ensuite à travers le sujet de l'enfant.

Par ailleurs, Jiménez relate dans son œuvre en prose *Españoles de tres mundos*, écrit entre 1914 et 1940, son impression de Sorolla, « el gran virtuoso de la pintura[198] » selon le poète, se focalisant cette fois-ci davantage sur les couleurs :

---

[194]Jesús Rubio Jiménez, *Pintura y literatura en Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Fundación José Manuel Lara, 2006, p. 126-149. La poésie de Bécquer a encouragé Juan Ramón Jiménez à poursuivre dans l'écriture au détriment de la peinture.
[195]Juan Ramón Jiménez, « Joaquín Sorolla y sus retratos », art. cit.
[196]María Carrera Pascual, *Pintura y estética de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, p. 278.
[197]*Ibid.*
[198]Juan Ramón Jiménez, *Españoles de tres mundos,* Ricardo Gullón (éd.), Madrid, Aguilar, 1969, p. 257.

> La naturaleza, a veces, se jacta de virtuosa. Lo habéis visto en los nublados de aurora y ocaso, en las olas del mar, en el viento del jardín de sol, como en el fuego de un bosque. Color y sólo color, por fuera y por gusto. Así Sorolla, fuerza de la naturaleza, como el mar, como el viento, como el fuego. No es el color de Anglada, es un color más de adentro, entre la ropa y el alma. En Anglada, querríamos desnudar el cuadro para ver el desnudo. En Sorolla querríamos desnudar el desnudo. […][199].

Cet écrit, selon les propos de Facundo Tomás, « el más poético y a la vez acertado comentario que se haya hecho[200] » concernant Sorolla et la couleur, reste incomplet. En effet, dans ce constat sur le peintre, Jiménez laisse place à la nature qu'il affectionne particulièrement. La prose se focalise sur le chromatisme porté par les divers éléments naturels : les nuages changeants du ciel, les vagues de la mer, l'effet du vent ainsi que l'incandescence d'une forêt, mélange de tons chauds et froids. Sorolla devient alors le maître de la lumière, il est capable de nuancer les couleurs selon les variations de luminosité. Nous retrouvons, dans ce cas, le point de vue d'un critique d'art, comme précédemment. Le poète prend cette fois-ci comme référence un peintre contemporain de Sorolla, Hermenegildo Anglada Camarasa (1871-1959). Ce dernier fait partie des postmodernistes, puristes de la couleur, qui mélangent à la fois le modernisme espagnol et la palette héritée de Paul Cézanne. Dans *Amistades y recuerdos*, Ramón Pérez de Ayala définit Sorolla, Zuloaga et Anglada comme étant « la Trimurti[201] » de la peinture espagnole contemporaine. Une manière de mettre en évidence la suprématie de ces artistes qui n'est pas sans rappeler l'organisation tripartite que réalise Juan Ramón Jiménez dans *Españoles de tres mundos.*

Juan Ramón Jiménez évoque une couleur qui vient de l'intérieur, proche de la nature, telle que l'on pourrait se la représenter. Anglada, selon le poète, appliquerait une sorte de filtre sur ses tableaux et accentue la saturation des teintes. La focalisation sur les couleurs n'est pas insignifiante. Dans les critères de notre étude, les couleurs doivent donc trouver leur place pour représenter l'enfant. En effet, dans *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Ricardo Gullón rapporte ces paroles du poète :

---

[199]Juan Ramón Jiménez, « Sorolla » in *Españoles de tres mundos*, Javier Blasco et Francisco Díaz de Castro (éd.), Madrid, Visor, 2009, p. 372.
[200]Facundo Tomás, *Las culturas periféricas y el síndrome del 98*…, *op. cit.*, p. 81.
[201]Ramón Pérez de Ayala, *Amistades y recuerdos*, Barcelona, Aedos, 1961, p. 113.

> El parnasianismo en España fue más bien colorismo. Colorismo en la poesía y colorismo en la pintura: Rueda y Enrique Redel, Sorolla y Gonzalo Bilbao, que pintó, en Sevilla, *La siega*. Había que cantar el sol, que pintar el sol[202].

Chez Sorolla, au contraire, on souhaiterait « desnudar el desnudo ». Dans cette caricature lyrique élaborée par Juan Ramón Jiménez, on ne peut s'empêcher d'y déceler une projection du poète, qui lui-même tente de dénuder la poésie et d'épurer son style, un procédé appliqué dans le cas présent à la peinture. Ce pléonasme, « desnudar el desnudo », met l'accent sur la véracité des images représentées par le peintre valencien[203], dont la lumière inonde les tableaux de manière naturelle et que le poète nomme : « mago de tonos e irisaciones, siempre despierto en sus laureles[204] ».

Cette allusion aux lauriers est porteuse de sens : Jiménez joue sur la polysémie de cette expression. En effet, il s'agit d'une plante symbole de grandeur et met en exergue les nombreux prix reçus par le peintre[205]. Cependant, ce dernier ne se repose pas sur ses lauriers, « despierto » s'opposant à l'expression originale « dormirse en los laureles ». En d'autres termes, il obtient de nombreuses récompenses, mais il continue de créer et de surprendre. Les feuilles de lauriers sont aussi un condiment qui perdure dans le temps, face à la branche de persil jiménienne, verte et éphémère, dont il couronne son fidèle compagnon Platero et qu'il qualifie de : « honor fugaz y máximo, como a un lacedemonio[206] ». Effectivement, le poète n'est récompensé qu'en 1956 du prix Nobel de littérature, apprenant la nouvelle de la bouche de sa femme Zenobia Camprubí, quand cette dernière se meurt d'un cancer. La reconnaissance publique ne l'intéressait guère et c'est là où diffèrent les approches entre les artistes. Outre leurs personnalités bien distinctes, Sorolla vit de l'exhibition de ses peintures, il s'agit d'une nécessité. En revanche, Jiménez se trouve dans l'introspection, bien qu'il vive d'une partie de ses publications. Ce que le poète écrit est avant tout pour lui-

---

[202]Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, p. 84.
[203]Pour illustrer les propos du poète, il serait pertinent de comparer deux tableaux : Hermenegildo Anglada Camarasa, *La gata rosa*, 1910, huile sur toile, 191 x 104 cm, collection particulière, et Joaquín Sorolla, *Desnudo de mujer*, 1902, huile sur toile, 106 x 186 cm, collection particulière.
[204]María Carrera Pascual, *Pintura y estética de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, p. 283.
[205]Sorolla reçoit sa première médaille d'or à l'Exposition Régionale de Valence, puis la médaille nationale des Beaux-Arts en 1884, et notamment le Grand Prix de l'exposition de Paris en 1900 qui marque le début de sa renommée internationale.
[206]Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, Michael P. Predmore (éd.), Madrid, Cátedra, 2012, p. 220.

même et l'écriture, comme c'est le cas pour les poètes postromantiques[207], est, pour ainsi dire, un exutoire. La peinture dispose en effet de cette facette orientée vers le public, parfois absente dans la poésie.

Comme nous l'avons vu, les peintures de Sorolla figurent à plusieurs reprises dans les poèmes de Juan Ramón Jiménez. La mention des tableaux du Valencien dans ses écrits a même permis, en 2008, d'identifier un tableau du peintre représentant Spinoza, jusque-là anonyme :

> Cuando el doctor Simarro me leía, con su entusiasmo afanoso, fragmentos de la « Ética» (aquellas noches ricas, junto al fuego que rojeaba tantos libros de todas clases, y el retrato de Spinoza que Simarro le había pedido a Sorolla que le pintara)[208].

Par ailleurs, les liens tissés entre Sorolla et Jiménez sont si étroits que, pendant son voyage en Andalousie, à la recherche de traces de Christophe Colomb pour satisfaire la commande de Thomas Fortune Ryan[209], Sorolla ne manque pas de rendre visite à Juan Ramón Jiménez en novembre de l'année 1909, où il reste quelques jours, invité par le poète[210], comme le montre la photographie ci-contre[211].



Photographie 2 : Anonyme, *Joaquín Sorolla et Juan Ramón Jiménez*, 11/1909, archives des héritiers de Juan Ramón Jiménez Jiménez.

[207]Voir notamment la poésie de Gustavo Adolfo Bécquer et de Rosalía de Castro, qui prônent un style dépuré et intimiste.

[208]Expertos atribuyen un retrato anónimo de Spinoza a Joaquín Sorolla, disponible sur : http://cultura.elpais.com/ [consulté le 15/11/14] à partir de : Juan Ramón Jiménez, *Un andaluz de fuego*, María Jesús Domínguez Sío (éd.), Moguer, Fundación el Monte/Fundación JRJ, 1998, p. 211.

[209]Víctor Lorente Sorolla et Blanca Pons-Sorolla, *Epistolarios de Joaquín Sorolla…*, vol. 3, *op. cit.*, p. 297. Sorolla commence un tour d'Andalousie, où il s'arrête à Séville, La Rábida, Palos de Moguer, Grenade, avant de retourner à Madrid le 3 décembre 1909. Il existe deux versions du motif pour lequel Sorolla se rend dans le sud de l'Espagne : l'une concerne le tableau commandé par Fortune Ryan, et l'autre fait référence aux travaux préparatoires pour l'Hispanic Society, comme l'annote le propre Juan Ramón Jiménez sur l'une des lettres envoyées par le peintre : « Viaje de Sorolla a la Rábida para preparar sus lienzos que le encargó Mr. Huntington ».

[210]Francisco Garfias, *Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, p. 99.

[211]Les dimensions et la techniques ne sont pas précisées.

La correspondance du peintre avec sa femme Clotilde nous informe des relations qu'entretenaient Sorolla et Jiménez, mais également de l'état de santé de l'auteur de *Arias tristes*, qui pèse sur l'humeur de son convive. En effet, le peintre écrit de Séville à son épouse, après avoir quitté le village de Juan Ramón Jiménez :

> Claro está que esto no es más que debido al contraste de los días de Moguer donde el buen Jiménez hizo cuanto pudo, pero no puede evitarse el contagio de un hombre enfermo de esos pícaros nervios, y llegué a sufrir de los míos[212].

Zenobia Camprubí, la femme du poète, raconte une anecdote sur ce séjour, qui aurait fait jouer à Sorolla un rôle important d'un point de vue émotionnel dans la vie du poète. Elle le formule ainsi dans la lettre à Juan Guerrero Ruiz datée du 25 août 1953 :

> Sorolla había de pintar las escenas colombinas y se vino a Moguer, descansando para todo en J.R. La hermana mayor de J.R., Ignacia, le prestó su coche y sus mulas para el trayecto de Moguer al monasterio. Llegados a éste, Sorolla empezó a lamentarse de no haber traído gemelos para ver el campo con más detalle. El guardia salió de estampía [*sic*] para pedirle a mi padre su catalejo. Papá, no sé si por cortesía o precaución, decidió llevárselo él mismo y nosotros no le dejamos ir sin prometernos que los invitaría a tomar el té. Entre Hannah[213] y yo preparamos la merienda en un periquete y luego, con mamá, nos pusimos a esperar [a] los comensales, pero el coche volvió a pasar a toda prisa con todos los cascabeles tintineando y mi padre tuvo que explicarnos que, para llegar a Moguer antes de anochecido, no podían detenerse. Así que ya ve usted que estuvo en un tris el conocernos en La Rábida y que sólo el destino se interpuso para que el primer encuentro no fuera hasta llegar a Madrid ambos[214].

Malheureusement, comme il était déjà tard, Jiménez décline l'offre de l'ingénieur Camprubí, et sans le savoir, le poète perdait l'occasion de rencontrer Zenobia, la fille de son hôte, sa future épouse. Cette anecdote est largement répandue dans la

---

[212]Víctor Lorente Sorolla et Blanca Pons-Sorolla, *Epistolarios de Joaquín Sorolla…*, vol. 3, *op. cit.*, p. 301.

[213]Hannah Crooke, la cousine de Zenobia.

[214]Campoamor précise que Juan Ramón Jiménez. aurait perdu une autre occasion de connaître Zenobia, si l'on tire les conclusions de sa prose « la flor de la jara » in *Por el cristal amarillo,* Francisco Garfias (éd.), Aguilar, 1961 p. 87-88. Cité par Antonio Campoamor González**,** *Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí : años españoles (1881-1936)*, Séville, UNIA, 2014, p. 296. Cet épisode se trouve également dans les *Elejías andaluzas II* : « […] estarían también dos muchachas norteamericanas: la hija del injeniero y una prima suya. […] Un año pasó, con ella a una legua y él aquí, y no se conocieron. El encuentro había de ser más lejos y más difícil ». Juan Ramón Jiménez, *Elejías andaluzas II*, Madrid, Visor, p. 224.

critique[215]. Il faut attendre 1912 pour qu'ils se rencontrent enfin à Madrid, par l'intermédiaire d'amis communs. De son côté, Sorolla réalise en 1918 un portrait de l'épouse du poète, qui nous fournit alors un indicateur temporel sur la période de contact entre Sorolla et Jiménez.



Tableau 6 : Joaquín Sorolla, *Retrato de Zenobia Camprubí*, 1918, huile sur toile, 66 x 58 cm, Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez, Universidad de Puerto Rico.

Dans ce portrait, Sorolla ne fait pas interagir la figure présente avec son décor : sur un fond vermillon, réalisé à grands coups de pinceau, la femme apparaît souriante, et le contraste chromatique entre le fond aux couleurs chaudes et sa tenue aux couleurs froides et sombres, ne font que ressortir la pâleur de son visage. Ce dernier est mis à l'honneur dans ce portrait. En effet, la lumière émerge de la droite du tableau

[215]Zenobia Camprubí de Jiménez, *Epistolario 1 : cartas a Juan Guerrero Ruiz,* Graciela Palau de Nemes et Emilia Cortés Ibáñez (éd.), Madrid, Amigos de la Residencia de estudiantes, 2006, p. 1096-1097. Cette anecdote est également commentée, entre autres, par : Rafael Alarcón Sierra, *Juan Ramón Jiménez : pasión perfecta*, Madrid, Espasa-Calpe, 2003, p. 72 **;** Antonio Campoamor González, *Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí…*, *op. cit.*, p. 273 ; Antonio Campoamor González, *Vida y poesía de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Sedmay, 1976, p. 105 **;** Francisco Garfias, *Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1958, p. 99-100 ; Rocío Fernández Berrocal, *Juan Ramón Jiménez y Andalucía. El sentimiento de eternidad*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, 2009, p. 216 ; Enrique González Duro, *Biografia interior de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Libertarias/Prodhufi, 2002, p. 147 ; Graciela Palau de Nemes, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, 1974, *op. cit.*, p. 138-139.

et se dirige sur la figure de la protagoniste, lui attribuant un aspect rayonnant, qui, selon les témoignages, était l'un de ses traits de caractère. Le mariage entre Jiménez et Zenobia Camprubí a lieu en 1916, mais le couple n'a jamais connu l'expérience de la parentalité[216].

Le couple Sorolla, en revanche, a trois enfants : María Clotilde née en 1890, deux ans après leur mariage, puis Joaquín, surnommé « Joaquinito », en 1892, et enfin la cadette, Elena, née en 1895. La correspondance entre Joaquín Sorolla et son épouse au moment où le peintre séjourne à Moguer, chez le poète, révèle que Juan Ramón Jiménez se plaint de l'absence de lettres, détail troublant, des enfants du peintre : « se lamenta de que los chicos no le escriban[217] ». Cette information peut paraître anodine, ou passer pour une simple formule de politesse, mais le témoignage des héritiers informe le lecteur que Juan Ramón Jiménez était un ami des enfants de Sorolla et surtout de María Clotilde, et que le poète a entretenu une étroite relation avec le fils de Sorolla, Joaquín, ayant tous deux comme ami commun le docteur Simarro[218].

En effet, le rôle d'intermédiaire de Simarro dans la relation de Sorolla et Juan Ramón Jiménez n'est plus à démontrer. Le peintre a confié à Simarro ses inquiétudes au sujet des douleurs de genoux d'Elena ; en 1907, le docteur lui recommande les meilleurs médecins concernant la tuberculose dont souffrait María et il s'occupe du séjour en Angleterre de Joaquinito[219]. Par ailleurs, le fils de Sorolla souffrait de fréquentes crises de dépression, en partie causées par un amour non partagé[220]. Sorolla écrit à Clotilde en 1918, en parlant de son fils qui se trouve avec lui à

---

[216]Zenobia souffrait de troubles de santé qui lui ont, sans doute, empêché d'avoir des enfants et qui se transformeront en cancer du vagin avec métastases. Zenobia Camprubí de Jiménez, *Vivir con Juan Ramón*, Madrid, Los libros de Fausto, 1986, p. 23 et p. 29.

[217]Víctor Lorente Sorolla et Blanca Pons-Sorolla, *Epistolarios de Joaquín Sorolla…*, vol. 3, *op. cit.*, p. 299.

[218]Víctor Lorente Sorolla et Blanca Pons-Sorolla, *Epistolarios de Joaquín Sorolla…*, vol. 3, *op. cit.*, p. 299. Cette observation est faite par Blanca Pons-Sorolla et Victor Lorente Sorolla, les descendants du peintre et éditeurs de la correspondance.

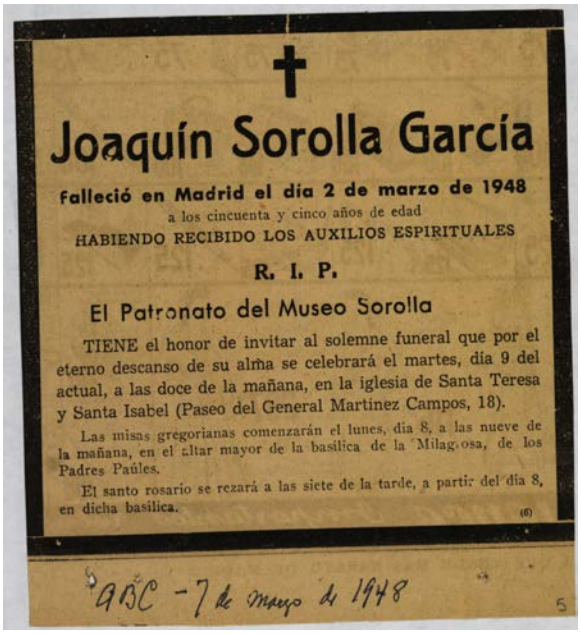
[219]Assumpciò Vidal Parellada, *Luís Simarro y su tiempo*, Madrid, Távara, 2007, p. 141.

[220]Joaquinito était amoureux de la chanteuse Raquel Meller. En 1913, son accident de moto en Angleterre révèle qu'il est atteint de syphilis. Alejandro Font de Mora Turón et Felipe Garín, *Joaquín Sorolla y la medicina*, catalogue d'exposition, Valence, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2013, p. 46.

Alicante : « Es un enfermo de los nervios por desgastes sufridos, y su deseo, si las cosas no hubieran cambiado, sería vivir con Simarro[221] », rappelons-le, à l'instar de Juan Ramón Jiménez.

De plus, Zenobia Camprubí, ayant elle-même passé une partie de son enfance à Valence[222] et dont Sorolla réalise le portrait, fait allusion aux enfants du peintre dans sa correspondance avec le couple Guerrero, en 1945, soit bien après le décès du couple Sorolla, où elle observe l'évolution des enfants, maintenant adultes : « ¡Cómo se parece María Sorolla a su madre! Joaquinito está igual, un poco más gordo[223] ».

Enfin, le poète découpait des coupures de presse et les conservait précieusement dans ses archives : tous types d'évènements marquants y figurent. Entre les papiers découpés, nous y retrouvons le faire-part de décès du fils de Joaquín Sorolla, dont le décès date du 2 mars 1948 mais ne sera annoncé que le 7 mars dans le journal *ABC*.



†

Joaquín Sorolla García

Falleció en Madrid el día 2 de marzo de 1948
a los cincuenta y cinco años de edad
HABIENDO RECIBIDO LOS AUXILIOS ESPIRITUALES

R. I. P.

El Patronato del Museo Sorolla

TIENE el honor de invitar al solemne funeral que por el eterno descanso de su alma se celebrará el martes, día 9 del actual, a las doce de la mañana, en la iglesia de Santa Teresa y Santa Isabel (Paseo del General Martínez Campos, 18).

Las misas gregorianas comenzarán el lunes, día 8, a las nueve de la mañana, en el altar mayor de la basílica de la Milagrosa, de los Padres Paúles.

El santo rosario se rezará a las siete de la tarde, a partir del día 8, en dicha basílica.

(6)

ABC - 7 de marzo de 1948

5

Extrait de la rubrique nécrologique du journal ABC, 7/03/1948[224].

[221]Víctor Lorente Sorolla, Blanca Pons-Sorolla et Marina Moya (éd.), *Epistolarios de Joaquín Sorolla. Correspondencia con Clotilde García del Castillo*, vol. 2, Barcelone, Anthropos, 2008, p. 337.
[222]Zenobia Camprubí de Jiménez, « Valencia, the city of the dust, where Sorolla lives and works », *The craftsman,* vol. XVIII, 1910, p. 206. « I know this because I, too, was born in Valencia and grew to womanhood under its sunny skies ». Zenobia n'est pas née à Valence mais à Malgrat de Mar (Catalogne) ; cependant son père est muté à Valence en 1902, période la plus triste et ennuyeuse de son enfance. « Vida de Zenobia Camprubí Aymar », disponible sur : http://fundacion-jrj.es [consulté le 02/12/14].
[223]Zenobia Camprubí de Jiménez, *Epistolario 1…*, *op. cit.*, p. 460.
[224]Nous remercions Carmen Hernández-Pinzón Moreno de nous avoir facilité cette information.

La fréquente allusion au peintre, à sa famille ou à ses tableaux dans les lettres de Jiménez à ses divers correspondants témoignent de la nature des liens qui les unissent. Comme dans toute relation d'amitié, les deux hommes ont dû connaître à un moment donné des différends qui se retrouvent dans les écrits de Juan Ramón Jiménez. En 1911, il approuve les propos de Luisa Grimm qui mettent en exergue le goût de Sorolla pour l'appât du gain « ¡ Como muchos otros parece que piensa más en los *dollars* que en su arte ! » auquel il renchérit : « Sé cuanto me cuenta usted de Sorolla. […] El artista apegado al dinero es como un mal padre; es un canalla[225] ». Un changement d'opinion qui se retrouve aussi dans un de ses aphorismes :

> Sorolla: la falsedad inconciente
> Zuloaga: la falsedad conciente[226]

L'œil critique de Juan Ramón Jiménez ne fait pas d'exception, même pour le peintre valencien pour lequel il témoigne à maintes reprises son admiration. Parmi les dernières traces que l'on retrouve du contact entre Sorolla et Juan Ramón Jiménez, l'un date du 19 septembre 1917. Il s'agit de la lettre de Juan Ramón Jiménez à Archer Huntington, où le poète révèle qu'il a appris la nouvelle de sa présence à Paris l'avant-veille par Sorolla et l'autre raconte sa rencontre fortuite avec le peintre au consulat nord-américain de Madrid le 1 janvier 1918. Le lendemain, le 2 janvier 1918, Jiménez écrit à Ortega y Gasset qu'il sait que Sorolla commencera son portrait pour la Hispanic Society. On peut supposer que le peintre l'ait informé la veille, lors de leur rencontre. À ce jour, il manque encore les témoignages concernant la mort de Sorolla : afin de cerner complètement les liens, il convient de supposer que le méticuleux Jiménez en aurait laissé une trace écrite dans sa correspondance ou dans ses archives. Cette absence porte à croire que les documents se seraient perdus ou auraient simplement disparu.

Les aspects biographiques que nous avons relevés contribuent à établir les bases d'une relation interartistique, où Sorolla et Jiménez collaborent pour mettre en lumière mutuellement leurs œuvres. Si Jiménez fait état d'une connaissance

---

[225]Juan Ramón Jiménez, *Epistolario I, 1898-1916*, Alfonso Alegre Heitzmann (éd.), Madrid, Residencia de estudiantes, 2006, p. 551.
[226]Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía, op. cit.*, p. 439.

approfondie de la peinture, il montre également son intérêt pour l'art de Sorolla auquel il s'identifie. Le motif de l'enfant, en revanche, apparaît en filigrane dans ces premiers contacts, qui montrent que le poète remarquait la présence de ce motif dans l'œuvre de Sorolla. Nous allons chercher davantage de traces de l'enfant dans la correspondance entre Jiménez et Sorolla.

1.1.2. La correspondance entre la famille Sorolla et Juan Ramón Jiménez

Comme un grand nombre d'artistes de leur époque, Joaquín Sorolla et Juan Ramón Jiménez ont laissé derrière eux une correspondance abondante. Si dans le cas du peintre, nous pouvons citer les trois recueils de lettres publiées à ce jour, l'œuvre épistolaire de Juan Ramón Jiménez est encore plus fournie, et fait partie d'un véritable projet littéraire de la part du poète. Il avait pour objectif de publier toutes les lettres qu'il avait écrites au cours de sa vie et celles qui lui ont été envoyées, gardant précieusement la plupart dans ses archives, sous forme parfois de brouillons et de copies dactylographiées[227]. Cette volonté de publier ses échanges épistolaires était motivée par la valeur historique qu'elles enferment, sans être passée par son œil subjectif et critique, tel que le poète le laisse entendre dans la note inédite et retranscrite par Alfonso Alegre Heitzmann. Par le biais de la correspondance, Jiménez souhaitait offrir à son public ce qu'il appelle « la tertulia del pasado », témoignage écrit des intellectuels du temps passé[228].

Une grande partie des lettres conservées entre Sorolla et Jiménez a déjà été publiée par María Carrera Pascual, reprises ensuite dans le recueil épistolaire de Alfonso Alegre Heitzmann, où le spécialiste ajoute, en outre, une lettre inédite et où il précise que des lettres antérieures doivent – ou ont dû –, sans aucun doute, exister.

---

[227]Les lettres de Sorolla ont été réunies en trois volumes intitulés *Epistolarios de Joaquín Sorolla* (2007 ; 2008 ; 2009). Le premier est dédié à la correspondance entre Sorolla et son ami Pedro Gil Moreno de Mora, tandis que les deux autres rassemblent les missives entre le peintre et son épouse Clotilde. Quant à Juan Ramón Jiménez, plusieurs recueils de ses lettres sont disponibles : deux éditions faites par Francisco Garfias (1977 ; 1992), la correspondance de Juan Ramón Jiménez et Guillermo de Torre (2006) et enfin, plus récemment, à la charge de Alfonso Alegre Heitzmann, les deux volumes de *Epistolario* (2012) dont un troisième est en cours de préparation. Nous renvoyons le lecteur à la rubrique « Correspondance de Jiménez et Sorolla » dans la bibliographie de cette étude.

[228]Juan Ramón Jiménez, *Epistolario I, op.cit.*, p. XIX.

La somme des lettres conservées entre le peintre et le poète à ce jour s'élève au nombre de onze : six d'entre elles sont écrites de la main de Jiménez pour Sorolla et cinq sont de la part de Sorolla pour Jiménez. Étant donné qu'il était courant de s'écrire des cartes postales, même d'un quartier à l'autre de la ville, pour se donner rendez-vous, certains pouvant s'écrire parfois même plusieurs fois par jour, nous pouvons supposer qu'il existerait, outre les lettres, des cartes postales fréquentes entre les deux auteurs, qui ont dû se perdre avec le temps. Le début du XX^{e} siècle connaît l'âge d'or de la carte postale, moyen de diffusion de tableaux ou encore de photographies, il ne serait donc pas étonnant qu'il ait pu exister une correspondance plus fournie entre Sorolla et Jiménez par le biais de cartes postales. Ainsi, ces pages justifient le choix du rapprochement des deux artistes choisis pour notre étude.

Commençons ce voyage épistolaire par les missives envoyées par Jiménez à Sorolla[229]. La première de ces lettres conservées est une carte postale datée du 28 décembre 1905 ; c'est cette carte postale, inédite de surcroît, qui ouvre la correspondance connue entre le peintre et le poète. C'est pourquoi nous la reproduisons intégralement ci-après, à partir de l'original[230]. Dans cette carte manuscrite, envoyée depuis Madrid où Jiménez réside encore, nous pouvons reconnaître aisément l'écriture du jeune poète :

> Querido maestro:
> No he ido a ver a usted porque ando mal y preocupado. Pero no crea por esto que me olvido de ustedes.
> Le quiere mucho

Cette lettre est postérieure au premier portrait de Juan Ramón Jiménez que Sorolla a réalisé. Il va sans dire que le poète, alors âgé de vingt-quatre ans, admire le peintre de dix-huit ans son aîné. Sa formule « querido maestro » l'érige comme modèle

---

[229]Pour la consultation des lettres déjà publiées, je renvoie à Juan Ramón Jiménez, *Epistolario I, op.cit.*, p. 222-223, p. 388, p. 389, et Juan Ramón Jiménez, *Epistolario II, 1898-1916*, Alfonso Alegre Heitzmann (éd.), vol. 2, Madrid, Residencia de estudiantes, 2006, p. 25-26. Quatre sur cinq d'entre elles ont été publiées par María Carrera Pascual, *Pintura y estética de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, p. 275-284.

[230]L'étude de cette correspondance n'aurait pas été possible sans l'aide de Carmen Hernández-Pinzón, représentante des héritiers de Juan Ramón Jiménez et de Blanca Pons-Sorolla, arrière-petite fille du peintre. Concernant la transcription des lettres et cartes postales, nous avons choisi de moderniser l'écriture tout en respectant les détails typographiques employés par les auteurs.

de créateur, duquel le jeune poète a tant à apprendre. De plus, cet en-tête se retrouve dans toutes les lettres consultées adressées au peintre, subissant certaines variantes, augmentatives (« queridísimo ») ou plutôt affectives (« mi querido maestro »). Dans cette carte, il s'excuse de n'avoir pu se rendre au domicile du peintre, où Jiménez passe une grande partie de son année 1904, étant donné que l'atelier de Sorolla servait de lieu de réunion aux habitués de la *Institución Libre de Enseñanza* et ne réunissait que des intellectuels triés sur le volet[231].



Carte postale 1 : Jiménez à Sorolla, 28/12/1905,
archives des héritiers de Juan Ramón Jiménez, Madrid[232].

Sur cette carte postale apparaît le tableau *Mercure et Argos* de Diego Velázquez, qui reprend l'épisode mythologique des *Métamorphoses* d'Ovide, celle où Mercure s'apprête à tuer Argos, chargé de surveiller une vache, la nymphe Io, que Jupiter a transformé afin d'apaiser la jalousie de Junon et de dissimuler une autre de ses aventures. Ce tableau, allégorie de la vigilance constante qu'il faut adopter dans son royaume, était déjà présent au Museo del Prado de Madrid en 1905, et peut

[231]Antonio Campoamor González, *Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí…*, *op. cit.*, p. 202.
[232]Toutes les cartes postales et lettres inédites de cette étude font partie des archives des héritiers de Juan Ramón Jiménez, qui m'ont été transmises par Carmen Hernández-Pinzón. Les dimensions et les techniques ne sont pas précisées.

trouver son écho dans la dédicace, citée précédemment, concernant Sorolla : « siempre despierto en sus laureles ».

Un autre détail attire notre attention : il s'agit de la seule carte postale où Jiménez témoigne si ouvertement son affection pour Sorolla à travers cette phrase de conclusion « le quiere mucho ». Avec le temps, il semblerait que ce profond attachement manifesté au début s'estompe progressivement – maturité ou différends entre les deux hommes ? – pour laisser place à de « cariñosos recuerdos » (lettre de 1909, et deux de 1913) et enfin, en 1916 et 1917 : « recuerdos ». En outre, la lettre ne se dirige pas seulement au peintre, mais il n'oublie pas de faire allusion à sa famille, Clotilde et les trois enfants, à travers l'emploi du pronom « ustedes », qu'il explicite dans la lettre datée de 1909, « cariñosos recuerdos a su señora e hijos ».

L'objet de ces cartes est cependant majoritairement professionnel. Dans celle de 1909, Juan Ramón Jiménez réclame de l'aide à Sorolla pour vendre un tableau, et le félicite de ses triomphes : « Felicito a usted por esos enormes triunfos ; y le deseo toda la salud que a mí me falta para seguir elevando su arte ». En effet, l'exposition de Sorolla aux États-Unis en 1909, invité par Archer Milton Huntington, fondateur de l'Hispanic Society of America, connaît un succès sans pareil, et le peintre se trouve alors grandement sollicité par divers riches particuliers, intéressés par ses talents de portraitiste[233]. Lors de cette exposition, il vend presque l'ensemble de ces tableaux et l'année 1910 sera une année dorée pour le peintre. Le mécénat de Huntington s'avère déterminant pour le succès de Sorolla, qui, grâce au rayonnement de la société américaine, se voit exposer en 1911 à l'Art Institute de Chicago et au City Art Museum de San Luis. C'est d'ailleurs à la suite de ces expositions que suivront les remarques méprisantes de Luisa Grimm et Juan Ramón Jiménez, citées précédemment, concernant l'argent gagné par Sorolla en vendant ses tableaux. Néanmoins, Jiménez fait la promotion autour de lui de la peinture de Sorolla, comme en témoigne l'une de ses lettres de 1913 : « unos señores ingleses, amigos míos (y sumamente cultos),

[233]Archer Huntington écrit une lettre à sa mère entre le 4 février et le 8 mars 1909 où il raconte le succès fulgurant de Sorolla : « Nothing like it had ever happenend in New York » ainsi que les nombreuses commandes faites au peintre : « Orders of portraits poured in ». Fundación Barrié, *Sorolla y la Hispanic Society, una visión de entresiglos*, catalogue d'exposition, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1998, p. 378.

desean visitar el estudio de usted. Le agradeceré mucho que me ponga cuatro letras diciéndome qué día de esta semana y a qué hora podríamos ir[234] ». La visite d'un atelier acquiert, en effet, une valeur particulière : comme une prolongation du salon mondain, l'atelier de l'artiste n'en reste pas moins un lieu de travail où il est possible de voir le peintre et ses œuvres, de juger sa manière de travailler et permettre, enfin, de conclure des ventes.

Toutefois, après 1911, nous observons que de légères tensions peuvent apparaître entre le peintre et Juan Ramón Jiménez, ce dernier se définissant pourtant comme « su verdadero amigo ». Preuve en est la lettre du printemps 1913 : « Ya suponía yo que usted no podía tardar en darse cuenta de mi explicación. Pero lo que me alegra más es su honradez al escribirme en ese sentido ». Dans cette missive, comme le souligne María Carrera Pascual, les deux hommes ont dû être en proie à un malentendu, et tous deux s'empressèrent apparemment de l'éclaircir[235].

Quant aux lettres datées de 1916 et 1917, elles se réfèrent principalement à la commande faite par Archer Huntington à Jiménez, après leur rencontre à New York, lorsque le poète s'était rendu aux États-Unis avec son épouse Zenobia Camprubí[236]. En effet, le mécène américain propose la publication d'une anthologie de poèmes de Jiménez, dans une édition de luxe, qu'il intitule *Poesías escojidas*, tirée à six cents exemplaires et inclut la reproduction du portrait du poète que Sorolla a réalisé pour l'Hispanic Society of America en 1916. En outre, cet exemplaire rare de Juan Ramón Jiménez est le premier à porter les signes de la simplification orthographique nouvellement adoptée par le poète, où le titre même témoigne de ce changement typographique.

C'est pourquoi il est question d'envoi de photographies entre Jiménez et Sorolla, ce dernier lui ayant probablement demandé de lui envoyer des photographies de son portrait. Pour les vœux qui lui sont adressés, Alfonso Alegre Heitzmann en a déduit que cette lettre date du 24 décembre 1916, et trouve sa suite logique dans la lettre du 16 janvier 1917 :

---

[234]Juan Ramón Jiménez, *Epistolario I, op.cit.*, p. 389.
[235]María Carrera Pascual, *Pintura y estética de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit*., p. 281.
[236]Juan Ramón Jiménez, *Epistolario II, op.cit.*, p. 25-26.

Mi querido maestro:

Ahí van las fotografías. La ampliación de mi retrato se la llevaré yo el viernes –si me la traen, como me lo han prometido.

Por carta de Azorín sé que ya está usted con su retrato. Winthuysen estuvo aquí ayer, satisfechísimo de la bondad de usted. ¡Gracias por la parte que me toca! Y gracias de nuevo, y siempre, por todo.

Recuerdos, y un abrazo de su verdadero amigo,

Juan Ramón[237].

Cette missive, reproduite ici dans sa totalité, nous fait part de plusieurs informations importantes concernant le contexte historique. La première partie est consacrée à la publication de la Hispanic Society évoquée auparavant. La lettre d'Azorín qui apparaît par la suite est également une piste faisant allusion à un exemple de possible collaboration entre Sorolla et Juan Ramón Jiménez, concernant la galerie de tableaux réalisés pour l'Hispanic Society et dont Sorolla avait la charge, parallèlement à son projet monumental *Visión de España*. Enfin, Javier Winthuysen doit à Juan Ramón Jiménez et à Sorolla la bourse obtenue au sein de la *Junta para la ampliación de estudios* pour ses études concernant les jardins classiques de l'Espagne, et dédiera son livre « al poeta Juan Ramón Jiménez y a la memoria del pintor Sorolla », preuve de l'étroite collaboration entre le peintre et le poète. Après 1917, nous perdons la trace de leurs relations épistolaires. En effet, le dernier document qui prouve leur lien est le portrait de Zenobia en 1918, la correspondance s'étant perdue ou ayant été dérobée pendant la guerre civile espagnole.

Concernant cet échange entre Sorolla et Jiménez, nous nous trouvons en possession de cinq lettres destinées au poète, toutes inédites[238]. En revanche, seulement deux d'entre elles sont datées, et nous renvoient à l'année 1909, période durant laquelle Sorolla devait se rendre à Palos. Voici le contenu de la première lettre, datée du 9 novembre 1909[239] :

---

[237]Juan Ramón Jiménez, *Epistolario II, op.cit.*, p. 26.

[238]Nous remercions Carmen Hernández-Pinzón Moreno et Blanca Pons-Sorolla de nous avoir fait parvenir ces documents.

[239]Pour ne pas entraver la lecture, nous renvoyons le lecteur aux annexes (liste des figures) où apparaissent les lettres originales.

Madrid, 9 de noviembre de 1909

Amigo mío, Jiménez.
¡He de hacer algunos estudios del convento de la Rábida y del puerto de Palos! He mirado el mapa, he buscado la manera de llegar a ese punto y nada me aclara y resuelve, acudo a Vd. como vecino para que sin pérdida de tiempo me dé detalles precisos.
1° Modo de llegar a Palos
2° Como no voy solo, dígame si hay fonda, posada, etc… dónde estar medianamente, o muy bien, qué será lo mejor, en el tal Palos.
3° Concedo a Vd. todos los honores de General en Jefe, y no dudo que lo pasaremos muy bien, maestro, discípula y discípulos.
9, Miguel Ángel son mis señas.
María, Elena, Joaquín y Madre, envían a Vd. sus recuerdos, y si es posible que se realice este viaje. Tendrá el gusto de abrazarle
Sorolla
(Viaje de Sorolla a la Rábida para preparar sus lienzos que le encargó Mr. Huntington.)
J.R.J.[240].

Sorolla formule dans cette lettre une claire demande de renseignements où il sollicite l'aide de Juan Ramón Jiménez, originaire de la région, pour l'éclairer dans ses recherches. Le peintre n'a pas de temps à perdre et va à l'essentiel de son projet, qu'il énumère en trois points, nommant Juan Ramón Jiménez « General en Jefe », et s'en remet complètement à son jugement. Jiménez l'invite alors gracieusement à Moguer, et accompagne le peintre dans ses déplacements. Cependant, le déroulement de ce séjour nous est connu par la correspondance envoyée à Clotilde García del Castillo, épouse de Sorolla. Le peintre arrive à Moguer le 17 novembre 1909, et par les photos reproduites, il ne voyage pas seul mais accompagné de son disciple Tomás Murillo Ramos.

Sorolla décrit son voyage comme assez désagréable, à cause de la pluie incessante. Il considère le village si cher au poète comme un lieu sympathique, où l'on décèle une touche d'empathie pour la crise économique qui se produit à cette époque concernant le domaine viticole, à cause de laquelle Jiménez lui-même perdra sa fortune familiale : « Moguer nada tiene de particular, un pueblecito blanco simpático y limpio, que hoy arrastra mala temporada por la muerte de su única riqueza, las

[240]Figure 9.

viñas[241] ». Le peintre reste à Moguer jusqu'au 19 novembre pour se diriger vers Séville puis vers Grenade.



Photographie 3 : Anonyme, *Tomás Murillo Ramos, Juan Ramón Jiménez, Joaquín Sorolla, Rafael Almonte*, avec des annotations de Francisco Hernández-Pinzón : « Discípulo del pintor Sorolla ; J.R.J, D. Joaquín Sorolla, D. Rafael Almonte. Noviembre de 1909 ». Archives des héritiers de Juan Ramón Jiménez[242].

À la suite de cette visite dans le village andalou de Jiménez, Sorolla reçoit également des lettres venant du frère du poète, Eustaquio[243]. Selon les propos du peintre, le constat sur Palos et La Rábida est plutôt mitigé : s'il est séduit par la route

[241]Víctor Lorente Sorolla et Blanca Pons-Sorolla (éd.), *Epistolarios de Joaquín Sorolla…*, vol. 3, *op. cit.*, p. 298-299.
[242]L'auteur, les dimensions et la technique ne sont pas précisés.
[243]Les trois lettres d'Eustaquio Jiménez figurent dans les archives du Museo Sorolla, disponible sur : http://ceres.mcu.es [consulté le 18/03/18].

conduisant au couvent de Palos, sa première impression de la Rábida se traduit par l'adjectif « dolorosa » :

> Dolorosa es la primera impresión de la Rábida, lo primero es destruir el pobre conjunto del convento un pedante monumento hecho por Velázquez (arquitecto), cursi y malo, y luego al entrar en él me he encontrado invadido éste por carpinteros, pintores, albañiles, los cuales dirigidos por el famoso Velázquez están haciendo todas las barbaridades imaginables, dignas de un loco. Claro está que esto me llegó al alma y que lo que yo venía a buscar no existía, y aún existiendo los retocadores e inventores de tanto desafuero, me pedían rabiosamente que me marchase de allí[244].

Sorolla se trouve contrarié de ne pas trouver ce qu'il était venu chercher. Malgré ces désagréments, le peintre raconte à Clotilde que : « Jiménez, sé que está de mal contento porque nos vamos, pero qué hacer, ¡hay que tener paciencia! Gracias a él y su hermano lo hemos pasado bien estos días[245] ». Sorolla commence un tour d'Andalousie, où il s'arrête à Séville, La Rábida, Palos de Moguer, Grenade, avant de retourner à Madrid le 3 décembre 1909. À l'approche de la nouvelle année, Sorolla lui adresse une lettre de vœux datée du 28 décembre 1909 :

> Querido amigo Juan
> Feliz año nuevo, que él sea portador de bienes para Vd. y los suyos.
> El pasado ya casi ha pasado, vaya en buena hora, y si bien de él estoy contento y agradecido, me relamo del que viene si la salud acompaña.
> Un abrazo y mis respetos a su madre q.p.b.
> Y mis saludos a su hermano.
> Suyo.
> Sorolla
> Madrid, 28 D^{bre} 1909
> Mis hijos le quieren siempre[246].

Cette missive s'éloigne des requêtes professionnelles et nous témoigne d'un lien amical les unissant. Il s'agit d'une carte de vœux traditionnelle, mais l'attention envers les familles respectives démontre que la nature de leurs relations a dépassé le stade professionnel. Les autres lettres envoyées par Sorolla à Juan Ramón Jiménez nous laissent dans le flou concernant les dates. Sorolla évoque la poésie de Jiménez, par les livres qu'il a reçus :

---

[244]Víctor Lorente Sorolla et Blanca Pons-Sorolla, *Epistolarios de Joaquín Sorolla…*, vol. 3, *op. cit.*, p. 299. La partie soulignée a été rajoutée par les éditeurs pour la compréhension de la lettre.
[245]*Ibid.*, p. 299.
[246]Figure 7.

Querido poeta.
Mil gracias por su precioso libro, que leeremos con verdadero gusto, alegrándonos saber de Vd.
Siempre le recordamos
Sus buenos amigos los
Sorolla[247]

Dans la première lettre, le peintre accuse réception des œuvres de Jiménez, que celui-ci lui envoie dès leur publication, tandis que dans la deuxième, il lui fait un retour sur son œuvre, preuve que Sorolla avait connaissance de l'évolution poétique de Jiménez, et qu'il était conscient de son écriture picturale du poète :

Querido amigo.

Mil gracias por su libro, lo he leído todo, y es más hermoso que los otros. Pues en mi sentir la personalidad está más definida más vivamente que en los otros. Tiene Vd. una fineza muy personal, y sus libros son de una gran utilidad para nosotros; Vd. pinta, y goza con lo que se llama color, … color, la música viva, que con la música, ~~usurpan~~ da el vivir.

Mil enhorabuenas y un abrazo de su buen amigo

Sorolla[248].

Sorolla fait alors référence à des livres que Juan Ramón Jiménez lui a offerts. En effet, après avoir examiné la bibliothèque personnelle de Sorolla, conservée dans son ancienne maison devenue musée, cinq œuvres de Juan Ramón Jiménez y figurent : *Rimas* (1902), *Jardines lejanos* (1904), *Estío* (1916), *Platero y yo* (1917) et *Diario de un poeta reciencasado* (1917). En outre, nous y retrouvons les traductions de Rabindranath Tagore, réalisées par Zenobia Camprubí, avec la collaboration de Juan Ramón Jiménez[249].

Bien que les ouvrages de la bibliothèque du peintre ne comportent pas d'annotations, chacun est signé de la main du poète. En ce sens, nous pouvons

[247]Figure 8.
[248]Figure 11.
[249]Voici la liste complète des œuvres de Juan Ramón Jiménez dans la bibliothèque de Sorolla :
Juan Ramón Jiménez, *Rimas*, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1902 ; Juan Ramón Jiménez, *Jardines lejanos*, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1904 ; Juan Ramón Jiménez, *Estío*, Madrid, Calleja, 1916 ; Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, Madrid, Calleja, 1917 ; Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, Madrid, Calleja, 1917. Traductions des oeuvres de Rabindranath Tagore, *La luna nueva : poemas de niños*, Madrid, Imprenta Clásica Española, 1915 ; *El jardinero*, Madrid, Fortanet, 1917 ; *El cartero del rey*, Madrid, Fortanet, 1917 ; *El asceta = (Sanyasi)*, Madrid, Ángel Alcoy, 1918.

affirmer que le premier livre que Juan Ramón Jiménez ait offert à Sorolla est *Rimas* et que leur relation se précise aux alentours de 1902, à en juger la dédicace qui introduit le livre[250] :

> Al ilustre Sorolla.
> Cariñoso recuerdo de
> su admirador y amigo
> Juan R. Jiménez
> Madrid. 1902[251].

En 1905, Juan Ramón Jiménez offre à Sorolla *Jardines lejanos*, qu'il dédicace de la manière suivante :

> A mi queridísimo maestro Joaquín Sorolla.
> Recuerdo de su agradecido amigo y admirador
> Juan R. Jiménez
> Madrid, 1905[252].

Et en mai 1917, le poète offre sa toute dernière œuvre qui venait d'être publiée en avril de la même année, *Diario de un poeta reciencasado*, dans lequel Juan Ramón Jiménez dédie ces quelques mots à Sorolla :

> A mi querido maestro
> J. Sorolla,
> Con la admiración y el
> agradecimiento de su amigo
> Juan Ramón Jiménez[253].

La seconde lettre où Sorolla fait référence « aux autres livres » nous fait supposer qu'il ne s'agit ni de *Rimas*, ni de *Jardines lejanos*. Nous pourrions penser que Sorolla réagit de cette manière particulièrement enthousiaste à la lecture de *Diario de un poeta reciencasado*, où le poète lui dédie le poème « Llegada ideal[254] », dans lequel il décrit la beauté d'un soleil couchant, lui rappelant les peintures de Joseph M. William Turner, peintre romantique de la lumière et de la couleur avant Sorolla. C'est au travers de ce

[250]Pour ne pas entraver la lecture, nous renvoyons le lecteur aux annexes (liste des figures) de cette étude pour apprécier les *ex libris* sur les exemplaires de Jiménez dans la bibliothèque de Sorolla.
[251]Figure 1.
[252]Figure 2.
[253]Figure 6.
[254]Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, Michael P. Predmore (éd.), Madrid, Cátedra, 2011, p. 137. Nous nous basons sur cette édition pour notre étude.

poème que Juan Ramón Jiménez décrit avec précision les couleurs de cette traversée en mer :

> De pronto, se abre la tarde, abanico de oro, como una gran ilusión real. ¡Qué bienestar nos entra, qué dulzura! Parece que lo estuviera viendo Turner con nosotros…[255]

Enfin, la dernière lettre que le peintre adresse à Juan Ramón Jiménez, ici retranscrite en partie du fait de son illisibilité, fait état de la production de Sorolla pendant un été, probablement à la plage. Le peintre évoque son manque d'envie de retourner à Madrid, on pourrait donc supposer qu'il se trouve sur la plage de Valence :

> Mi labor es este verano algo loco, desigual, […] aburridillo pero he trabajado mucho y espero hacer lo mismo hasta que llegue la fatal hora de regresar a la calle de Miguel Ángel.
> He pintado
> 3 casas con adelfas
> 4 óleos con niños desnudos
> 3 mar. Estoy haciendo un cuadro grande de la playa […]
> Esto y algo más que espero hacer será la labor de este verano desigual, fastidioso en que los nervios me molestan más que otras veces[256].

La correspondance connue à ce jour entre les deux hommes s'arrête à ce point, faisant état d'une partie de leurs relations, où leur point de convergence serait le mécène américain Huntington, ce qui nous laisse entendre que les artistes auraient continué à se fréquenter. Ainsi, Juan Ramón Jiménez écrit à Huntington le 21 septembre 1917 qu'il avait appris par l'intermédiaire de Sorolla la présence de l'Américain à Paris. Plus encore, il est possible qu'ils aient continué à fréquenter les mêmes cercles intellectuels, et, là encore, une lettre de Jiménez à Huntington datée du 1er janvier 1918 nous en informe : « hoy, Sorolla, a quien he encontrado en casa del cónsul norteamericano, me ha dicho que está usted en Madrid ». Enfin, la dernière lettre évoquant Sorolla est datée du lendemain, le 2 janvier 1918, où Juan Ramón Jiménez informe José Ortega y Gasset que son portrait est en cours de réalisation pour la galerie des hommes illustres de la Hispanic Society. Comme nous l'avons observé, il est évident que Sorolla et Jiménez entretenaient des relations amicales et professionnelles.

---

[255]Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, *op. cit*., p. 137.
Antonio Campoamor González, *Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí…*, *op. cit.*, p. 273.
[256]Figure 10.

Cependant, Juan Ramón Jiménez maintenait également une correspondance assidue avec les enfants du peintre, notamment avec María Clotilde, la fille aînée du couple Sorolla. Cet échange de cartes postales représente une source précieuse d'informations, aussi bien pour Sorolla que pour nous, lecteurs actuels. Sorolla amorce d'ailleurs la dernière lettre inédite que nous ayons commentée de la manière suivante : « Por las tarjetas postales que usted escribe a los chicos sé de usted y su carta, y el mal día que hace hoy de viento agua y demonios me hace dejar las paletas, coger la pluma y escribir a usted[257] ».

Lors de son séjour à Moguer, Sorolla fait remarquer dans la lettre du 19 novembre 1909 à son épouse que Juan Ramón Jiménez se plaint de l'absence de nouvelles des enfants du peintre. En effet, le poète, très à l'aise avec les enfants, écrivait avec régularité à la famille du peintre, où l'on retrouve vingt-deux cartes postales écrites de la main de María Clotilde, rédigées entre 1904 et 1910, toutes inédites[258]. De surcroît, dix-huit de ces cartes postales sont exclusivement signées par la fille de Sorolla, laissant seulement quatre lettres où signent également Elena et Joaquín. L'année où Juan Ramón Jiménez et María Clotilde s'écrivent le plus, selon les données qui nous sont parvenues, est 1905, où l'on retrouve quatorze cartes postales envoyées à Juan Ramón Jiménez. La première carte postale[259] de cette année nous offre une piste intéressante :

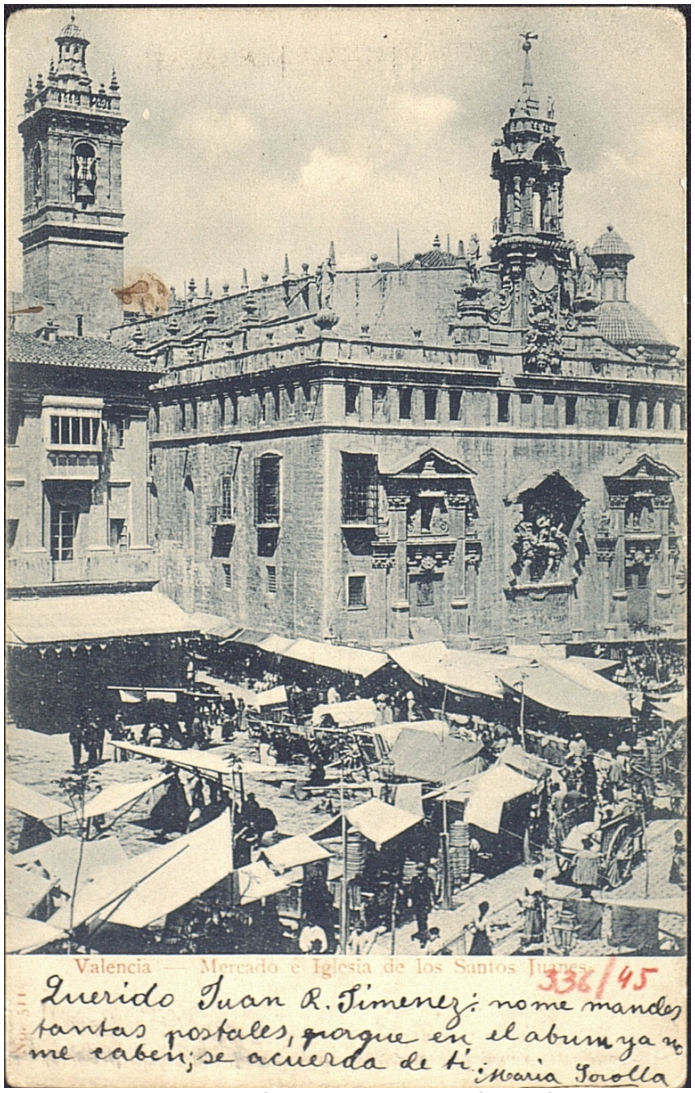
> Querido Juan R. Jiménez
> No me mandes tantas postales, porque en el álbum ya no me caben;
> Se acuerda de ti.
> María Sorolla

María Clotilde[260] parle d'un certain « album » de cartes postales où elle regroupait toutes celles qu'elle recevait, et en faisait la collection. Après une conversation avec Blanca Pons-Sorolla, petite-fille de María Clotilde, l'album tel qu'il est mentionné

---

[257]Figure 10.
[258]Cette correspondance, bien qu'elle n'ait jamais été éditée, est citée par María Carrera Pascual, *Pintura y estética de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, p. 279 mais figure également dans Juan Ramón Jiménez, *Epistolario I*, *op. cit.*, p. 222 et dans l'article de Jesús Ponce Cárdenas, « Era una tarde de un jardín umbrío… », art. cit.
[259]Sur toutes les cartes postales, les dimensions et la technique ne sont pas précisées.
[260]María Clotilde peut figurer sous le nom de María dans cette étude.

n’existerait plus. Les cartes postales ont été, en effet, déplacées de leur emplacement d’origine et cette correspondance est donc, à l’heure actuelle, éparse. Si l’on s’en tient aux dires de María, Juan Ramón Jiménez lui écrivait très régulièrement.



Carte postale 2 : María Clotilde Sorolla à Jiménez, 1905, archives des héritiers de Juan Ramón Jiménez, Madrid.

De cette correspondance ne sont conservées que dans deux cartes postales : une dont le cachet de la poste indique le 23 avril 1907, envoyée depuis Moguer et faisant figurer l’autoportrait de Rembrandt, et l’autre datée de mai 1907, avec pour motif le tableau de Frans Hals Le *Portrait de mariage d'Isaac Massa et Beatrix Van der Laen* :



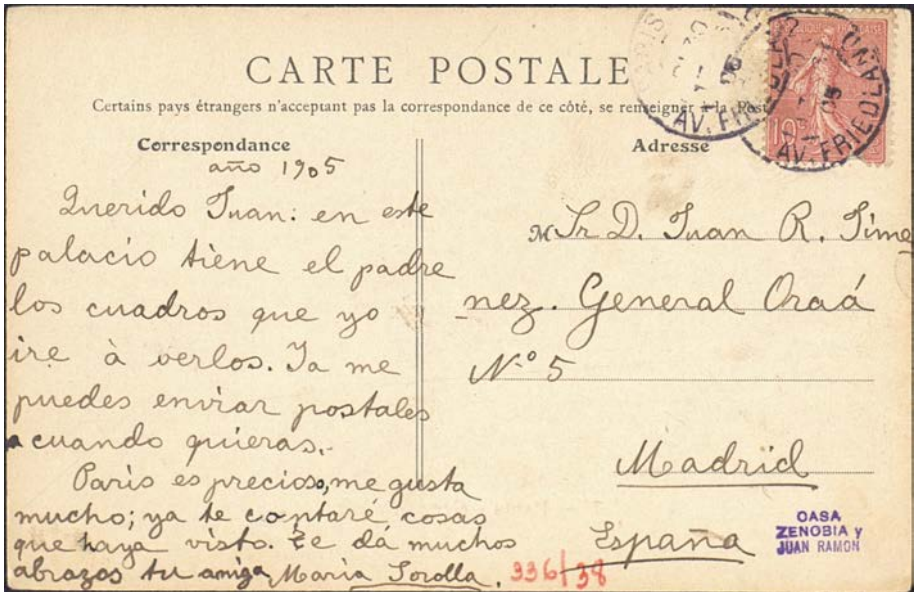
Carte postale 3 : Jiménez à María Clotilde Sorolla, 23/04/1907,
archives des héritiers de Juan Ramón Jiménez, Madrid



Carte postale 4 : Jiménez à María Clotilde Sorolla, 05/1907,
archives des héritiers de Juan Ramón Jiménez, Madrid.

En 1905, María Sorolla envoie toute une série de cartes postales de Paris où elle séjourne avec son père. À cette occasion, María lui envoie une carte postale du Grand Palais et écrit à Juan Ramón Jiménez :

> Querido Juan:
> En este palacio tiene el padre los cuadros que yo iré a verlos. Ya me puedes enviar postales cuando quieras.
> Paris es precioso, me gusta mucho; ya te contaré cosas que haya visto. Te da muchos abrazos tu amiga
> María Sorolla



Carte postale 5 : María Clotilde Sorolla à Jiménez, 05/1905,
archives des héritiers de Juan Ramón Jiménez, Madrid.

La date n'apparaît pas clairement, nous savons néanmoins qu'elle se situe aux alentours du 11 juin 1905, date de début de l'exposition de Sorolla. De nombreuses autres cartes postales ne possèdent pas de dates précises, nous pouvons cependant en déduire les périodes. Le 26 juin 1905, très enthousiaste d'avoir visité la ville de Chantilly, María écrit ces lignes à Juan Ramón Jiménez :

> Querido Juan R. Jiménez:
> Ayer estuve en un pueblo que llaman Chantilly; es precioso; vi el castillo; había cuadros y unos jardines inmensos que tenían unos lagos de agua con peces: y también vi una isla que se llama del amor, en la que hay el templo que te envío.
> Muchos besos para Simarro y deseo que esté mejor; y tú recibe un cariñoso beso y abrazo de tu amiga que te quiere,
> María Sorolla


CARTE POSTALE

Tous les pays étrangers n'acceptent pas la correspo
(Se renseigner à la Poste).

Correspondance

Querido Juan R. Jiménez:
ayer estuve en un pueblo
que Maman Chantilly;
es precioso; vi el castillo;
habia cuadros y unos jardines
inmensos que tenian unos
lagos de agua con peces; y
tambien vi una isla que se
llama del amor, en la que
hay el templo que te envio.
Muchos besos para Simarro y
deseo que este mejor; y tu recibe
un cariñoso beso y abrazo de tu amiga que te quiere, María Sorolla

Sr. D. Juan R. Jiménez
General Oraá Nº 5
Madrid
Espagne

PARIS 42 * 6 * 05 AV. FRIEDLAND

OASA ZENOBIA y JUAN RAMON

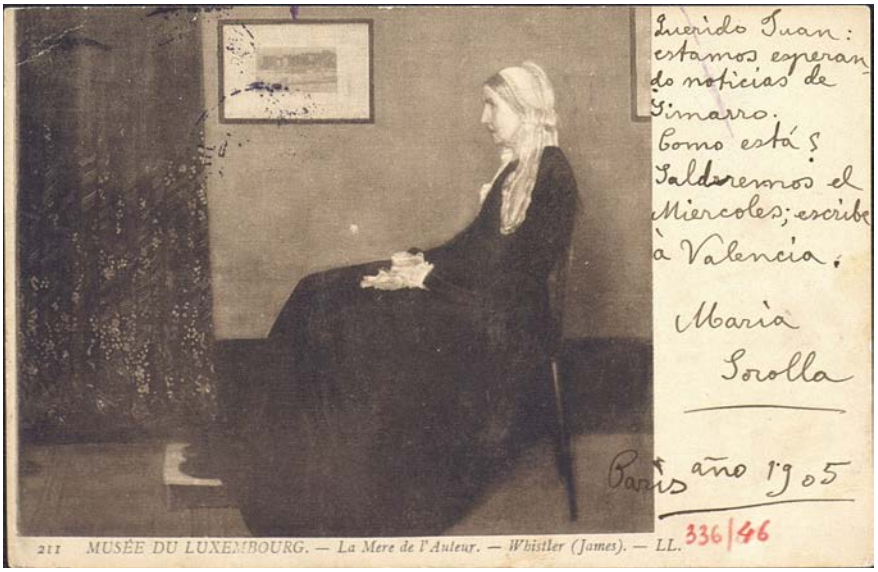
PARIS 42 * 6 * 05

336|40

Carte postale 6 : Jiménez à María Clotilde Sorolla, 26/06/1905,
archives des héritiers de Juan Ramón Jiménez, Madrid.

Les allusions au docteur Simarro dans ces cartes sont régulières. Par la suite, le 30 juin 1905, nous retrouvons une autre carte postale de María, représentant *La Mère de Whistler*, où elle fait référence au médecin et informe Juan Ramón Jiménez de leur prochain départ pour Valence le mercredi suivant :

> Querido Juan:
> Estamos esperando noticias de Simarro.
> ¿Cómo está?
> Saldremos el miércoles; escribe a Valencia.
> María Sorolla


Querido Juan:
estamos esperando noticias de Simarro.
Como está?
Saldremos el Miercoles; escribe à Valencia.

María Sorolla

Paris año 1905

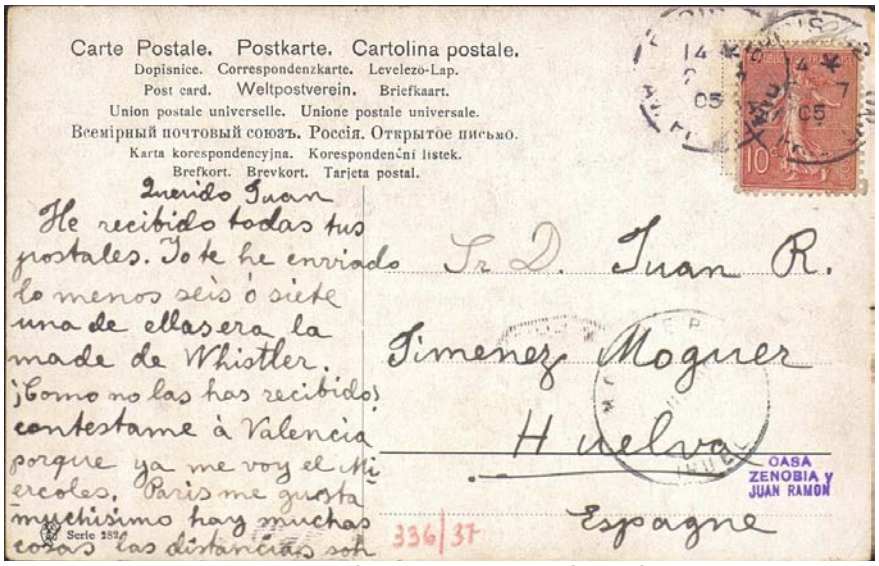
211 MUSÉE DU LUXEMBOURG. — La Mere de l'Auteur. — Whistler (James). — LL.

336|46

Carte postale 7 : Jiménez à María Clotilde Sorolla, 30/06/1905,
archives des héritiers de Juan Ramón Jiménez, Madrid.

La dernière que María envoie de Paris paraît être celle qui suit :

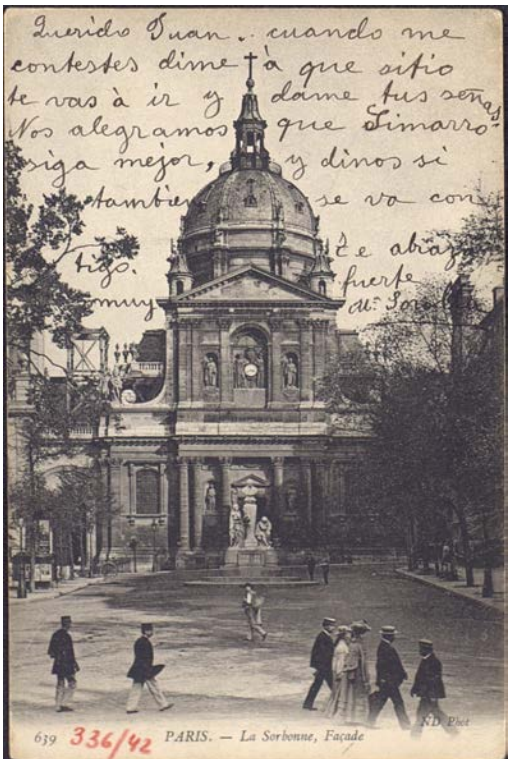
> Querido Juan.
> He recibido todas tus postales. Yo te he enviado lo menos seis o siete. Una de ellas era la *madre de Whistler*.
> ¿Cómo no las has recibido?
> Contéstame a Valencia porque ya me voy el miércoles. París me gusta muchísimo hay muchas cosas las distancias son muy largas. Te envía un beso y un abrazo tu amiga que no te olvida.
> María Sorolla
> Año 1905.

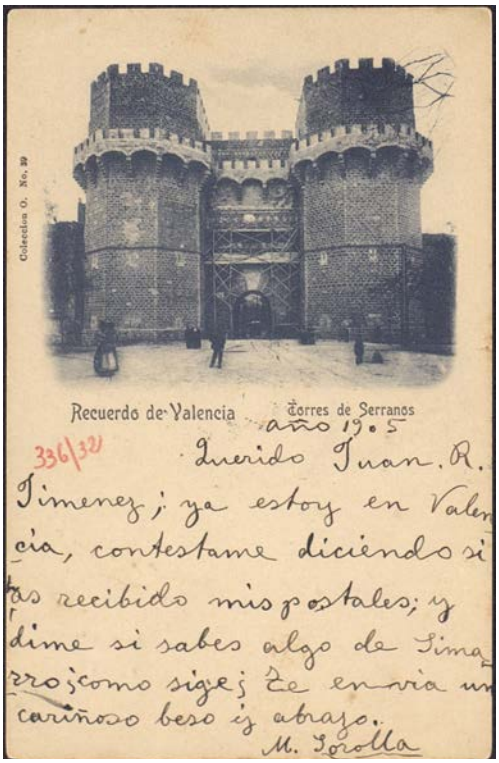


Carte postale 8 : María Clotilde Sorolla à Jiménez, 06-07/1905, archives des héritiers de Juan Ramón Jiménez, Madrid.

María Sorolla fait en effet allusion à la carte postale que nous avons citée, où apparaît le tableau de Whistler, ce qui nous permet de la dater entre le 30 juin et le 5 juillet, jour du départ pour Valence. Enfin, il reste un billet de cette même période dont la date demeure incertaine : les cartes postales ont pour but de donner des nouvelles, mais transmettent également un message sur la localisation géographique. C'est pourquoi ce message a dû être écrit pendant le voyage entre Paris et Valence où María et sa famille se rendaient cet été 1905, selon le cachet de la poste. L'adresse du destinataire correspond également à la période où Juan Ramón Jiménez était domicilié chez le docteur Simarro, et les dates, alors, concordent :

> Querido Juan.
> Cuando me contestes dime a que sitio te vas a ir y dame tus señas. Nos alegramos que Simarro siga mejor, y dinos si también se va contigo. Te abraza muy fuerte
> María Sorolla.





Carte postale 9 *:* María Clotilde Sorolla à Jiménez, 06-07/1905, archives des héritiers de Juan Ramón Jiménez, Madrid.
Carte postale 10 : María Clotilde Sorolla à Jiménez, 07/1905, archives des héritiers de Juan Ramón Jiménez, Madrid.

En effet, Sorolla, dans sa correspondance avec Pedro Gil Moreno de Mora, précise dans une lettre datée du début du mois de juillet, qu'il passe par Barcelone et Valence, avant de se rendre à leur prochaine destination : Jávea, dans la province d'Alicante[261]. Ainsi, juste après leur arrivée à Valence, s'en suit une autre carte postale de la part de María à Juan Ramón Jiménez :

> Querido Juan R. Jiménez; ya estoy en Valencia, contéstame diciendo si has recibido mis postales; y dime si sabes algo de Simarro ¿cómo sigue? Te envía un cariñoso beso y abrazo.
> M. Sorolla

En juillet 1905, avant que toute la famille ne parte pour Jávea, María envoie cette carte postale :

[261]Facundo Tomás, Felipe Garín, Isabel Justo et Sofía Barrón (éd.), *Epistolarios de Joaquín Sorolla. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*, vol. 1, Barcelona, Anthropos, 2007, p. 196-197.

Querido Juan R. Jiménez. Ya creía que no te acordabas de nosotros; pues desde que salí de Paris no había recibido ninguna postal hasta ayer que recibí una muy bonita de unos álamos. Yo te he enviado muchas.
Estamos todos bien pero con mucho calor.
Dime algo de Simarro pues estamos mucho tiempo sin noticias. Contéstame pronto.
Te envía un fuerte beso.
M. Sorolla



Carte postale 11 : María Clotilde Sorolla à Jiménez, 07/1905, archives des héritiers de Juan Ramón Jiménez, Madrid.

À Jávea, où la famille séjourne aux alentours du 12 juillet 1905, le peintre Sorolla trouve une plage différente de la Malvarrosa, ce qui le réjouit et lui permet de peindre la série sur les *Nadadores*. María décrit ce qu'elle y trouve :



Carte postale 12 : María Clotilde Sorolla à Jiménez, 12/07/1905, archives des héritiers de Juan Ramón Jiménez, Madrid.

Querido Juan R. Jiménez:
Estoy en Jávea, mis señas son Jávea, provincia de Alicante. Ayer estuve en el monte donde hay muchos algarrobos y romero. El mar es muy azul que si lo vieras te gustaría mucho. El padre ya pronto empezará a pintar ; el tiempo está muy agradable.

Sorolla se joint à sa fille sur la même carte à Juan Ramón Jiménez :

Amigo Jiménez. Como V. Verá ya estamos dispuestos a ensuciar toda la mayor cantidad de lienzo, si la salud acompaña. Escriba V. Le abraza Sorolla

Enfin, pour la fin de l'année, María Sorolla adresse ses vœux à Juan Ramón Jiménez, une carte postale où elle ne cache pas son enthousiasme et l'affection qu'elle lui porte, redoutant toutefois son absence de nouvelles :

Amigo Jiménez: recibí tu tarjeta que me gustó muchísimo y además me hizo una impresión muy alegre porque ya creía que no me ibas a escribir más.
Te felicita en el año 1906 tu amiga
María C. Sorolla



Carte postale 13 : María Clotilde Sorolla à Jiménez, 12/1906,
archives des héritiers de Juan Ramón Jiménez, Madrid.

À travers ce qu'il reste d'une année de correspondance, l'affection que porte María à Juan Ramón Jiménez est indéniable, tout comme celle qu'il semble lui témoigner en retour, étant donné la grande quantité de cartes postales qui, d'après la principale intéressée, ce dernier lui envoie. Cette année 1905 est l'année de leurs

échanges les plus intenses : María fête ses quinze ans en avril, période qui correspond au portrait résolument lyrique rédigé par Juan Ramón Jiménez, « María Clotilde Sorolla, otra flor ». La figure de l'enfant apparaît dans le portrait lyrique, l'ode à la fille aînée de Sorolla, recueillie dans *Libros de prosa* :

> Está vestida de blanco: trae en la mano un libro verde y oro. Antes de haber entrado, ya se había sonreído. Como una fuente, habla bajito y dulce, habla y no cansa nunca porque es suavísima. Como tiene catorce años y viene del jardín, al entrar le ha dado al aire un olor de primavera. Huele a agua de río, a yerba en flor. Está hecha una mujer y ya no se atreve a darme un beso; y si me lo da, es a cambio de dos rosas de sus mejillas. Su dulzura quedará entre rosas… En el jardín, bajo una sombra de árbol, hay una mesa; sobre la mesa, un vaso con flores; ante las flores, flores, en una hoja de álbum. En el álbum dice: "María Clotilde Sorolla, otra flor."
>
> Es tarde de primavera. La penumbra violeta lo ha invadido todo. Tras los cristales, el cielo muere celestemente. Y en las ramas altas de los árboles hay brotes tiernos y verdes de niñez de hojas. En la estancia yerra un oro fino, un dulzor de paz clara, una luminosidad de rayos interiores. Penumbras y voces lentas…
>
> Entonces entra una sonrisa, un vestido gris, un sombrero de campo; y hay un olor de primavera y de monte. La niña viene del Pardo y trae sobre el brazo un haz de romero verde, todo florido de violeta. Y se acerca, y nos da ramitas, y sonríe dulcemente. Es María Clotilde.
>
> … Ramitas de romero, floridas de violeta, primavera sobre primavera[262].

Ce poème en prose est extrait de « Palabras románticas », qui rassemble des poèmes de 1906 à 1912. Outre le fait que son identité soit déclinée, l'âge de la jeune fille apparaît : la scène se serait donc produite en 1904, aux quatorze ans de l'enfant. Nous relevons la subjectivité de la mémoire de l'auteur, qui a vu en elle une jeune fille au seuil de l'adolescence « hecha una mujer » et aurait donc estimé son âge à mi-chemin entre l'enfance et l'âge adulte. De plus, l'indication du Pardo renvoie à l'épisode de la tuberculose de la fille aînée de Sorolla, au début de l'année 1907. La référence au romarin renvoie aux herbes aromatiques que l'on disposait dans le cercueil des enfants morts, mais aussi aux inhalations lors de problèmes pulmonaires. Mais le romarin de María Clotilde est fleuri : elle a échappé aux méfaits de la maladie

[262]Juan Ramón Jiménez, *Libros de prosa*, *op. cit.*, p. 164-165. Cette prose est également mentionnée par María del Pilar Palomo, « *Paisajes pictóricos* en la prosa juanramoniana » in Cristóbal Cuevas García (dir.), *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*, Barcelona, Anthropos, 1991, p. 21.

qui l'avait pourtant extrêmement affaiblie. La datation que nous indique Jiménez est donc erronée, elle a dix-sept ans sur ce portrait.

Elle apparaît vêtue de blanc, comme dans le tableau dont se souvient Jiménez quand il rédige « Joaquín Sorolla y sus retratos ». Dans ce poème en prose, la jeune fille est l'incarnation même de l'innocence et de la douceur : une attitude qui, selon le poète, est indissociable de la nature. En effet, le blanc et la fleur sont symboliquement des références à l'innocence, mais sont des attributs de la figure de l'enfant. Les joues de la jeune fille sont comme des boutons de roses prêts à éclore : María Clotilde est dans la fleur de l'âge. Le poète se sert du lexique de l'eau « fuente », « agua de río », image romantique par excellence, pour décrire l'attitude de la jeune fille, fluide et douce, mais également comme métaphore du temps qui passe, tout aussi suavement. L'auteur introduit ensuite une construction anaphorique dans son poème en prose : la focalisation interne à la première personne provoque une approche presque cinématographique de la scène. Le regard de Juan Ramón procède à une vue d'ensemble, le jardin ; l'intérêt se déplace ensuite progressivement sur la table, puis les fleurs, et enfin l'album. On se rapproche de l'objet comme on se rapproche de la vérité : l'identité de cette adolescente, qui fait l'effet d'un vent pur sur le jardin. Des fleurs envahissent notre champ de vision, il y en a partout : dans le jardin, sur la table ; mais finalement, la fleur suprême n'est autre que María Clotilde elle-même.

La référence au printemps apparaît encore : « tarde de primavera ». Cette saison symbolise l'époque du renouveau, comme nous l'avons observé précédemment, et de la naissance des fleurs. Le fait que ce soit l'après-midi indique que cette période va bientôt toucher à sa fin : la période de l'enfance n'est pas terminée, mais la saison tout comme la fillette se situe à l'aube d'une autre étape de la vie, bien qu'elle garde les traces de la période dorée de l'enfance — « oro, paz clara, luminosidad ». Le sourire, qui donne au poème une forme cyclique et fait écho à son début, est une autre source de lumière dans la pénombre de la soirée. Le blanc de la robe a viré au gris, mais elle garde la même douceur. Elle porte dans ses bras du romarin vert, avec des fleurs violettes : ces couleurs particulières, répétées dans la dernière phrase, renvoient aux deux premières œuvres publiées en 1900 du poète : *Ninfeas* écrit à l'encre verte et *Almas de violeta* à l'encre violette ; il s'agit également de deux œuvres de jeunesse

aux traits modernistes de Juan Ramón. Enfin, le poème s'achève par « primavera sobre primavera » : l'enfance de María Clotilde se confond avec l'enfance de la nature et le poète est un témoin du changement qui va s'opérer, où la figure de l'enfant joue encore une fois sur une dualité temporelle entre la période de l'enfance et le monde adulte, entre l'enfant et la femme.

Si on ne peut parler d'une *ekphrasis*, étant donné qu'il ne s'agit pas de la description directe d'un tableau, nous pourrions parler d'une « illusion *d'ekphrasis* », pour reprendre les termes de Riffaterre, qui définit ce procédé comme la « substitution d'un tableau par un texte au lieu de traduire la peinture par des mots[263] ». Jiménez utilise la figure de l'enfant au service du portrait d'une scène où la protagoniste apparaît, mais ne décrit pas un tableau en particulier : il transpose cependant les sentiments que transmet Sorolla dans ses peintures, et cette « illusion *d'ekphrasis* » pourrait être un exemple de transposition de l'art.

Autre détail qui montre que Juan Ramón Jiménez a dû être, lui aussi, très attaché à la fille de Sorolla, outre les nombreuses lettres qu'il semble lui avoir envoyées : dans la première quinzaine de décembre 1905, María Lejárraga, épouse de Gregorio Martínez Sierra et confidente de Juan Ramón Jiménez, lui écrit :

> El día 18 es mi santo: si ese día no recibo una carta de usted larguísima con versos de *Olvidanzas*, hablándome de Lima, de Moguer, de Viena, de María Sorolla, de cómo anochece este año en Madrid, y de que todavía me quiere usted un poquito, me enfado definitivamente[264].

En effet, cette même année Juan Ramón Jiménez retourne à Moguer, s'éloignant de la vie madrilène qu'il ne supporte plus. María Lejárraga le somme de l'entretenir sur les sujets qui lui tiennent le plus à cœur : si elle évoque Lima, ce n'est que pour rappeler l'épisode de Georgina Hübner et la relation amoureuse épistolaire qu'entretenait Juan Ramón Jiménez avec cette lectrice péruvienne imaginaire ; si elle évoque Moguer, ce n'est que pour réveiller l'amour profond que Juan Ramón Jiménez porte à son village natal ; comment interpréter alors l'apparition du nom de María Sorolla dans cette liste des centres d'intérêt du poète en cette année 1905, si ce n'est

---

[263]Michel Riffaterre, **«** La ilusión de écfrasis **»,** in Antonio Monegal (éd.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco/Libros, 2000, p. 161-183.
[264]Juan Ramón Jiménez, *Epistolario II, op.cit.*, p. 154.

qu'il existait entre eux une profonde affection ? D'autre part, María Lejárraga et María Sorolla se connaissaient à cette époque, toutes deux seront, plus tard, membres du Lyceum Club de Madrid, une association de femmes artistes, en lien avec la *Institución Libre de Enseñanza*, à partir de 1926. María Lejárraga écrit à Juan Ramón Jiménez début décembre 1905, sarcastiquement heureuse pour lui :

> Asegura usted que está ¡un poco alegre! ¡Un poco alegre! Eso hay que pregonarlo por las calles, a son de campana, tengo que escribírselo a Gregorio, a Ródenas, a Sandoval, a Sala, a Georgina, a Beatriz, a María Sorolla…pero primero tengo que sabérmelo yo de memoria: «un poco alegre por la carta que ha venido esta tarde» … Es maravilloso[265].

Ces constantes références à la fille aînée de Sorolla dans l'entourage proche de Juan Ramón Jiménez sont donc troublantes. Ce qui est sûr, c'est que María Sorolla aimait partager avec Juan Ramón Jiménez, au-delà de simples nouvelles, ses impressions sur l'endroit où elle se trouvait au moment de la rédaction de ses cartes postales, ou encore des dessins qu'elle-même réalisait, à en juger par cette fleur datée de 1905 :



Carte postale 14 : María Clotilde Sorolla à Jiménez, 1905, archives des héritiers de Juan Ramón Jiménez, Madrid.

[265]Juan Ramón Jiménez, *Epistolario II, op.cit.*, p. 157.

Si, en 1905, María entretient une correspondance privée en signant ses lettres elle-même, en 1904, la fratrie entière participe encore à cette correspondance. Ainsi, elle écrit le 21 juillet 1904 :



Carte postale 15 : María Clotilde Sorolla à Jiménez, 21/07/1904, archives des héritiers de Juan Ramón Jiménez, Madrid.

> Querido Juan R. Jiménez.
> Ahora ya estamos en el Cabañal jugamos mucho, vamos todos los días a la orilla del mar y cogemos algunas conchas.
> Nos acordamos mucho de ti y te abrazan
>
> Tus amigos
> María Sorolla, Joaquín Sorolla, Elena Sorolla

En aînée de famille, elle écrit la carte postale au nom de ses frères et sœurs, qui apposent leur signature une fois la lettre achevée :

> Querido Juan.
> No te he contestado antes porque no he podido. Estamos tomando los baños y nos divertimos mucho. El padre pinta a la orilla del mar; también nos ha pintado a nosotros, bajo de una parra y con muchas flores detrás.
> A Joaquín le han dado tres fósiles.
> Se acuerdan mucho de ti tus amigos
> María Sorolla, Joaquín Sorolla, Elena Sorolla



Carte postale 16 : María Clotilde Sorolla à Jiménez, 21/07/1904,
archives des héritiers de Juan Ramón Jiménez, Madrid.

Pour la calligraphie de la lettre et de l'adresse, on peut supposer que la carte postale date de la même période à Valence, pendant cet été 1904. Si l'on compare ces lettres de 1904 à celles envoyées en 1905, on assiste à un changement de ton, où le caractère enfantin des remarques apportées laisse place à un ton plus mature, et la transition progressive d'enfant à jeune femme se sent effectivement dans l'écriture. La carte postale de septembre 1906 est intéressante compte tenu de son support. En effet, María écrit directement sur une photographie de son grand-père maternel, le photographe Antonio García Perís. Il s'agit d'une photographie, de surcroît, tirée en plusieurs exemplaires, puisque les enfants en font parvenir une similaire à leur père en octobre 1906.



Carte postale 17 : María Clotilde Sorolla à Jiménez, 09/1906,
archives des héritiers de Juan Ramón Jiménez, Madrid.

Amigo Juan:

Recibí la preciosa postal; cuando me contestes contéstame a Madrid pues ya nos vamos a fines de septiembre.
Estamos todos bien y lo mismo deseo estés tú.
Recuerdos de todos para ti.
Tu amiga

María Sorolla

À partir de 1906, la formulation « querido Juan » se transforme en « amigo Juan ». En outre, les cartes suivantes font état d'une plus grande distance entre son expéditrice et son interlocuteur. En avril 1907, María lui fait parvenir une carte postale signée de la fratrie, sans autre intention que d'adresser un geste au poète :

Amigo Juan:

Se acuerdan mucho de ti y te mandan muchos recuerdos tus amigos,

María Sorolla, Joaquín, Elena S.

Saludos de los padres para ti.



Carte postale 18 : María Clotilde Sorolla à Jiménez, 04/1907,
archives des héritiers de Juan Ramón Jiménez, Madrid.



Carte postale 19 : María Clotilde Sorolla à Jiménez, 1907,
archives des héritiers de Juan Ramón Jiménez, Madrid

Une carte postale de la même année montre plus d'affection pour Juan Ramón Jiménez, qui continue, d'après les propos de María, à lui envoyer des images de tableaux pour parfaire sa collection :

> Amigo Juan:
> Un millón de gracias por tus preciosas postales de cuadros.
> Estamos todos bien y nos acordamos mucho de ti.
> Tu *affectísima* amiga
>
> María Sorolla

La carte postale de 1909 est datée du 26 novembre 1909 ; la relation avec le courrier envoyé par Sorolla à Clotilde lors de son séjour à Moguer est indéniable. En effet, comme évoqué auparavant, Jiménez s'est plaint de l'absence de nouvelles des enfants du couple Sorolla. Quelques jours plus tard, Juan Ramón Jiménez reçoit cette carte postale :



Carte postale 20 ; María Clotilde Sorolla à Jiménez, 26/11/1909,
archives des héritiers de Juan Ramón Jiménez, Madrid.

> Amigo Juan:
> Ya sabemos por el padre estás bien, nosotros sin novedad.
> Te saludan cariñosamente.
> Tus amigos,
>
> María Sorolla, J. Sorolla, Elena Sorolla

Les dernières cartes postales conservées de cette correspondance sont datées de 1910. María, qui a désormais vingt ans, écrit avec plus de précision les lieux visités, telle une femme du monde qu'elle est devenue. En février, depuis Grenade, elle écrit le 8 février :

> Amigo Juan :
> Recibí tu cariñosa postal. Sentimos estés enfermo, deseamos estés completamente bien.
> El padre ha estado pintando los Jardines del Alcázar.
> Mañana salimos para Granada vamos al Hotel Alhambra Palace, desde donde te escribiré alguna postal.
> Saludos y recuerdos de todos para ti.
> Tu amiga,
>
> María Sorolla



Carte postale 21 : María Clotilde Sorolla à Jiménez, 08/02/1910, archives des héritiers de Juan Ramón Jiménez, Madrid.

Une fois encore, María se contente de décrire sommairement leurs activités, et notamment celle de son père, occupé à peindre les Jardins de l'Alcazar de Séville. Puis, nous retrouvons une autre carte postale du 22 février :

> Amigo Juan :
> Estamos en Granada todos muy bien y lo mismo deseamos estés tú.
> El padre ya ha comenzado a pintar: creo estaremos unos días aquí.
> Supongo recibirás mi postal desde Sevilla.
> Saludos y recuerdos de todos para ti.
> Tu amiga.
>
> María Sorolla

À travers cette correspondance, nous sommes en mesure de suivre les traces de María et sa famille, où elle envoie quelques mots tendres à Juan Ramón Jiménez, signe d'une forte amitié entre eux.


TARJETA POSTAL

Amigo Juan:
Estamos en Granada todos muy bien y lo mismo deseamos estés tu.
El padre ya a comenzado á pintar; creo estaremos unos días aquí.
Supongo recibirías una postal desde Sevilla.
Saludos y recuerdos de

Sr D.
Juan R. Jimenez
Moguer
Huelva

ALHAMBRA PALACE
CONSIGNA
GRANADA

CASA ZENOBIA y JUAN RAMON

336/25

Carte postale 22 : María Clotilde Sorolla à Jiménez, 22/02/1910,
archives des héritiers de Juan Ramón Jiménez, Madrid.


Malaga 4-III-9[illegible]

TARJETA POSTAL

Amigo Juan:
Recibí tu postal en Granada ahora estamos en Malaga pero mañana salimos para Sevilla: Todavía no he recibido los libros ni las fotografías, si no las has enviado yá, es mejor las envíes á Madrid porque ya pronto vamos; pues en Sevilla creo estaremos muy poco.
Las postales que me

Sr D.
Juan R. Jimenez
(30)
Moguer
Huelva

CASA ZENOBIA y JUAN RAMON

336/27

Carte postale 23 : María Clotilde Sorolla à Jiménez, 04/03/1910,
archives des héritiers de Juan Ramón Jiménez, Madrid.

Et enfin, depuis Málaga, le 4 mars 1910, elle écrit :

> Amigo Juan:
>
> Recibí tu postal en Granada ahora estamos en Málaga pero mañana salimos para Sevilla: todavía no he recibido los libros ni las fotografías, si no las has enviado ya, es mejor las envíes a Madrid porque ya pronto vamos; pues en Sevilla creo estaremos muy poco.
> Las postales que me envías son muy bonitas.
> Estamos todos buenos. Cariñosos recuerdos de todos para ti.
> Tu amiga,
>
> María Sorolla

Après avoir retranscrit l'ensemble de ces lettres, le constat général reste à dresser. L'affection entre Juan Ramón Jiménez et María Sorolla est évidente et ils entretenaient une correspondance intense et régulière, particulièrement en 1905, année où toutes les pistes convergent vers un éventuel rapprochement affectif entre la jeune femme et le jeune poète. Dans la plupart des cartes postales de María Sorolla, elle lui raconte où elle se trouve, ses activités, émettant parfois des jugements de goût, et pense que ses descriptions pourraient satisfaire le poète. Le poète semble satisfaire l'intérêt pour les cartes postale de la jeune fille. Elle-même peintre, María Sorolla et Juan Ramón Jiménez partageaient cette même passion pour la peinture, et c'est peut-être également dans le souci d'entretenir des échanges artistiques que le poète lui faisait parvenir autant de cartes postales. Néanmoins, il semblerait que Juan Ramón Jiménez aimait tout particulièrement le contact avec les enfants du peintre, lui qui n'en aura jamais, et que d'autre part, ces derniers le lui rendaient bien. Quand le monde adulte se faisait trop rude pour le poète, ce dernier se réfugiait dans ses souvenirs d'enfants, et peut-être que ce contact permanent avec de jeunes gens lui permettait de conserver cette part d'enfance, si féconde pour sa poésie, qu'il avait parfois tendance à mettre de côté à cause de ses fréquentes crises de dépression.

1.1.3. La galerie des hommes illustres de Sorolla et Jiménez

Nous l'avons vu, les contacts entre Juan Ramón Jiménez et Joaquín Sorolla furent nombreux, aussi bien au niveau professionnel que personnel, que ce soit directement entre les deux artistes ou par l'intermédiaire des enfants du peintre.

Cependant, il s'avère qu'un autre aspect de leur production artistique peut également être rapproché en ce sens : la galerie des hommes illustres espagnols. En ce début de XX^{e} siècle, les *tertulias*, réunions informelles où se réunissait un groupe d'intellectuels pour débattre de questions politiques, philosophiques et artistiques, battaient leur plein. La maison madrilène[266] de Joaquín Sorolla était même l'un des lieux de rassemblement de ces hommes d'art, de lettres ou de science en 1904, où l'on comptait parmi les habitués le peintre Emilio Sala, le médecin Nicolás Achúcarro ou encore, pendant une période, l'écrivain Pío Baroja. Des personnalités soigneusement choisies que Juan Ramón Jiménez rejoignait pour ces longues conversations, non moins pour participer aux débats chez Sorolla que pour que le peintre achève le portrait de jeunesse de Jiménez, à la dominante jaune lumineuse[267].

Ainsi, Jiménez et Sorolla trouvent l'occasion de collaborer dans un autre projet de grande envergure autour de la galerie des hommes illustres. Cette dernière naît de la collaboration entre Joaquín Sorolla et Archer Huntington, par le biais de la fondation créée par ce dernier : la Hispanic Society de New York. En effet, l'exposition de Sorolla aux États-Unis en 1909 connaît un succès sans pareil et le peintre se trouve alors grandement sollicité par divers riches particuliers pour ses portraits. Le mécène américain fait alors l'acquisition de plusieurs tableaux de Sorolla, dont fait partie celui de Manuel Bartolomé Cossío, avant la commande de portraits qui formera une partie du cette galerie ; cette nouvelle commande faite par Huntington s'avère être un projet secondaire mais tout aussi important que l'ambitieuse décoration de la Hispanic Society aux yeux de Sorolla[268].

Quelques années plus tard, Archer Huntington fait la connaissance de Juan Ramón Jiménez et de Zenobia Camprubí lors de leur séjour à New York pour leur

---

[266]Nous renvoyons le lecteur à l'article de Paul Aubert sur la réunion des intellectuels à Madrid : Paul Aubert, « Madrid : du centre intellectuel à la capitale politique (1900-1931) », in Christophe Charle et Daniel Roche, *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes (XVIII^{e}-XX^{e} siècles)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2002, disponible sur : http://books.openedition.org/psorbonne/923 [consulté le 04/03/18].

[267]Antonio Campoamor González, *Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí…*, *op. cit.*, *p.* 202.

[268]Dans une lettre datée du 03/02/1917, Sorolla se réjouit du rangement de son atelier car : « Aquí sólo se debe quedar la decoración y los retratos para Huntington y lo de Valencia de este año ». Víctor Lorente Sorolla, Blanca Pons-Sorolla et Marina Moya (éd.), *Epistolarios de Joaquín Sorolla…*, *op. cit.*, p. 301.

mariage en 1916, une rencontre qui enchantera l'Américain et dont il laissera une trace écrite dans son journal : « Son una pareja encantadora, y tuvimos una conversación muy agradable[269] ». Cette heureuse rencontre sera suivie de nombreuses distinctions honorifiques, preuves de l'admiration du millionnaire américain pour le poète[270]. Il existait bel et bien une relation triangulaire entre Sorolla, Juan Ramón Jiménez et Huntington. La missive du 16 janvier 1917 du poète à Sorolla, par laquelle il informe le peintre qu'il a eu vent du portrait de Azorín, porte une note manuscrite intéressante du poète concernant la galerie des hommes illustres : « Yo estaba encargado por Mr. Huntington de la selección de Modelos. JRJ[271] ». Ce commentaire du poète porte à croire que Sorolla et Juan Ramón Jiménez se seraient concertés concernant les modèles, autrement dit, les hommes illustres à représenter pour le rayonnement international de l'Espagne aux États-Unis étaient choisis par le poète pour être ensuite portraiturés par Sorolla. Malheureusement, rien dans la correspondance connue actuellement entre les deux artistes et leur mécène américain ne confirme les dires de Juan Ramón Jiménez. Dans notre étude, l'intérêt de cette galerie des hommes illustres confirme le rapprochement entre les deux hommes d'une part, et d'autre part, elle nous permet de fonctionner par analogie. En effet, si Sorolla et Jiménez ont collaboré pour un projet, et montrent un intérêt commun pour les portraits d'hommes illustres qu'ils mettent en peinture et en prose, le même processus aurait pu se réaliser autour de la réflexion sur l'enfant.

Si l'on fait la somme des acquisitions de Huntington antérieure à 1912, la galerie des hommes illustres se compose de quarante-deux portraits, dix-sept par donation du peintre ou du protagoniste du portrait, et vingt-cinq vendus par la famille du peintre après le décès de ce dernier en 1923. Dans une lettre datée de 1919, Sorolla dresse la liste des portraits réalisés pour que son mécène américain puisse choisir ceux qu'il

---

[269]Le journal de Archer Huntington a été traduit en espagnol et figure dans le catalogue d'exposition Fundación Barrié, *Sorolla y la Hispanic Society, una visión de entresiglos*, *op. cit.*, p. 352.

[270]Huntington désigne Juan Ramón Jiménez comme membre élu de la Hispanic Society, lui offre la médaille d'argent de la société, lui demande de signer la colonne dédiée aux grands écrivains espagnols, lui offrit de nombreux livres, l'invite avec Zenobia à passer un jour à sa maison de campagne etc. Antonio Campoamor González, *Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí…*, *op. cit., p.* 473.

[271]Juan Ramón Jiménez, *Epistolario II, op.cit.*, p. 26.

prévoit d'emporter avec lui lors de son prochain séjour aux États-Unis, qui n'aura finalement jamais lieu, à cause de l'attaque d'hémiplégie de Sorolla en 1920 :

> Como usted recordará he pintado una colección de retratos cuya lista es la siguiente para que usted elija cuáles son los que debo llevar a América: *D. Gumersindo* de *Azcárate, D. Pío Baroja, Sr. Unamuno,* Sr. Benlliure, *D. Antonio Machado (Poeta),* D. Tomás Bretón (Músico), *D. Juan Ramón Jiménez (Poeta)*, Doña Emilia Pardo Bazán, D. Francisco Rodríguez Marín, *D. José Ortega y Gasset, D. Jacinto Benavente, D. José Martínez Ruiz (Azorín)*, D. Rafael Altamira, D. Antonio Muñoz Degrain (Pintor), *D. Ramón Menéndez Pidal*, Sr. Torres Quevedo (Inventor), D. Ricardo León (Literato), el General Porfirio Díaz, D. Miguel Blay, *y el sabio Doctor Marañón*[272]*.*

Dans cette liste se trouvent de nombreux noms qui apparaîtront ensuite dans *Españoles de tres mundos*. Et pour cause, les premiers portraits présents dans l'œuvre de Juan Ramón Jiménez datent de l'époque du poète à la Résidence d'Étudiants ; l'occasion pour le poète de représenter de jeunes écrivains, ceux qui lui sont proches[273]. Campoamor décrit cet endroit où les étudiants pouvaient vivre et étudier, dans une atmosphère conviviale, chaleureuse mais aussi familiale[274]. Juan Ramón Jiménez trouve alors un havre de paix dans cette Résidence, à son retour à Madrid. Dans le projet initial du *La colina de los chopos*, que le poète rédige à cette période, les paysages devaient apparaître en alternance avec les personnes assidues de la *Residencia de estudiantes*[275].

---

[272]Fundación Barrié, *Sorolla y la Hispanic Society, una visión de entresiglos*, *op. cit.*, p. 419. J'indique en italique les noms des personnes dont Juan Ramón et Sorolla a brossé le portrait.

[273]Michael P. Predmore, *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1975, p. 189 ; Ricardo Gullón, « El arte del retrato en Juan Ramón Jiménez », in Aurora de Albornoz (éd.), *Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1981, p. 208-210.

[274]Antonio Campoamor González, *Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí…*, *op. cit., p.* 377-380**.**

[275]Teresa Gómez Trueba, « Juan Ramón Jiménez y la residencia de estudiantes » in Francisco Javier Blasco, *Juan Ramón Jiménez : Premio Nobel 1956*, Madrid, Sociedad de Conmemoraciones Culturales, 2006, p. 247-251. Une note de Juan Ramón Jiménez nous donne plus de détails sur ce projet avorté de portraits liés à *La colina de los chopos*. Cette « *galeria de españoles variados* » devient, selon Juan Ramón Jiménez, « un libro simplemente pintoresco ». Francisco Javier Blasco ajoute que *La colina de los chopos* devait être divisée en trois parties : « cada una de las partes iría presidida por un texto de Juan Ramón, al que seguirían, en la primera, textos de Ortega y Gasset, M. B. Cossío, Marañón, Ramón y Cajal, Simarro, Zulueta, Francisco Giner de los Ríos, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y Unamuno; en la segunda, textos de su mujer, de Eugenio d'Ors, de Azorín, de Pi y Suñer, entre otros; y, para la tercera, el poeta tenía previsto "preguntarles a los que no escribieron: ¿cómo lo veía usted?; y con las notas […] hacer dos páginas de cada uno ». Francisco Javier Blasco, « De *Actualidad y Futuro* a *Españoles de tres mundos* » in Cristóbal Cuevas García, (dir.), *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*, Barcelona, Anthropos, 1991, p. 63-81.

Si Juan Ramón Jiménez s'inspirait de ces conditions de vie paisibles pour écrire, la création des portraits suppose une approche différente chez Sorolla, puisqu'ils répondent à une commande. Cependant, cette convergence autour des hommes illustres permet de consolider les liens entre le poète et le peintre, ainsi que le rapprochement entre les artistes. En effet, il est possible d'établir un dialogue entre le texte et l'image, dans la galerie des portraits de Sorolla et les caricatures lyriques jiméniennes. Cependant, nous observons que, dans les portraits réalisés par le peintre et le poète, l'approche du genre du portrait diffère de la définition qu'en donne Édouard Pommier : dans la plupart des cas, même si le portrait tend à une représentation « naturelle » de son sujet, par la ressemblance physique, tel que le préconise le critique, Sorolla crée une interaction avec les objets qui l'entourent, sous forme d'un « *habito*[276] », qui conditionne sa manière d'être : « la coiffure, la parure, les vêtements, les gestes et la démarche », un attribut qui « n'a de valeur, que si elle est la révélation des qualités de l'âme[277] ». Par ailleurs, l'abondance des livres et des tableaux met en évidence l'expression de la culture : « la libéralité[278] ». Margarita Iriarte López définit le portrait comme étant une manifestation artistique qui a, en général, pour objet l'être humain dans une relation de ressemblance[279]. Autrement dit, il s'agit d'une représentation artistique ayant pour objectif la similitude avec l'individu auquel il est lié. Le poète excelle dans l'art du portrait, tout comme le peintre. Ce genre est prédestiné à faire passer son modèle à la postérité, quand ce qu'il reste d'une époque est devenu poussière. « Un portrait ! Quoi de plus simple et de plus compliqué, de plus évident et de plus profond ? » écrivait Baudelaire dans ses *Écrits sur l'art*, avant d'ajouter :

> Le portrait, ce genre en apparence si modeste, nécessite une immense intelligence. Il faut sans doute que l'obéissance de l'artiste y soit grande, mais sa divination doit être égale. Quand je vois un bon portrait, je devine tous les efforts de l'artiste, qui a dû voir d'abord ce qui se faisait voir, mais aussi deviner ce qui se cachait. […] Rien n'est indifférent dans un portrait. Le geste, la grimace, le vêtement, le décor même, tout doit servir à représenter un *caractère* [*sic*]. De grands peintres, et d'excellents peintres, […]

---

[276]Édouard Pommier, *Théories du portrait*, Paris, Gallimard, 1998, p. 67-68.
[277]*Ibid*.
[278]*Ibid*.
[279]Margarita Iriarte López, *El retrato literario*, Pampelune, EUNSA, 2004, p. 46.

> ont visé à exprimer avec sobriété mais avec intensité le caractère qu'ils se chargeaient de peindre[280].

La complexité de l'art du portrait qu'évoque Baudelaire réside, en effet, sur les multiples lectures qu'il suppose. En effet, le portrait répond à des normes que l'artiste, qu'il soit peintre ou poète, doit suivre, mais ce genre laisse également le champ libre à l'interprétation de son auteur. Ainsi, ce dernier doit s'efforcer d'identifier la forme, l'apparence qu'il souhaite donner à son sujet, mais également le fond, cette partie latente mais pourtant inhérente à tout individu : ce que le poète nomme « *un caractère* », autrement dit, la personnalité du sujet, et les éléments externes qui l'entourent. La représentation d'un sujet dans un portrait dépend donc de ces facteurs qui le rendent particulièrement intéressant. Nous retrouvons ainsi la notion de « caractère » chez Juan Ramón Jiménez, qui affirmait ainsi, concernant ses portraits littéraires :

> A cada uno he procurado caracterizarlo según su carácter; según el personaje, así el retrato; cada uno impone su propia norma, la exigencia de insistir en tal o cual rasgo, abocetar el fondo o precisarlo, según se desee destacarlo sobre él o fundirlo con cuanto le rodea[281].

En définitive, il s'agit non seulement de mettre en valeur un individu mais aussi tout ce qui a pu faire de lui un sujet digne d'être représenté. De plus, Baudelaire et Jiménez mettent en exergue la minutie requise dans l'élaboration d'un portrait. En effet, tous les détails sont choisis avec précaution, car la fonction première de cette représentation d'un être animé, selon Julián Gállego, est de « prolonger, au-delà du temps et de l'espace l'apparence vitale d'une personne », puisque « le portrait, comme la photographie, est une partie de l'être »[282]. Que le support soit textuel ou iconographique, on donnerait cette représentation d'une personne comme si l'on remettait une petite partie de soi. L'un des grands portraits littéraires les plus célèbres fut celui dépeint par Oscar Wilde, dans *Le portrait de Dorian Gray*, où Gállego nous rappelle ainsi à quel point l'auteur a montré qu'un portrait devient un homme et prend

[280]Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 411.
[281]Ricardo Gullón, « El arte del retrato en Juan Ramón Jiménez », art. cit., p. 211.
[282]Julián Gállego, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra, 1978, p. 75.

vie, puisque ce qu'il y a de fascinant dans le portrait c'est « son authenticité, son altérité, sa réalité[283] ».

L'objet acquiert donc une autre portée que celle de représenter un être : il s'agit d'une dimension presque ontologique. Ainsi, les notions de « document » et de « caractère » intéressaient particulièrement le poète. Ricardo Gullón explique que :

> Juan Ramón estaba excepcionalmente dotado para el arte del retrato, y no sé si esa aptitud es consecuencia natural de su disposición al género o si la afición al género fue fomentada por el placer que le producía ver cómo un mundo familiar (el del heroísmo invencionero y creador) crecía alrededor suyo[284].

Juan Ramón Jiménez avait également pris en considération un autre élément inhérent à l'art du portrait : la subjectivité. Il exprime, de cette façon, dans un de ses aphorismes : « un retrato es ante todo un documento, pintor[285] ».

Paradoxalement, la prise de conscience de Jiménez sur la valeur d'un portrait comme document était ce qui lui était reproché par Luis Cernuda, qui critiquait l'omniprésence du poète dans ses caricatures lyriques, la « galerie des hommes illustres, et, selon l'écrivain, « il entraîne dans sa propre orbite les personnages qu'il dépeint[286] ». En effet, comme l'a étudié Miguel Olmos, pour Cernuda, la justesse des caricatures est discutable, puisque, selon lui :

> Les portraits de Jiménez comptent parmi les plus acérés de son époque, grâce à une capacité de pénétration du personnage stimulé par la malveillance même, et à une contextualisation subtile qui permet de soupeser ses facettes les mieux cachées [287].

Cernuda, éloigné de Juan Ramón Jiménez, écrit ainsi :

> La crítica de Juan Ramón Jiménez va casi siempre más allá de la figura literaria del personaje, y lo ve y nos lo ofrece como elemento de un conjunto más vasto, en el tiempo o en el espacio, lo cual es en definitiva la misión de la crítica. Claro que no siempre su

---

[283]« Lo esencial del retrato es prolongar más allá del espacio y del tiempo la apariencia vital de una persona. El retrato (como la fotografía) es una parte del ser. Oscar Wilde mostró delicadamente hasta qué punto un retrato *es* un hombre. Lo que nos subyuga en los retratos es su autenticidad, su otredad, su realidad. El retrato es un sucedáneo de la persona: la amante lo entrega como una (más o menos casta) entrega de sí misma; la viuda contempla la fotografía en esmalte de la tumba del esposo como si en ella se concretase su despojo ». Julián Gállego, *El cuadro dentro del cuadro*, *op.cit.*, p. 75.

[284]Ricardo Gullón, « El arte del retrato en Juan Ramón Jiménez » in Jiménez, Juan Ramón, *Españoles de tres mundos,* Madrid, Aguilar, 1969, p. 20.

[285]Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía*, *op. cit.*, p. 357.

[286]Miguel A. Olmos, *Poètes lecteurs (Espagne, 1901-1991). La critique littéraire vue par trois poètes*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2013, p. 72.

[287]*Ibid*.

> crítica es justa. […] Hay además otra razón para desconfiar ocasionalmente de la justeza crítica de Juan Ramón Jiménez, y es que, como ya dije, éste no se olvida nunca y mezcla a veces sus prejuicios personales con sus opiniones, desfigurándolas entonces. Al fuerte trazo realista mezcla la representación simbólica, y a la exactitud casi caricaturesca el desenfreno lírico. Cuando un viso de malevolencia no estorba la representación, y aun a veces la malevolencia misma le ayuda a sorprender mejor los recodos espirituales del modelo, tienen sus retratos un vuelo lírico que recuerda, no solo por el color o el trazo, ciertos retratos del Greco y Goya[288].

Cette perspective dévoilée par Cernuda est donc à prendre en considération lors de l'étude d'un portrait. En tant qu'élément artistique, un portrait, littéraire ou pictural, possède une part de ses fondements basée sur les impressions que son auteur veut transmettre : il inclut toujours une part de subjectivité qui peut parfois remettre en question sa valeur testimoniale, et qu'il convient de ne pas toujours prendre au pied de la lettre. Ainsi, un portrait peut dévoiler des aspects effectivement « réels », sans pour autant omettre qu'il n'est pas la réalité même. Autrement dit, le portrait tend à rendre presque réalité ce qui n'est qu'apparence[289].

Jiménez souligne, de fait, l'importance des facteurs externes dans un portrait, qui n'est pas uniquement la représentation d'un sujet, mais porte les stigmates d'une époque précise, où le temps est comme détenu autour de son sujet. Selon les termes de Ponce Cárdenas, « el retrato desafía los límites del tiempo para transmitir a la posteridad la *memoria* y las *acciones* de un personaje digno de recuerdo[290] ». Plus encore, le genre acquiert une force divine : si les artistes se sont efforcés de réaliser des portraits de tout temps, c'est qu'il se cachait, derrière cet objectif, la volonté de vaincre la mort et de proposer une forme de continuité de la vie[291].

Le portrait a donc pour fonction de figer l'image d'une personne dans le temps, et n'est pas seulement le reflet du modèle mais sert également de vitrine pour son auteur. Néanmoins, Juan Ramón Jiménez se rendait compte du danger et formule dans un autre aphorisme :

---

[288]Miguel A. Olmos, *Poètes lecteurs (Espagne, 1901-1991)…*, *op. cit.*, p. 72.
[289]Felipe Garín, « Historia, concepto y prototipo del retrato como género artístico » in Rafael Argullol (coord.), *El retrato*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, p. 11.
[290]Jesús Ponce Cárdenas, *Écfrasis: visión y escritura*, *op. cit.*, p. 103.
[291]Felipe Garín, « Historia, concepto y prototipo del retrato como género artístico », *op. cit.*, p. 9-10.

> Pintor, no olvides que un retrato de otro no eres tú sino otro; y que el retrato, documento ajeno, es para ti camino de universalidad[292].

Ainsi, la temporalité est une notion fondamentale dans l'étude du portrait dans la mesure où, à travers l'histoire, les desseins de cet art restent inchangés : c'est pourquoi Sorolla et Jiménez se sont également tournés vers ce mode de représentation et leurs œuvres peuvent donc être analysées selon des critères que l'on retrouve depuis le Moyen-Âge. Ainsi, la galerie des hommes illustres établit comme point focal le visage du sujet représenté, que Sorolla transforme en portrait, si l'on s'en tient aux termes d'Itzhak Goldberg :

> C'est pour cette raison que pour « devenir » portrait, la représentation humaine se voit souvent, au moins jusqu'à l'ère contemporaine, dotée de signes de distinction codifiés et insérée dans un cadre qui convient à sa notoriété. On peut dire qu'il n'y a portrait que double, car on y trouve à la fois le visage physique et le visage social ou institutionnel. Pour schématiser, on peut dire que quand le portrait est toujours la mise à distance du visage, sa mise en scène volontairement admise, le visage semble parfois comme la mise à nu du portrait.[293]

Dans leurs portraits, Sorolla, et plus tard, Jiménez, parent leurs sujets d'objets représentatifs de leur caractère, afin de laisser transparaître d'une part, leur apparence physique et d'autre part, leur état d'âme, puisque le portrait est double : vision objective et subjective, ressemblance physique mais aussi dimension sociale. Dans notre étude, comme précisé en introduction, il s'agit de montrer un éclairage mutuel de Sorolla et Jiménez, plus que d'exhaustivité, afin de justifier le rapprochement de nos deux artistes.

Concernant les conditions de réalisation, les tableaux de Sorolla étaient réalisés dans son atelier, en intérieur. Priscilla Müller souligne qu'une grande partie des portraits ont été réalisés pendant l'hiver à en juger par les tenues que revêtent la plupart des modèles de leurs portraits[294]. De son côté, Blanca Pons-Sorolla observe un changement radical des tonalités de fond des portraits à partir de 1912 où les ensembles lumineux ont laissé place à des fonds neutres, à des jardins en cas de

---

[292]Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía, op. cit.*, p. 357.
[293]Itzhak Goldberg, « Portrait et visage, visage ou portrait », in Fabrice Flahutez *et al.*. *Visage et portrait, visage ou portrait*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010 Disponible sur : http://books.openedition.org/pupo/948 [consulté le 10/03/18].
[294]Priscilla Müller in Fundación Barrié, *Sorolla y la Hispanic Society, una visión de entresiglos*, catalogue d'exposition, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1998, p. 126.

réalisation à l'extérieur ou en plaçant au préalable ses modèles devant ses propres tableaux, dans son atelier[295]. Des témoignages photographiques attestent cette version des faits, en voici un exemple où Sorolla apparaît en compagnie de l'écrivain Jacinto Benavente, pendant la réalisation de son portrait, en intérieur.



Photographie 4 : Marín y Ortiz, *Joaquín Sorolla retratando a Benavente*, 12/1917, Gélatine DOP, 9 x 14 cm, Museo Sorolla, Madrid.

Ce document met en exergue la volonté de s'attacher au réel, « au naturel » pour reprendre les termes de Pommier, à la précision que suppose représentation du dramaturge Jacinto Benavente, l'un des participants à cette galerie des hommes illustres. En effet, il est possible d'y observer la même posture rigide, la même attitude grave que sur le portrait. L'art du portrait chez Sorolla a été souvent dénigré par la critique ; ses œuvres connaissent néanmoins un succès duquel le peintre lui-même s'étonne : « Yo, ¡¡pintor de retratos!!, no salgo de mi asombro[296] », dont la trajectoire en tant que portraitiste est retracée par Blanca Pons-Sorolla[297]. Par ailleurs, le peintre

[295]Blanca Pons-Sorolla, « Sorolla : retratos individuales », in *AA. VV.*, *Sargent/Sorolla*, catalogue d'exposition, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, p. 128.
[296]La lettre, datée du 14 octobre 1913, est destinée à sa femme Clotilde quand Sorolla se trouve à Paris où il peint trois portraits de son autre mécène américain, Thomas Fortune Ryan et de l'amie de ce dernier. Víctor Lorente Sorolla, Blanca Pons-Sorolla et Marina Moya (éd.), *Epistolarios de Joaquín Sorolla…*, *op. cit.*, p. 76.
[297]Blanca Pons-Sorolla, « Sorolla : retratos individuales », art. cit., p. 115-143.

exprime la nécessité de peindre rapidement et en une seule session les portraits, de manière à transmettre une seule et même expression, qui ne soit pas altérée par la fatigue du sujet et de son peintre. Cette rapidité d'exécution s'éloigne une fois encore de la réalisation du portrait littéraire, qui prend le temps d'une réflexion interne et qui est exempt de contraintes matérielles. Le portrait pictural répond, quant à lui, à un accord entre le peintre et son modèle, comme le souligne Goldberg :

> C'est que le portrait, au-delà de toute caractérisation esthétique, reste lié à une définition sinon légale, du moins contractuelle. Cet acte suppose un accord entre l'artiste et le commanditaire et engage la responsabilité morale du créateur vis-à-vis de son sujet[298].

Parmi les quarante-deux portraits peints par Sorolla entre 1906 et 1920, comme commandes de Huntington, seize se retrouvent également dans le projet de Juan Ramón Jiménez, soit plus d'un tiers de la production picturale de Sorolla pour la galerie des hommes illustres. Nous avons ainsi distingué en deux catégories les portraits réalisés : d'un côté, les « hommes de lettres », majoritairement de la génération de 98, avec Manuel Bartolomé Cossío, Antonio Machado, Azorín, Pío Baroja, Ramón Menéndez Pidal, Ramón Pérez de Ayala, Jacinto Benavente, José Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno et Jiménez lui-même. De l'autre, nous retrouvons « les hommes de science » : Doctor Marañón, Doctor Simarro, Doctor Ramón y Cajal. Enfin, notons que les portraits du docteur Francisco Sandoval, et de l'intellectuel Gumersindo de Azcárate font partie de cette liste commune entre Sorolla et Juan Ramón Jiménez, mais que, seuls les tableaux de Sorolla sont restés, les caricatures lyriques de Juan Ramón Jiménez s'étant perdues ou n'ayant jamais abouti[299].

Le portrait de Manuel Bartolomé Cossío s'avère être le premier de la longue liste établie des hommes illustres, mais s'écarte cependant de l'énumération précédente concernant la galerie des hommes illustres pour sa réalisation précoce. En effet, Sorolla achève le portrait de Cossío en 1908[300]. Ce portrait, comme nous l'avons précisé, après son acquisition par Huntington, donne lieu à l'invitation aux États-

---

[298]Itzhak Goldberg, « Portrait et visage, visage ou portrait », in Fabrice Flahutez *et al.*. *Visage et portrait, visage ou portrait*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010 Disponible sur : http://books.openedition.org/pupo/948 [consulté le 10/03/18].

[299]Voir Javier Blasco et Francisco Diaz de Castro, *Libro de retratos*, Espasa, 2005, p. 217.

[300]Priscilla Müller in Fundación Barrié, *Sorolla y la Hispanic Society, una visión de entresiglos*, *op. cit.*, p. 126.

Unis[301]. Mais l'influence de Cossío est néanmoins des plus importantes, que ce soit en Histoire de l'art espagnol avec la publication de *El Greco*, mais aussi pour l'influence intellectuelle qu'il a exercée sur Juan Ramón Jiménez, avec Francisco Giner de los Ríos et l'Institución Libre de Enseñanza[302]. Si le poète a d'ailleurs réalisé un portrait « enflammé » concernant Giner de los Ríos, Sorolla regrettera de n'avoir pas eu le temps d'immortaliser dans un portrait la figure de ce dernier[303]. Predmore s'attache surtout à l'aspect en relation avec la nature qu'il se dégage du portrait de Cossío réalisé par Juan Ramón Jiménez ; un homme qui impose son environnement naturel quand il s'exprime, une atmosphère avec laquelle il vit en parfaite harmonie. Cette contribution de la nature cherche à traduire le caractère de Cossío : naturel, spontané, et plein d'une vitalité contagieuse[304]. Ainsi en dresse le portrait le poète :

> […] Hablando él, un jardín se mueve al viento, la tierra olea bajo nosotros, como un mar sólido, y somos todos marineros del entusiasmo. ¿Lo desmaya la emoción? ¿Se ahoga? ¡No, no, que está vivo! Vivo y coleando, dinámico delfín. Y como ese fuego apretado y total, que se derrama hogar abajo, tesoro fácil, al remover una ceniza rescoldada, se vuelve de dentro a fuera, templado el bronce de la dramática, jenerosa voz, borracho de su espíritu efervescente, erizado de profundas chispas, infinito, trastornado de ojos, vibrante, de una pieza, como la espada denuda del guardián caído, en la *Resurrección de Cristo* del Greco[305].



Tableau 7 : Joaquín Sorolla, *Manuel Bartolomé Cossío*, 1909, huile sur toile, 110 x 79,9 cm, Hispanic Society of America, New York.

Dans son portrait littéraire, le poète s'attache à rendre son écriture vivante, par une ponctuation marquée par la succession de points d'interrogation, d'exclamation, et une

[301]Priscilla Müller in Fundación Barrié, *Sorolla y la Hispanic Society, una visión de entresiglos*, *op. cit.*, p. 77.
[302]Nous approfondissons la relation entre Sorolla, Jiménez et l'institution dans le 1.2.2. de cette étude.
[303]Juan Ramón Jiménez écrit un portrait éloquent de Francisco Giner de los Ríos, « un Andaluz de fuego », analysé par : Ricardo Gullón, « El arte del retrato en Juan Ramón Jiménez », art. cit. ; Fundación Barrié, *Sorolla y la Hispanic Society, una visión de entresiglos*, *op. cit.*, p. 26.
[304]Michael P. Predmore, *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, p. 224.
[305]Juan Ramón Jiménez, *Españoles de tres mundos*, Francisco Javier Blasco et Francisco Diaz de Castro (éd.), Madrid, Visor, 2009, p. 71-72.

accumulation de virgules qui évoque les coups de pinceau rapides de Sorolla, dans l'exécution du portrait, mais aussi le caractère de Cossío : « Vivo y coleando, dinámico ». Textuellement, il a recours aussi bien au lexique de la vision mais aussi à la musicalité, évoquant des tonalités de voix « vibrante », « la rosa de las voces de cien tono ». Enfin, la dimension sociale du personnage est mise en exergue par la comparaison avec l'épée dans la *Resurrección de Cristo* del Greco, dont la référence évoque les études du modèle sur le peintre crétois.

Le portrait de Sorolla reprend ces traits attachants, représentant un Cossío serein, un livre à la main, et le tableau *Le chevalier à la main sur la poitrine* de El Greco en toile de fond, comme double expression de la dimension méta-artistique, le décor qui contribue au caractère. Aussi pouvons-nous formuler un commentaire sur le choix des tableaux du Greco : Sorolla choisit un portrait, sans doute l'un des plus connus du peintre crétois, un portrait qui fait non seulement écho à celui de Cossío mais aussi à l'intérêt pour El Greco. Son instrument n'est pas une épée mais un livre, à la différence de Juan Ramón Jiménez, qui s'intéresse à l'arme et par extension à la force qui se dégage de Cossío, qui parvient à l'élever tel le Christ sur le tableau, lui attribuant, de fait, un caractère transcendant. Selon les termes de Sanz Manzano, il mérite l'absolution de Juan Ramón Jiménez pour son exemplarité. Par ailleurs, l'allusion à la mer, n'est pas sans rappeler l'influence qu'a pu exercer Cossío sur lui. En effet, pour Juan Ramón Jiménez, comme il l'affirme dans *El trabajo gustoso*, la mer est une source d'inspiration et de renouveau : « yo he renovado siempre mi poesía cuando estoy en alta mar[306] ». La lumière, fixé dans le coin supérieur droit du tableau de Sorolla fait ressortir les traits du visage, en opposition avec l'obscurité des vêtements.

S'il est une amitié de plus longue date, ce serait celle de Juan Ramón Jiménez et de Antonio Machado, évocation de ses années de jeunesse, ses premiers émois madrilènes. Cependant, c'est depuis un point de vue d'homme mûr que Juan Ramón Jiménez peint le portrait de son ami des premières heures modernistes, en 1919. Sorolla réalise le portrait de Machado un an auparavant. Toutefois, Antonio Machado

[306]Juan Ramón Jiménez, *El trabajo gustoso (Conferencias)*, Francisco Garfias (éd.), Madrid, Aguilar, 1965, p. 87.

avait déjà publié son œuvre *Campos de Castilla* (1907-1917) où il se promène dans ces villes de Castille, selon les écrits de Juan Ramón Jiménez : « Lo mismo que el ordenado músico patético, se pasea Antonio Machado […] por los trasmuros de sus ciudades terrosas (Soria, Madrid, Baeza, Segovia), pesado […] con un libro deshecho en la mano, ausente siempre. […] ». La caricature lyrique du poète s'attarde sur le sourire de Machado, un sourire qui est comme le hasard, qui ne sait bien ce qu'il réserve.



Tableau 8 : Joaquín Sorolla, *Antonio Machado*, 1918,
huile sur toile, 103 x 80,5 cm, Hispanic Society of America, New York.

Effectivement, la représentation picturale de Machado nous donne la même impression de hasard : la bouche crispée et la main glissée dans la veste, Sorolla semble avoir figé un moment où son modèle est en mouvement, à la recherche d'on ne sait quel objet glissé. Assis dans un fauteuil, légèrement de profil, la palette du peintre est neutre : nuances de jaune, noir et des touches de blanc. La lumière, qui émane de la partie droite du tableau éclaire l'expression de son visage, et se projette sur le mur, comme si une fenêtre était entrouverte, dans un décor pourtant sobre.

Antonio Machado et Juan Ramón Jiménez grandirent ensemble dans le panorama culturel de cette période et leur amitié se prolongea au-delà de la Résidence d'Étudiants. Mais également pendant mêmes années, Azorín et Pío Baroja partageaient la même préoccupation de l'avenir de l'Espagne, et de la nécessité de sa préservation. Ces deux hommes entreront également dans la galerie des hommes

illustres du XX[e] siècle. Le 16 janvier 1917, Juan Ramón Jiménez envoie une lettre à son « querido maestro » Sorolla, lui disant que Azorín l'avait informé que le portrait de ce dernier était en cours de réalisation, preuve de la date de réalisation dudit tableau[307]. Juan Guerrero Ruiz rapporte que Juan Ramón Jiménez écrit la caricature littéraire correspondante « en una época que [Azorín] tenía un brazo enfermo y le pidió una taquigrafía-mecanógrafa, haciendo resaltar lo que tiene de torpe y lo que hay en su obra de taquigrafía literaria[308] ». Usant d'un humour acéré, Juan Ramón Jiménez met en exergue la clarté et la simplicité d'écriture de Azorín parfois considérée comme mécanique. Cette note d'acidité n'ôte cependant rien aux relations amicales que les deux hommes entretenaient. En outre, Ortega y Gasset et Juan Ramón Jiménez décidèrent d'organiser une fête en son honneur en 1913, après qu'il s'est vu refuser pour la seconde fois le poste d'académicien ; cet hommage à Azorín se présente comme un prix de consolation, où cent soixante-dix-huit personnes participèrent[309], mais permet également de montrer les relations au beau fixe entre les divers littéraires à cette époque. Sorolla et Juan Ramón Jiménez mettent en évidence un défaut physique : son strabisme, « leve y grata bizquez verdeazul », qui se remarque aisément sur le portrait peint par Sorolla.

Les portraits fonctionnent dans une relation de complémentarité : un fond dépourvu d'artifices dans les tons verts obscurs et froids pour Azorín, tons chauds rouges terreux où apparaîssent des éléments du mobilier pour Baroja ; l'un repose les mains sur les accoudoirs, l'autre les croise ; le premier garde la tête nue, le second est couvert d'un chapeau ; la lumière provient de la gauche pour Azorín et de la droite pour Baroja.

Le 3 décembre 1913, Joaquín Sorolla écrit à son épouse Clotilde pour lui annoncer qu'il va travailler sur le portrait de Pío Baroja (1872-1956) pour Huntington[310]. Quand Sorolla réalise ce tableau, l'écrivain était déjà connu dans le milieu littéraire et connaissait le succès à travers ses romans qui abordaient de plain-pied les questions sociales et les problèmes traversés par la société de son époque. Baroja et Sorolla se

---

[307]Juan Ramón Jiménez, *Epistolario II, op.cit.*, p. 26.
[308]Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz,* Valencia, Pre-textos, 1998, p. 335.
[309]Antonio Campoamor González, *Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí…*, *op. cit., p.* 393-397.
[310]Víctor Lorente Sorolla, Blanca Pons-Sorolla et Marina Moya (éd.), *Epistolarios de Joaquín Sorolla…*, vol. 2, *op. cit.*, p. 98.

connaissaient depuis une dizaine d'années déjà, étant donné que l'atelier de Sorolla servait de lieu de réunion aux habitués de la *Institución Libre de Enseñanza*, endroit le plus fréquenté par Juan Ramón Jiménez en 1904[311].





Tableau 9 : Joaquín Sorolla, *Azorín*, 1917,
huile sur toile, 120,5 x 102 cm, Hispanic Society of America, New York.
Tableau 10 : Joaquín Sorolla, *Pío Baroja*, 1914,
huile sur toile, 128 x 107,8 cm, Hispanic Society of America, New York.

L'attitude qui se dégage du portrait réalisé par Sorolla provoque à son spectateur un effet de malaise. En effet, Sorolla et son modèle entretenaient une relation houleuse, que Baroja retranscrira d'une manière assez rude dans ses *Memorias de un hombre de acción,* presque deux décennies après la mort de l'artiste[312]. Cette relation faite de tensions est apparemment une constante chez Baroja.

Juan Ramón Jiménez commence son portrait littéraire de l'écrivain avec une anecdote qui s'est effectivement produite entre Baroja, Ortega et lui-même, lorsque les deux écrivains se rendaient fréquemment à la Résidence d'Étudiants : Ortega répond à Juan Ramón Jiménez que Pío Baroja est en train d'uriner sur un arbre, ce

[311]Antonio Campoamor González, *Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí…*, *op. cit., p.* 202.
[312]Baroja reproche à Sorolla son avarice, son goût pour l'appât du gain et son manque d'engagement politique, l'ensemble de ces aspects négatifs étant probablement motivés par une certaine jalousie de la part de l'écrivain. Fundación Barrié, *Sorolla y la Hispanic Society, una visión de entresiglos*, *op. cit.*, p. 347-348.

qui, selon Guerrero Ruiz, donne un aperçu du type d'individu malpropre qu'était Baroja. Des paroles peu flatteuses suivent l'évocation de l'écrivain, corroboré par la métaphore d'une souris[313] ; selon les propos de l'ami de Juan Ramón Jiménez, en 1931 : « D. Pío le hace el efecto de un ratón y toda su literatura responde a una cosa roída[314] ». Dans cette caricature, Juan Ramón Jiménez démontre que l'auteur de *La busca* ne convoitait pas le succès ni aspirait à fréquenter les hautes sphères, mais était préoccupé par les questions de terrain. Baroja fait plutôt l'effet d'une fourmi, fournissant un travail constant et apportant chaque jour une nouvelle pierre à l'édifice, même si la gloire n'est pas au rendez-vous. Il apporte, de fait, un élément indispensable à la littérature, sans prétendre apporter la beauté mais l'utile, comme « un train de marchandises ». Son attitude réfractaire face aux tendances littéraires de son époque, « niega […] lo que ignore. […] Porque lo ignora todo es que no es de su mundo », était l'un de ses traits de caractère ; cependant, il s'avérait être un interlocuteur d'une grande qualité, si l'on reprend les termes de Campoamor González :

> Con Baroja, un interlocutor poco corriente, se discutía de todo y se charlaba con abundancia, pero nadie se ponía de acuerdo entre sí ni se llegaba a ninguna conclusión, porque a Baroja […] no le convencía nadie y muchas veces parecía estar en contra de todo, incluso de los más elementales principios ideológicos[315].

Les amitiés entre Sorolla et Baroja, d'une part, et de ce dernier avec Juan Ramón Jiménez, faites de tensions contraires, se poursuivent jusqu'à la période passée à la *Residencia de estudiantes*, dont l'anecdote qui entame la caricature n'est qu'une confirmation. Ce centre d'études s'avère être également l'endroit où s'enracine l'amitié entre Ramón Menéndez Pidal et Juan Ramón Jiménez. En effet, l'historien présidait le comité de recteur de l'institution, et il est probable que les deux hommes se soient connus par ce biais-là[316].

---

[313]L'animosité se ressent entre Juan Ramón et Baroja à plusieurs reprises. Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz, op. cit.*, p. 259.
[314]*Ibid*., p. 335.
[315]Antonio Campoamor González, *Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí…*, *op. cit., p.* 202.
[316]*Ibid.*, p. 377.



Tableau 11 : Joaquín Sorolla, *Ramón Menéndez Pidal*, 1917,
huile sur toile, 110 x 79,9 cm, Hispanic Society of America, New York.

Menéndez Pidal (1869-1968) est le seul philologue, médiéviste de surcroît, que Sorolla et Juan Ramón Jiménez Jiménez incluent dans leur liste des hommes illustres. La présence de Menéndez Pidal dans cette galerie est d'autant plus évidente au vu des rapports qu'entretenait ce dernier avec Archer Huntington, qui l'invita notamment en 1909 pour donner deux conférences à New York. Il est probable que Sorolla ait été confronté au problème de représentation de Menéndez Pidal, personnage à la fois distant et serein, qui adopte une posture non loin de rappeler la *Joconde* de Léonard de Vinci, focalisant l'attention du spectateur sur le regard pénétrant de l'historien[317]. Predmore également souligne l'importance du traitement des yeux dans le portrait littéraire de Juan Ramón Jiménez[318] : ce sont les instruments du savoir et c'est par ce même regard, fatigué et triste, qu'il est possible d'accéder à la personnalité intime de Menéndez Pidal, quand l'attitude générale tend à représenter un personnage très formel, où l'apparence externe de droiture l'emporte sur le reste. Le portrait, de prime

[317]Fundación Barrié, *Sorolla y la Hispanic Society, una visión de entresiglos*, *op. cit.*, p. 358.
[318]Michael P. Predmore, *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, p. 210.

abord, tend à exhiber la facette de « rigueur scientifique du chercheur », comme incarnation de l'exactitude, de la précision et de la sévérité de don Ramón[319]. Cependant, cette rigidité, comparée à un « ordre liturgique » est adoucie par « une voix d'harmonium et de miel », agrémentée des quelques failles qu'il décèle chez son ami, trahissant ses origines galiciennes, « fallas gallegas de fuelle ». Dans ce portrait, Juan Ramón Jiménez semble avoir utilisé tous les ingrédients pour parvenir à un résultat extrêmement proche du caractère de Menéndez Pidal, où l'on ressent à la fois la solidité — il le compare au « Guadarrama cristallisé » — mais aussi beaucoup de tendresse, ce qui semble traduire également ses propres sentiments d'admiration pour le philologue.

Si une certaine affection est perceptible dans le portrait vibrant de Menéndez Pidal, il est intéressant d'observer à travers les portraits les confrontations qui avaient lieu entre les différents intellectuels à travers la fenêtre ouverte de la peinture. C'est ainsi le cas pour Ramón Pérez de Ayala (1880-1962) et Jacinto Benavente (1866-1954). L'ironie et l'esprit brillant de Pérez de Ayala, écrivain aux nombreux visages, sont exprimés directement sur le portrait à travers la pose élégante mais rigide, allusion directe à la pose de Benavente réalisé par Sorolla trois ans auparavant, dramaturge dont Pérez de Ayala a vivement critiqué l'œuvre et l'attitude[320]. En 1920 et 1932, respectivement, Sorolla et Juan Ramón Jiménez s'emploient à représenter deux éléments de sa tenue particulièrement caractéristiques pour Pérez de Ayala : son caban anglais et sa cigarette, où de nouveau, le décor contribue à définir la personnalité. Intellectuellement, il paraît difficile à cerner : d'une part, Sorolla l'entoure d'ébauches de meubles, d'un tableau rouge qui contraste avec l'environnement relativement neutre aux couleurs chaudes, Pérez de Ayala, impassible, reste au centre de cette composition ; d'autre part, Juan Ramón Jiménez le définit comme une « assimilation », ou encore, comme une « pile qui recueille » toutes les formes de langue, à l'instar d' une éponge qui s'imbiberait de la littérature et des nouveautés qui

[319]Michael P. Predmore (*Ibid*., p. 202-206) propose une analyse détaillée de ce portrait littéraire. La justesse de ce portrait a été également mentionné par María Antonia Salgado, « Tres incisiones en el arte del retrato verbal modernista », *Inti : Revista de literatura hispánica*, 7, 20, 1984, p. 63.
[320]Fundación Barrié, *Sorolla y la Hispanic Society, una visión de entresiglos*, *op. cit.*, p. 366.

l'entourent. Sorolla réalise ce portrait à grands coups de pinceau qui donnent l'apparence d'aspérités en arrière-plan, ce qui accentue le contraste avec le portrait de Benavente.

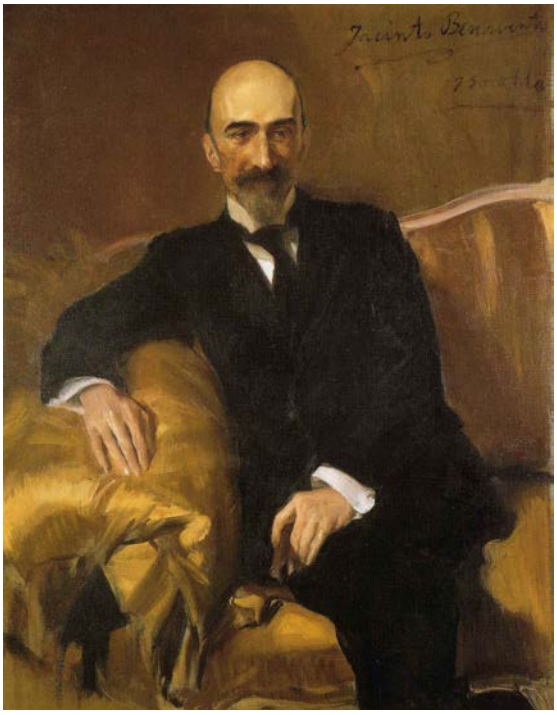




Tableau 12 : Joaquín Sorolla, *Jacinto Benavente*, 1917,
huile sur toile, 120,2 x 92,5 cm, Hispanic Society of America, New York.
Tableau 13 : Joaquín Sorolla, *Ramón Pérez de Ayala*, 1920,
huile sur toile, 105,8 x 81 cm, Hispanic Society of America, New York.

Le portrait littéraire de Benavente par Juan Ramón Jiménez montre une relation à la fois d'admiration et de rejet, duquel il n'a rien lu depuis 1913 — le portrait littéraire étant rédigé en 1929 —. Juan Ramón Jiménez l'écrit avec du recul, il a pu donc faire le bilan de ses sentiments envers Benavente. À partir de 1914, le poète est à la recherche de la « poésie nue », du nom exact des choses. Le portrait littéraire montre une évolution, que l'on pourrait assimiler à celle qu'il a réalisée pour la poésie, dans *Eternidades* :

Vino, primero, pura, Vestida de inocencia. Y la amé como un niño. Luego se fue vistiendo de no sé qué ropajes. Y la fui odiando, sin saberlo. Llegó a ser una reina, fastuosa de tesoros… ¡Qué iracundia de yel y sin sentido[321]!	Cuando yo era colejial, admiraba un tipo de «elegante » que entonces estaba en boga y modo por el mundo [...]. Bastante después, ocho o diez años, yo vi las primeras fotografías de Jacinto Benavente, y todavía Benavente era un tipo así. Y todavía yo lo admiré así. Luego fui odiando aquel «tipo de elegante » y las fotografías de Benavente y a Benavente y a la literatura de Benavente, de quien no he leído nada desde el año 13. Y entonces le dediqué, aun entre dos aguas y como homenaje imperioso a un principado que se iba, mi libro *Laberinto* [322].

Sa considération péjorative va crescendo de l'admiration au rejet le plus total, jusqu'à le considérer comme l'exemple même du snobisme que Juan Ramón Jiménez déteste, ennemi de la simplicité. Juan Ramón Jiménez commence sa caricature par une description détaillée de la tenue vestimentaire du dramaturge, très soignée, ne laissant aucune place à des éventuels débordements. Comme il le souligne lui-même, selon lui, Benavente possède du « génie », une manière « simple, facile et légère » d'écrire, mais l'ornement qui englobe son œuvre le rend étouffant. Tout son art nous donne la sensation de vêtements étriqués et ce malaise passe dans un premier temps par sa tenue : à la mode mais inconfortable. Peu à peu, comme pour la poésie, Juan Ramón Jiménez prend conscience que le théâtre de Benavente ne joue que sur les apparences, sans profondeur littéraire. Picturalement, ce luxe abondant de l'écriture de Benavente est évoqué par la couleur dorée, qui domine la composition et qui représente le dramaturge comme enveloppé par des tissus soyeux et fastueux.

[321]Juan Ramón Jiménez, *Eternidades*, Víctor García de la Concha (éd.), Madrid, Taurus, 1982, p. 62.
[322]Juan Ramón Jiménez, *Españoles de tres mundos*, 2009, *op. cit.*, p. 244-246.

Enfin, la deuxième grande confrontation littéraire de cette époque met en scène José Ortega y Gasset et Miguel de Unamuno. Ortega y Gasset est l'une des exceptions au panorama célèbre que représentent les hommes illustres de la Hispanic Society. En effet, Sorolla et Jiménez, tout comme Ramón Pérez de Ayala, ont perçu avant l'heure le génie de l'essayiste : lors de la réalisation du tableau, en 1918, ce dernier ne possédait qu'un livre publié[323].

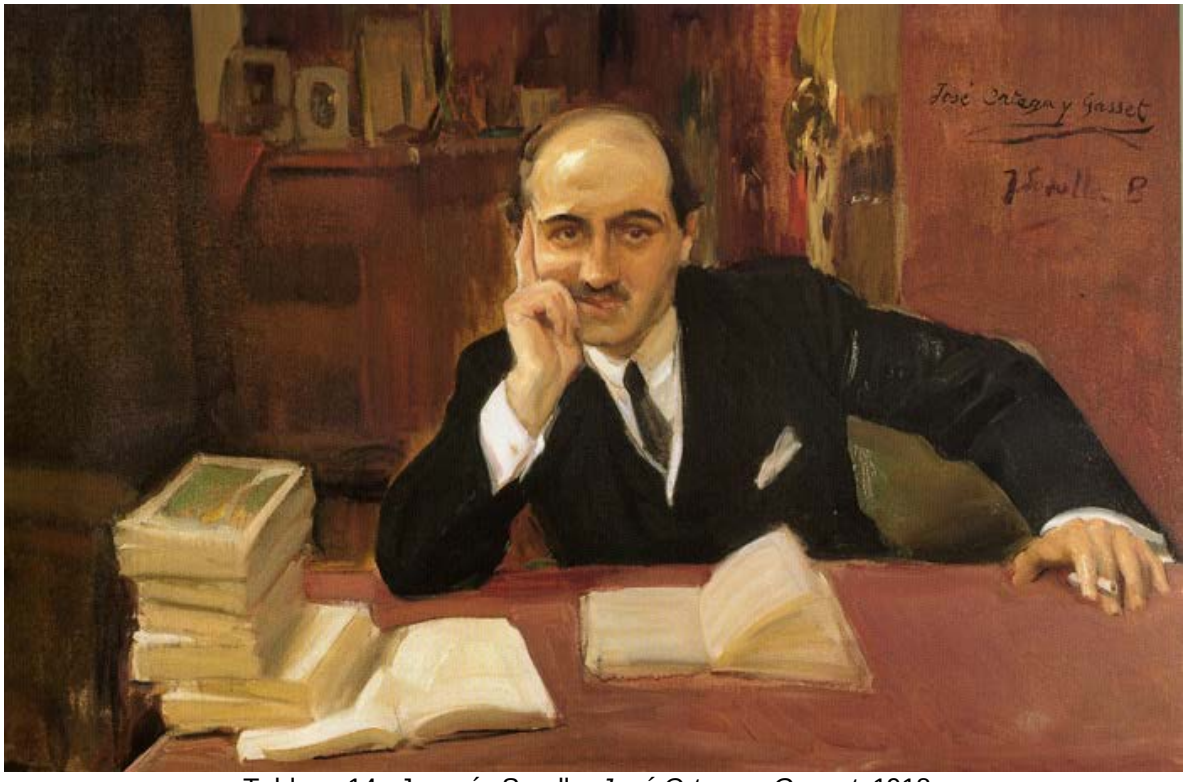


Tableau 14 : Joaquín Sorolla, *José Ortega y Gasset*, 1918,
huile sur toile, 82 x 124,7 cm, Hispanic Society of America, New York.

Jiménez et Ortega y Gasset se connaissaient depuis la création de la revue *Hélios* (1903). En 1913, le poète retrouve Ortega y Gasset sur les escaliers de l'Ateneo et décrira un homme « sonriendo con su boca grande de blancos dientes y centelleante mirada negrísima, y me llamó efusivamente "maestro", lo que me turbó bastante, pues los dos éramos de la misma edad[324] ». En réalité, Jiménez et Ortega y Gasset se voyaient presque quotidiennement à partir de cette année-là, dans l'intimité

[323]Fundación Barrié, *Sorolla y la Hispanic Society, una visión de entresiglos*, *op. cit.*, p. 356.
[324]Antonio Campoamor González, *Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí…*, *op. cit., p.* 323.

de la *Residencia de estudiantes*, où ils échangeaient des conversations « lucides » et fécondes. Selon les propos de Campoamor :

> La creciente influencia que ejercía [Ortega y Gasset] sobre casi todos los intelectuales del momento, hizo que Juan Ramón se sintiera altamente atraído por la figura del ilustre profesor de metafísica y por lo que ésta representaba dentro del panorama literario e ideológico nacional[325].

Juan Ramón Jiménez souligne, en effet, l'importance du regard dans sa caricature lyrique, les yeux sont directement liés à sa parole convaincante. Dans le portrait de Sorolla, le regard est ancré dans celui du spectateur, dans une attitude confiante, les livres témoignant de sa profonde connaissance de l'environnement dans lequel il s'épanouit. La lumière de la représentation picturale éclaire, à la fois, le visage du sujet, médiateur entre l'intérieur et l'extérieur du tableau, mais aussi l'amoncellement de livres qui complètent la description du modèle. Ce dernier met à distance son interlocuteur, comme le démontre la construction en chiasme du début du portrait littéraire de Jiménez :

> Lo define bien la lejanía. Cuando la lejanía lo define, y José Ortega y Gasset pisa la raya eléctrica en que la realidad de cada uno salta hecha evidencia, no queda en él, con la primera mirada honda y las primeras palabras llenas, que ya nos alcanzan, sino su mitad, la hipertrofiada frente, o su sobre totalidad, la frente, los ojos y el mentón; todo en ceño, que acaba de ser duro para él y quiere ser amable para nosotros, revestido, envuelto en surcada tierra y plomo muy cuidado[326].

À l'instar du portrait de Sorolla, le dialogue avec le modèle s'établit par le regard « la primera mirada honda » et la parole « las primeras palabras llenas », où la première impression du sujet est mise en évidence. Ortega y Gasset se montre cependant exigeant envers lui-même, mais avenant envers les autres. L'aspect qui le caractérise sans doute le mieux est sa ténacité et sa persévérance, dans le but de rallier les personnes à sa cause, s'immisçant avec brio entre « le scientifique et le poétique ». Le portrait jiménien dégage de la fraîcheur et de la vitalité, à l'instar du portrait de Sorolla. En 1923, Ortega y Gasset fonde la *Revista de Occidente*, à laquelle participe activement Juan Ramón Jiménez. Mais certaines divergences, probablement

[325]Antonio Campoamor González, *Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí…*, *op. cit., p.* 384 et p. 326.
[326]Juan Ramón Jiménez, *Españoles de tres mundos*, 2009, *op. cit.*, p. 97-99.

de type sociopolitique, seront à l'origine de leur éloignement[327]. En revanche, la profonde inimitié entre Miguel de Unamuno et Ortega y Gasset est toujours d'actualité en 1914, et Juan Ramón Jiménez a fait partie des membres de la *Residencia de estudiantes* réunis lors d'un repas dans le but de réconcilier ces deux intellectuels dont la discorde est surnommée « la tragédie nationale[328] ». En effet, l'arrivée à la *Residencia de estudiantes* pour Unamuno date de 1914, une présence remarquée de tous. Juan Ramón Jiménez voue une grande admiration à Unamuno, qu'il considère « son maître en poésie », et il ressent tous les effets de cette fièvre provoquée par le philosophe[329]. Jiménez évoque dans ses conversations avec Ricardo Gullón ses après-midis à la *Residencia de estudiantes* avec Unamuno, lequel représente pour lui le « castillan authentique[330] ». Par ailleurs, Predmore réalise une analyse très juste de ce portrait littéraire, savant dosage de parodie des jeux verbaux d'Unamuno, de résonances légendaires et bibliques, dans une description dense et chargée d'éléments symboliques :

> Es que Unamuno espejea que viene por la ardiente meseta amarilla, a cuerpo, rojo, plata y negro, esbelto, como un pino, sonriente sin reír, las manos en los bolsillos de la chaqueta luchando (con el levantado pecho ancho, con el ojo agudo, de gafa natural, con el oído firme) contra el ciclón, el relámpago y el trueno del mediodía, como David con los Filisteos, como Sansón con el Cachorro…[331].

À travers ce portrait, Juan Ramón Jiménez parvient à transmettre ses traits physiques ainsi que son expérience professionnelle — l'allusion à un discours prononcé à Barcelone, face à la résistance des Catalans — et érige Unamuno tel un prophète prêchant l'évangile, dans une lutte métaphysique qui tourne au ridicule. Cette attitude de lutte se retrouve également sur le portrait de Sorolla qui représente Unamuno debout, exhibant un profil prononcé et déterminé, caractéristique de l'écrivain, et qui, malgré son inachèvement, ne manque pas de force[332]. Le portrait littéraire établit de nouveau un dialogue avec la peinture : si le portrait peint par Sorolla

---

[327]Teresa Gómez Trueba, « Juan Ramón Jiménez y la residencia de estudiantes, art. cit., p. 252.
[328]Antonio Campoamor González, *Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí…*, *op. cit., p.* 386-387.
[329]*Ibid*.
[330]Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, p. 57.
[331]Juan Ramón Jiménez, *Españoles de tres mundos*, 2009, *op. cit.*, p. 85-87.
[332]Michael P. Predmore, *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, p. 207-212 ; Blanca Pons-Sorolla, « Sorolla : retratos individuales », art. cit., p. 129.

n’est pas mentionné comme tel, la posture dépeinte par Jiménez nous renvoie incontestablement à l’attitude représentée par le peintre valencien : mains dans les poches, de profil, regard fixe, carrure imposante qui inspire de la prestance, debout, comme pour affronter un contexte historique et culturel avec lequel il est en désaccord :

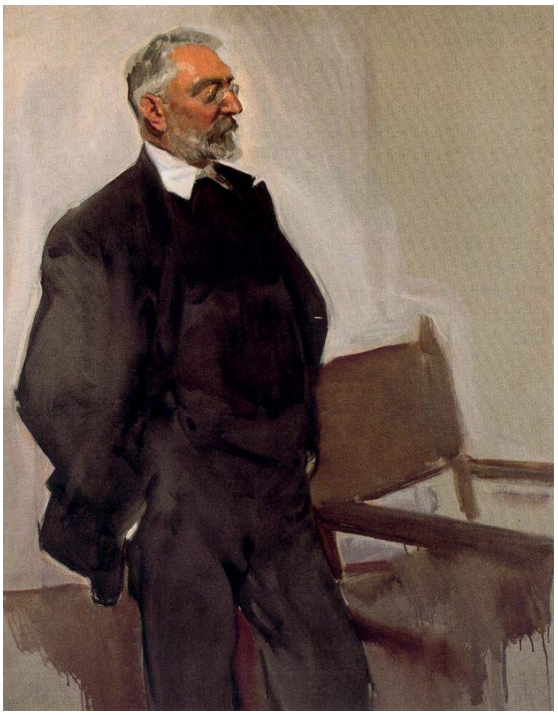


Tableau 15 : Joaquín Sorolla, *Miguel de Unamuno*, 1920,
huile sur toile, 142 x 104 cm, Hispanic Society of America, New York.

La rubrique intitulée précédemment « hommes de sciences » se compose de Gregorio Marañón, Santiago Ramón y Cajal et Luis Simarro[333]. Si le premier s’est illustré pour ses études multidisciplinaires et figure dans la liste des hommes illustres, ce n’est pas le cas pour les deux suivants, bien que tous deux possèdent un portrait de Sorolla et un autre de Juan Ramón Jiménez. Sorolla considérait même ces trois médecins comme des icônes d’une Espagne qui s’intègre aux nouvelles avancées scientifiques[334]. La santé fragile de Juan Ramón Jiménez et de la fille aînée de Sorolla les amena à fréquenter de nombreux médecins auxquels ils se liaient d’amitié. C’est notamment le cas de Luis Simarro, qui, en plus d’être un homme cultivé, possède l’une

[333]Nous choisissons de reproduire uniquement le tableau de Luis Simarro et de Gregorio Marañón, pour des raisons de cohérence : Santiago Ramón y Cajal ne trouve pas sa place dans la suite de notre étude.
[334]Alejandro Font de Mora Turón et Felipe Garín, *Joaquín Sorolla y la medicina*, *op. cit.*, p. 14.

des bibliothèques les mieux fournies de Madrid. Comme nous l'avons vu, Simarro est sans doute le médecin qui a eu le plus d'importance dans la vie de Sorolla et Juan Ramón Jiménez. La proximité entre le peintre et le scientifique se traduit par le soin apporté aux portraits de Simarro, *Una investigación* et *Retrato del Dr. Simarro*, par Sorolla, reproduits ci-après :



Tableau 16 : Joaquín Sorolla, *Una investigación,* 1897,
huile sur toile, 122 x 151 cm, Museo Sorolla, Madrid.

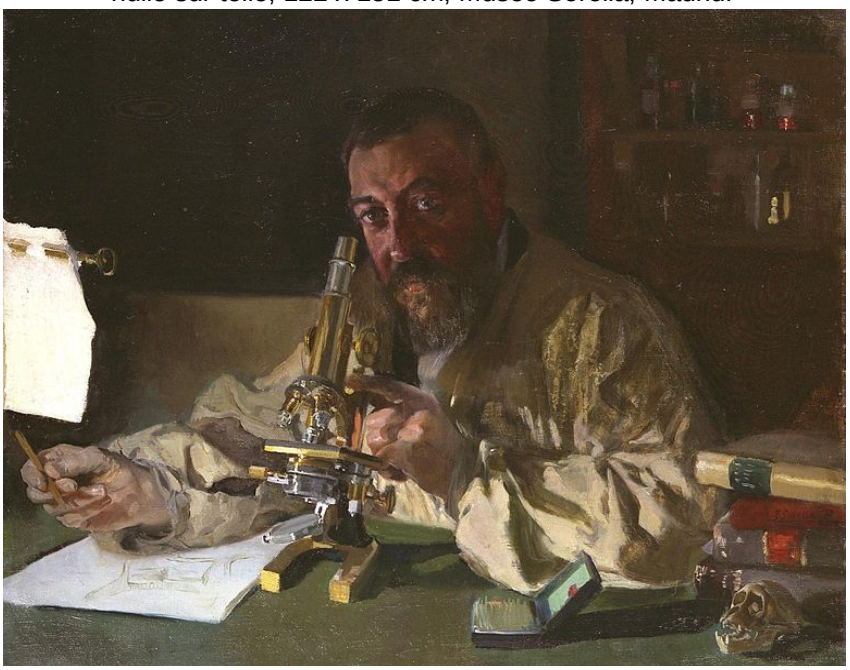


Tableau 17 : Joaquín Sorolla, *Retrato del Dr. Simarro,* 1897,
huile sur toile, 80 x 100 cm, Legado Luis Simarro, Fundación General,
Universidad Complutense, Madrid.

Javier Campos précise qu'aucun portrait d'homme illustre ne montre le savoir-faire scientifique avec la force et la précision que dégagent les tableaux de Simarro[335]. Dans ces derniers, l'un montrant une scène de groupe et l'autre un portrait du médecin avec son microscope, la lumière toujours artificielle, provient d'une langue place dans le coin inférieur gauche de la composition. Le visage reste dans l'obscurité, mais l'instrument de son travail, les mains ou les outils attirent l'attention de l'œil, contribuant à mettre en évidence l'importance des avancées scientifiques de cette période.

L'exemplarité se remarque autant dans la caricature lyrique de Gregorio Marañón. Ce dernier est considéré comme l'un des intellectuels les plus intéressants de son époque car il était à la fois médecin, historien, essayiste et endocrinologue. Pérez de Ayala lui vouait une grande admiration, et assure qu'il n'existait d'hommes plus sages que Marañón[336], et c'est d'ailleurs de cette manière que Sorolla se réfère à lui dans la lettre à Huntington que nous avons traitée auparavant. Le médecin suscitait le respect et l'admiration, en plus d'avoir de l'esprit :



Tableau 18 : Joaquín Sorolla, *Gregorio Marañón,* 1920,
huile sur toile, 106,2 x 89,4 cm, Hispanic Society of America, New York.

[335]Javier Campos, « Luz en la ciencia », art. cit., p. 155.
[336]Fundación Barrié, *Sorolla y la Hispanic Society, una visión de entresiglos*, *op. cit.*, p. 366.

Pour son portrait réalisé en 1920 et qui entre dans la galerie des hommes illustres, Sorolla l'entoure d'un mur aux tons rouges, et crée une atmosphère chaleureuse autour de son modèle. La pose de Marañón semble commode, il est à l'aise devant l'œil de son portraitiste. Sorolla représente un visage qui inspire confiance, vêtu d'un costume sombre. En tant que médecin, la lumière choisie par Sorolla se focalise davantage sur les mains du sujet et sur le visage de la statue en arrière-plan, le visage de l'homme se confond presque dans son décor et montre le naturel de la pose, comme s'il s'intégrait à son environnement. De nouveau, Sorolla choisit d'occulter le visage au profit de l'instrument qui forge sa personnalité, ses mains de médecin. Cependant, le sujet donne une impression de commodité, assis confortablement, et cette allure décontractée est perceptible également dans le portrait de Juan Ramón Jiménez, qu'il définit comme « un paraje grato donde es bueno reposar », un endroit qui inspire la tranquillité. Depuis ce coin paisible, il est possible de voir la mer et le ciel bleu, tous les malaises se dissipent et l'on peut se détendre. Marañón est ce « pino-hombre », ancré dans le sol, solide et fiable. Dans sa représentation, Juan Ramón Jiménez combine les deux univers de Marañón : la poésie (littérature) et l'asepsie (la médecine), comme un ensemble qui fonctionne à la perfection, les deux facettes d'une même médaille en or. La sagesse les accompagne, avec l'évocation de la présence de Minerve, et une source claire et pure coule de ce pin. « Tipo, muestra, ejemplo de lo natural mejor, de lo completo suficiente, este Gregorio Marañón, hombre-pino » : représente pour Juan Ramón Jiménez la somme du meilleur de la nature, combinant tous ces domaines de compétences avec une fluidité naturelle. La végétalité de Marañón n'est pas sans rappeler celle de Cossío, montré comme un homme-paysage.

Le contexte de création de cette galerie picturo-poétique est primordial pour comprendre l'angle de vue choisi par les créateurs de cette étude. Le désir d'immortaliser les personnes qui ont marqué la génération de Sorolla et de Jiménez est une approche du XIX^{e} siècle[337]. Une volonté de vaincre la mort en laissant un

[337]María Antonia Salgado, « Tres incisiones en el arte del retrato verbal modernista », art. cit., p. 68.

témoignage picturo-littéraire, à caractère historique : voilà l'un des points de convergences entre ces œuvres. Ainsi, nous remarquons un haut degré de saturation de l'image dans le texte, pour des portraits littéraires qui renverraient aux portraits picturaux réalisés par Sorolla. L'une des différences majeures entre ces deux manières de réaliser les portraits réside dans le fait que l'écrivain dispose d'une plus grande liberté pour cerner le modèle, et possède ainsi la capacité de le modeler d'une forme moins conventionnelle[338]. Selon Rafael Doménech, le soin des détails physiques des modèles de Sorolla allié à la spiritualisation de l'ensemble permet de déterminer le caractère moral des hommes peints dans ces portraits[339]. Cette faculté de percer le mystère des personnalités des hommes illustres à travers leur image est également un trait que l'on retrouve dans les représentations de Juan Ramón Jiménez[340]. La sélection de traits physiques ou psychologiques pour la représentation d'un modèle est fondamentale afin d'orienter la vision du spectateur-lecteur dans la direction souhaitée. Ainsi, la valeur psychologique du portrait, son caractère, prend le dessus sur la picturale et le portrait devient, de fait, plus intérieur qu'extérieur. Gullón remarque, effectivement, que ce n'est pas tant la description externe des personnes sur laquelle se focalise Juan Ramón Jiménez, mais sur la personnalité du modèle, déterminée par son environnement et son attitude[341], une approche similaire s'apprécie dans l'œuvre de Sorolla.

De ce fait, chaque portrait, littéraire ou pictural, permet de replacer le modèle dans son atmosphère habituelle. À travers les représentations, le peintre et le poète donnent au spectateur-lecteur la possibilité de percevoir l'idiosyncrasie des individus représentés, où l'on retrouve une part biographique intéressante[342]. Dans le prologue à *Españoles de tres mundos*, Juan Ramón Jiménez indique d'ailleurs : « A cada uno he procurado caracterizarlo según su carácter », ce qui explique le traitement

---

[338]María Antonia Salgado, « Juan Ramón visto por Juan Ramón », *Cuadernos hispanoamericanos,* 376-378, 1981, *p.* 11.
[339]Rafael Doménech, *Sorolla. Su vida y su arte*, Madrid, 1910, p. 27, cité par Blanca Pons-Sorolla, « Sorolla : retratos individuales », art. cit., p. 116.
[340]Ricardo Gullón, « El arte del retrato en Juan Ramón Jiménez », 1981, art. cit., p. 208-231.
[341]*Ibid*.
[342]Michael P. Predmore, *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez, op. cit.*, p. 199 ; María Antonia Salgado, « Tres incisiones en el arte del retrato verbal modernista », art. cit., p. 57.

individuel et particulier opéré pour chacun des modèles de la série, à l'instar des études menées par Sorolla sur chacun de ses modèles[343]. Juan Ramón Jiménez prend en compte le facteur déformant qui s'opère incontestablement dans chacun des portraits établis, et c'est à travers cette loupe qu'il tente de restituer au mieux l'essence de chacun. María Antonia Salgado a étudié l'art caricatural de Juan Ramón Jiménez et affirme qu'il y a une constante dans ces caricatures lyriques, à laquelle aucune n'échappe à la règle : toute la galerie des hommes illustres passe par l'œil critique de Juan Ramón Jiménez et sont jugés, pour les valoriser ou les dénigrer[344]. Des dires corroborés par ceux de Sanz Manzano, dans une visión manichéenne du sujet :

> Quien haya demostrado consagrar su vida a su vocación merece la absolución y la alabanza del poeta; quien, por el contrario, haya malgastado su tiempo y su talento en menesteres vanos, desatendiendo su quehacer primordial, merece su condena y su desaprobación[345].

À l'instar du jugement dernier qui ouvre les portes du Paradis ou de l'Enfer, Juan Ramón Jiménez s'érige en juge professionnel des œuvres de ses contemporains. Cette perception des modèles particulière, mais aussi subjective, a mené certains critiques à envisager une projection de Juan Ramón Jiménez dans chacun de ses portraits, afin de se recréer lui-même au travers de ses écrits. L'une des fonctions du portrait est une sorte de « dédoublement de soi-même[346] » : en effet, le mythe d'origine du portrait n'est-il pas Narcisse, épris d'amour pour son portrait reflété dans l'eau ? De plus, les caricatures littéraires que crée Juan Ramón Jiménez sont parsemées de références à la nature (arbres, fleurs et eau) et elles dominent le champ des métaphores[347].

Les modèles sont les représentants d'une période fructueuse, tant pour Sorolla que pour Juan Ramón Jiménez. En somme, la focalisation sur le visage, en interaction avec le décor dans les portraits, contribue à refléter la personnalité des sujets

---

[343]Ricardo Gullón, « El arte del retrato en Juan Ramón Jiménez », 1981, art. cit., p. 211.
[344]María Antonia Salgado, *El arte polifacético de las "caricaturas liricas" juanramonianas*, Madrid, Ínsula-Madrid, 1968, p. 105.
[345]María Ángeles Sanz Manzano, *La prosa autobiográfica de Juan Ramón Jiménez, op. cit.,* p. 208.
[346]María Antonia Salgado, « Juan Ramón visto por Juan Ramón », art. cit., p. 8-9 ; Margarita Iriarte López, *El retrato literario*, *op. cit.,* p. 69.
[347]Michael P. Predmore, *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, p. 228-230.

représentés. Cette galerie des hommes illustres est porteuse de sens pour notre étude. Tout d'abord, la collaboration du peintre et du poète autour de cette galerie est révélatrice d'une relation professionnelle étroite entre les artistes et contribue à leur rapprochement autour d'un même motif. Nous observons, par la suite, le dialogue entre l'image de Sorolla et le texte de Jiménez, qui convergent vers la même idée de représentation du sujet. Les portraits littéraires de Juan Ramón Jiménez, créés pour la plupart *a posteriori* et depuis la mémoire, auraient pu, ainsi, se baser sur l'ambiance réalisée au préalable par Sorolla pour les portraits réalisés, où le contact avec le modèle était présent. Enfin, l'art du portrait suppose une représentation interne (psychologique) et externe (physique) du modèle choisi, ce qui dénote la connaissance du contexte socio-culturel dans lequel les artistes évoluent. Les portraits supposent une réflexion, et la représentation ne s'arrête pas au support matériel, acquérant de fait une dimension méta-artistique[348]. Nous nous dirigeons alors progressivement sur une réflexion autour du motif de l'enfant, comme point de convergence entre Sorolla et Jiménez dans l'art de fin-de-siècle.

1.2. L'enfant dans l'art et la poésie fin-de-siècle

1.2.1. Sorolla, Jiménez et l'art « fin-de-siècle »

La crise politique et la perte des dernières colonies d'outre-mer qui s'abattent sur l'Espagne de cette fin de siècle plonge les intellectuels dans un profond désarroi, en proie au cynisme et au discours sur la décadence[349]. Dans cette période historique et socio-culturelle charnière, le motif de l'enfant va, de son côté, apparaître plus fréquemment dans les compositions artistiques. Le désir de destruction des valeurs traditionnelles anime les jeunes écrivains de toute une génération, pourtant submergés par la mélancolie.

Joaquín Sorolla et Juan Ramón Jiménez s'inscrivent dans un panorama esthétique confus : sous le nom d'art espagnol fin-de-siècle sont regroupés plusieurs courants littéraires comme le réalisme, le naturalisme, ou le symbolisme. Cependant,

[348]Margarita Iriarte López, *El retrato literario*, *op. cit.*, p. 55.
[349]Concernant la crise des intellectuels de 1898 à 1936, voir l'ouvrage de Paul Aubert, *La frustration de l'intellectuel libéral*, Cabris, Éditions Sulliver*,* 2010.

dans cet ensemble de représentations, la peinture qui représente les aspirations bourgeoises en pleine expansion se fait dominante : elles se traduisent également dans l'impressionnisme[350]. En poésie, en revanche, le modernisme est déjà bien installé dans l'environnement littéraire.

Bien que novateurs dans leurs travaux, Sorolla et Jiménez n'ont pas été définis par la critique comme des artistes d'avant-gardes. En effet, les principaux mouvements avant-gardistes se situent à partir des années 1915 et sont au nombre de trois : l'ultraïsme, le créationnisme et le surréalisme[351] où l'on retrouvera l'influence notable de Juan Ramón Jiménez et de son *Diario de un poeta reciencasado*. Mais afin de retrouver un semblant de clarté dans ce mélange artistique, il convient de revenir sur le rôle d'un poète fondamental de ce début du XX^{e} siècle : Rubén Darío. Principal promoteur du modernisme en Espagne, son influence sur Juan Ramón Jiménez dans les années 1900 est un facteur essentiel pour la compréhension de son œuvre.

Appelé à rejoindre les rangs de la lutte moderniste, Juan Ramón Jiménez se rend à Madrid, après avoir reçu une missive de Rubén Darío lui-même et de Francisco Villaespesa. Le jeune poète Jiménez se souvient de cette lettre de Darío, le poussant à défendre le modernisme à ses côtés, avec un enthousiasme juvénile non dissimulé :

> ¡Rubén Darío! Mi casa blanca y verde se llenó toda, tan grande, de estraños espejismos y ecos májicos […] todo vibraba con el nombre de Rubén Darío… Yo, modernista: yo llamado a Madrid por Villaespesa con Rubén Darío; yo, dieciocho años y el mundo por delante, con una familia que alentaba mis sueños y que me permitía ir adonde yo quisiera. ¡Qué locura, qué frenesí, qué paraíso[352]!

En revanche, l'arrivée dans la capitale espagnole en 1900 est loin d'être l'endroit rêvé où pense se rendre le poète, découvrant une ville hostile, pluvieuse et grise, qui contraste évidemment avec sa lumineuse Andalousie natale. Soledad González Ródenas souligne que l'admiration que Juan Ramón Jiménez voue à Darío et l'excellent accueil que ce dernier lui réserve lui permettent de faire la différence entre

---

[350]Alberto Acereda Extremiana, « Dos visiones del espacio marino como modernidad entre la poesía de Rubén Darío y la pintura de Joaquín Sorolla », *Revista hispánica moderna*, 55, 2, 2002, p. 287.
[351]Francisco Javier Díez de Revenga, *La poesía de vanguardia*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001, p. 14.
[352]Juan Ramón Jiménez, *El trabajo gustoso (Conferencias)*, *op. cit*., p. 223 ; cité par Antonio Campoamor González, *Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí…*, *op. cit., p.* 78-79.

la vie et l'œuvre du poète nicaraguayen et à excuser, en quelque sorte, sa conduite[353]. Il est vrai que, malgré leurs modes de vie radicalement différents — Juan Ramón Jiménez ne partageait pas le goût pour les excès et l'alcool de son « maître » de la première époque —, les deux poètes faisaient l'expérience d'une symbiose (éphémère) dans le domaine littéraire[354]. À Madrid, finalement, « Juan Ramón Jiménez no tuvo oídos más que para Darío, sus consejos y su obra, pasando todos cuantos conoció a un discreto segundo plano[355] ».

De cette manière, le recueil de poèmes *Nubes* qu'apporte à Madrid le jeune Juan Ramón Jiménez se transforme en deux œuvres, ses deux premières publications, suivant les conseils avisés de Darío et Villaespesa : *Almas de violeta* et *Ninfeas*. Des années plus tard, Juan Ramón Jiménez se souviendra que Darío lui dicta le titre du premier ouvrage « con ojos entornados a lo mongol y voz insinuada[356] ».

D'abord attiré par le modernisme, tel qu'il le relate par la suite dans les séminaires de doctorat dispensés en 1953 à l'Université de San Juan (Porto Rico), Jiménez s'éloigne pourtant assez tôt de ce « mouvement général théologique, scientifique et littéraire[357] », selon lui voué à l'échec[358], mais qui a permis d'unir « l'Espagne et l'Amérique pour ne plus jamais se séparer[359] ». Plus tard, dans ses conversations avec Ricardo Gullón, Jiménez définit le modernisme non pas comme un mouvement littéraire ni comme une école, mais comme une époque à laquelle on appartient, qu'on le veuille ou non, ajoutant que « Unamuno fue el primer modernista español, y justamente porque su formación no es francesa sino que viene de Alemania e Inglaterra », où le modernisme fut promu par les théologiens catholiques, protestants et juifs allemands. Leur désir d'unir les préceptes de la religion et les avancées de la

---

[353]Soledad González Ródenas, *Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca : lecturas y traducciones en lengua francesa e inglesa (1881-1936)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, p. 104.
[354]María Ángeles Salgado, « Del modernismo y sus puntas de lanza en el trasatlantismo hispano: Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez », *Hispania*, 92, 3, 2009, p. 444.
[355]Soledad González Ródenas, Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca..., *op. cit.*, p. 104.
[356]Juan Ramón Jiménez, *El modernismo. Notas de un curso (1953)*, Ricardo Gullón et Eugenio Fernández Méndez (éd.), Madrid, Aguilar, 1962, p. 57.
[357]Juan Ramón Jiménez, *El modernismo. Apuntes de curso (1953)*, Jorge Urrutia (éd.), Madrid, Visor, 1999, p. XI.
[358]Juan Ramón Jiménez affirme à Ricardo Gullón : « La influencia de Darío sobre nosotros existió, pero duró poco », Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, p. 43.
[359]*Ibid.*, p. 45.

science se fait sentir[360]. La présence de Darío est significative aussi bien pour Sorolla que pour Jiménez, qui montre, une nouvelle fois, les relations entre le milieu littéraire et pictural de la période de fin-de-siècle. En effet, Juan Ramón Jiménez se rappelle également *a posteriori* l'effet que Darío a eu sur lui mais aussi sur ses contemporains :

> Darío nos trajo […] un vocabulario nuevo que correspondía a una forma sensorial y no a una forma hueca, como creían algunos necios. Ese vocabulario nos llegó muy adentro[361].

Le recours à « la forma sensorial » d'expression rejoint également le dessein de Sorolla, se rapprocher des émotions. Cependant, Juan Ramón Jiménez fait le choix de se détacher rapidement du modernisme, ce qui fait à la fois sa différence mais aussi sa force. Dámaso Alonso le démontre ainsi dans le passage qui suit :

> Los poetas de hacia 1900 tienen una gran deuda con Rubén Darío y con el «modernismo» en general. […] Pero lo que salvó a la generación de nuestros mayores (Antonio y Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez) fue el haber comprendido que ellos, si querían «ser», tenían que alejarse de Rubén Darío. Se fueron desnudando, unos más rápidamente que otros, de las sonoridades exteriores, de los halagos del color, etc., para buscar músicas y matices casi solo en el alma. Bien evidente es esto en Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Y tanto como se alejaban de Rubén Darío se aproximaban a la esfera del arte de Bécquer[362].

Dans sa quête de la poésie pure, Juan Ramón Jiménez laissa progressivement tous les artifices stylistiques présents dans la poésie des débuts ; cependant, les œuvres *Almas de violeta* et *Ninfeas*, souvent marginalisées, s'inscrivent dans le processus poétique jiménien, bien qu'il regrette, par la suite, ces publications juvéniles et mit tout en œuvre afin de détruire le plus d'exemplaires possibles de cette première étape créative. La destruction des ouvrages ne serait que symbolique : certains poèmes présents dans *Almas de violeta* et *Ninfeas* se trouvent dans d'autres recueils de poèmes, comme *Rimas*, *Arias tristes* ou encore *Jardines lejanos*. Donnons comme exemple de ce dernier le poème « Azul », tiré de *Almas de violeta* : il figure ensuite en en-tête du poème X de « Jardines dolientes », que le poète reprend pour ainsi créer une version différente. Le poème de *Almas de violeta* est le suivant, intitulé « Azul » :

---

[360]Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, p. 40.
[361]*Ibid.*, p. 45.
[362]Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1965, p. 9.

Ya estoy alegre y tranquilo;
¡Sé que mi virgen me adora!
¡Ya en el rosal de mi alma
abrieron las blancas rosas!
Fuera, en el mundo, hace frío;
el otoño triste llora…
Mas… ¿Qué me importa que caigan
de los árboles las hojas[363]?

Il s'agit d'un poème uniquement composé de vers octosyllabes en assonance en /o-a/, où le langage des couleurs est prédominant. Les couleurs mêmes de l'encre de ses livres (respectivement, violette et verte) montrent l'influence de la peinture sur l'œuvre de Jiménez. En effet, le titre même, « azul », renvoie non seulement à la couleur mais se matérialise par la suite sous la forme de la vierge et porte en son sein deux significations. La première serait celle de la référence biblique à la Vierge Marie, mais dans le cas présent le poète fait allusion à la virginité d'une femme qui donne lieu à la floraison du jardin intérieur de l'âme du poète, contribuant à la création d'un monde intime qui lui est propre. La rose, comme la poésie, est encore blanche, tout reste à écrire, sans altérer la pureté dégagée par la fleur. L'auteur met en opposition le printemps des sentiments et le monde externe, « fuera », où la saison est précisément celle où les fleurs se fanent (« otoño »), laissant en marge l'auteur. Une nouvelle fois, le bleu dans la poésie de Juan Ramón Jiménez est présent et apporte une dimension transcendantale à la nature divinisée, qui marque une opposition entre la réalité, les larmes de l'automne, et son idéal qui lui apporte du bonheur (« Ya estoy alegre y tranquilo »). L'empreinte modernisme ne fait aucun doute : tant par l'abondance des fleurs mais aussi pour le sentiment de solitude (le poète est seul dans son jardin intérieur face au rejet du monde) et pour cet émerveillement devant la femme, qui laisse entrevoir la constellation des motifs de fin-de-siècle, dont fait partie l'enfant.

Parallèlement, le contexte socio-culturel qui se développe autour de Sorolla et de Jiménez laisse sa trace dans les productions artistiques des deux hommes. En effet, selon José-Carlos Mainer, l'art nouveau de ce début de XX^{e} siècle se base sur plusieurs sentiments, comme la solitude, le sentiment d'être mis à l'écart, ou encore d'impuissance et de fatalité, tous issus d'éléments externes, ayant un lien avec la perte

[363]Juan Ramón Jiménez, *Primeros libros de poesía*, Francisco Garfias (éd.), Madrid, Aguilar, p.1528.

d'identité sociale dont est victime la petite bourgeoisie intellectuelle, sous le joug des oligarchies et le fossé qui se creuse entre cette classe sociale en développement et les écrivains contemporains[364].

Ainsi, le rapport des artistes à la bourgeoisie n'est pas sans conséquence en ce qui concerne leur production : c'est d'ailleurs sur cet aspect que se fondent les principales divergences entre la peinture de Sorolla et la poésie de Darío, maître de Jiménez à cette époque, comme l'affirme Alberto Acereda. En effet, Sorolla et Darío représentent les deux facettes d'un même phénomène appartenant à la modernité, définie par Baudelaire comme « le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable[365] », mais s'opposent dans leur traitement des motifs artistiques choisis. D'une part, il s'agit de contenter les goûts de la nouvelle bourgeoisie, clients potentiels et source de revenus dans le cas de Sorolla ; d'autre part, au contraire, Darío se montre réfractaire à cette tendance et cette attitude se traduit par une écriture anti-bourgeoise, contestataire, anti-commerciale, subjective et empreinte d'une question métaphysique d'ordre existentiel permanente[366].

Cependant, il convient de prendre en considération la réception de ces arts par le public. La peinture, par son aspect matériel, suppose un échange mercantile que la poésie ne prend pas en compte directement, puisqu'elle ne peut se vendre que par l'intermédiaire de moyens qui n'altèrent en rien son jugement (par le biais d'une collaboration avec des journaux, par exemple). Cette différence d'appréciation aurait également pu être un facteur de divergences d'opinions entre Darío et Sorolla.

Le fait est que Darío connaissait la peinture de Sorolla et en fera même la critique à plusieurs reprises, dont une partie est présente dans *España contemporánea* datant de 1901. Ainsi, Darío affirme à propos du peintre valencien :

> Sorolla presenta una tela meritoria, *Componiendo la vela*[367], en la cual habría que señalar al par que las condiciones de color, que acreditan a este pintor, y su estudio del movimiento, la nimiedad en la rebusca de un efecto como el atigrado de luz y sombra que produce el sol al pasar entre las hojas. Por otra parte, sus figuras, muy bien hechas,

[364]José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 47.
[365]Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne » in *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 518.
[366]Alberto Acereda Extremiana, « Dos visiones del espacio marino… », art. cit., p. 283.
[367]Rubén Darío fait référence au tableau *Cosiendo la vela*, que nous reproduisons ci-après.

> tienen ojos que no miran, gestos que no dicen nada, es un mundo de verdad epidérmica, de realidad por encima. Esto mismo digo de los personajes de su escena de mar, *El almuerzo a bordo:* en el ancho bote, bajo las velas, unos cuantos marineros toman su alimento en la fuente común. Maneja Sorolla con habilidad el claroscuro; los tipos están bien agrupados, la inevitable «realidad» está conseguida[368].

À travers cette critique d'art, l'opinion de Darío concernant la peinture de Sorolla est en demi-teinte : d'un côté, il reconnaît la qualité de la peinture, sa richesse et son rayonnement, mais, d'un autre côté, il affuble son commentaire d'éléments péjoratifs, comme la superficialité qui émane d'un substantif tel que « nimiedad », ces yeux qui ne regardent rien ou ces gestes qui ne signifient rien. L'ensemble, selon Darío, manque de profondeur, avec une réalité qui passe au-dessus du tableau, qui reste en surface, comme le montre l'expression « un mundo de verdad epidérmica ». Le tableau est harmonieux, les personnages sont peints convenablement et permettent de dépeindre une réalité immédiate. Sans transcendance. La technique de Sorolla plaît au poète, mais il manque l'âme de l'œuvre, principale préoccupation de Darío concernant l'art.



Tableau 19 : Joaquín Sorolla, *Cosiendo la vela*, 1896,
huile sur toile, 220 x 302 cm, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca'Pesaro, Venezia.

[368]Rubén Darío, *España contemporánea*, Madrid, Visor, 2005, p. 117.

Darío s'insurge de nouveau contre le mercantilisme de l'art de Sorolla, montrant du doigt les ventes de ses tableaux à des aristocrates ou encore à l'international, affirmant que :

> Los pintores españoles que ciertamente valen –con las excepciones consiguientes– venden en Europa mismo o en los Estados Unidos. Esos son los que buscan sendas no usadas de bello arte, y que, por lo general, no gustan en su país[369].

Ainsi, Darío marque son profond désaccord avec les pratiques de Sorolla, qu'il définira même « d'ennemi de l'art » en l'opposant plus tard au peintre catalan Nicolau Raurich i Petre, qui, selon lui, jouit d'une plus grande compréhension de l'esprit de la nature qui doit être reflétée dans la peinture[370].

Enfin, dans la section « Certámenes y exposiciones », Darío évoque la présence de deux tableaux de Sorolla, qui, selon lui, « prueba[n] su vasto dominio de la pintura y su indigente comprensión del arte[371] ». Le domaine se réfère ici à la portée de sa peinture, autrement dit son exportation par le biais de riches acheteurs mais ce succès est doublé d'une compréhension artistique trop maigre selon le poète nicaraguayen.

La valeur commerciale attribuée aux tableaux de Sorolla lui sera souvent reprochée, l'accusant de perdre de vue l'objectif de l'art et lui attire les foudres de détracteurs contemporains. On lui reproche de vouloir « épater le bourgeois », expression française apparue en France au XIX^{e} siècle et reprise comme mot d'ordre par de nombreux écrivains de cette époque, de Miguel de Unamuno à Rubén Darío, pour montrer leur mépris envers cette classe sociale en pleine expansion (même s'ils en font eux-mêmes partie), l'une des caractéristiques de l'art moderne[372]. En revanche, Juan Ramón Jiménez fait partie de ceux qui ont indéniablement adhéré à la peinture de Sorolla, le considérant aussi comme un autre de ses « maîtres » durant de nombreuses années. Malgré ces affinités, son rapprochement des États-Unis conduit

[369]Rubén Darío, *España contemporánea*, *op. cit.*, p. 117.
[370]Alberto Acereda Extremiana, « Dos visiones del espacio marino… », art. cit., p. 291.
[371]Rubén Darío, *España contemporánea*, *op. cit.*, p. 268.
[372]Gonzalo Sobejano, « "Épater le bourgeois" en la España literaria de 1900 », in *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, Gredos, 1967, p. 178-223.

Juan Ramón Jiménez à reconsidérer son admiration des débuts, l'accusant de s'intéresser davantage à l'argent qu'à l'art en lui-même.

Les motifs choisis par Sorolla ne sont pas exempts de significations : en effet, la présence de la mer dans sa production a pu être interprétée de plusieurs manières, tantôt comme une manière de valoriser sa terre natale, Valence, de la périphérie face à l'imposante capitale, tantôt comme motif, souvent festif, permettant de s'éloigner de l'angoisse qui assaille l'Espagne de cette époque[373]. Ce choix pictural permit aussi d'introduire des personnages ruraux ou plus populaires, faisant front à la croissance de l'industrialisation et provoque ce renouveau de l'intérêt pour la vie pastorale et bucolique[374]. Dans le prolongement des images de l'enfance répandues au XIX^{e} siècle, les enfants apparaissent de plus en plus fréquemment comme reflet de la société. Ils sont mis en scène depuis une perspective réaliste, dans la lignée de Claude Monet, représentant un visage différent de l'enfance bourgeoise, montrant sa solitude,[375] ou encore Pierre Bonnard qui choisit, quant à lui, des moments de joie[376]. Or en 1900, un tableau plante les jalons du succès définitif de Sorolla dans ce panorama artistique nébuleux : il s'agit de *¡Triste herencia!*, reproduit ci-après.

Par le biais de cette œuvre réalisée en 1899 et exposée à Paris l'année suivante, le peintre valencien reçoit le Grand Prix de l'Exposition Universelle. Sur ce tableau, Sorolla représente un moine de l'*Hospital de la Congregación San Juan de Dios* accompagné d'enfants rachitiques, certains s'aidant de béquilles, qui se dirigent vers la mer pour y prendre un bain. Le thème marin va de pair avec l'apparition des personnages très présents dans l'œuvre de Sorolla : des enfants se baignant. L'idée de ce tableau surgit lorsque Sorolla, occupé à réaliser des esquisses de la pêche à Valence, s'est soudain arrêté pour regarder ces enfants nus, parmi lesquels se trouvaient des aveugles, des lépreux, des fous et des infirmes en tout genre[377]. Initialement intitulé *Hijos del placer*, l'écrivain Vicente Blasco Ibáñez le convaincra de

[373]Alberto Acereda Extremiana, « Dos visiones del espacio marino… », art. cit., p. 288-289.
[374]Lily Litvak, *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid, Taurus, 1980, p. 107.
[375]L'exemple le plus célèbre serait *Un coin d'appartement*, 1876.
[376]Comme le montre le tableau *l'enfant au pâté de sable*, 1894.
[377]Leonard Williams, « Joaquín Sorolla y la pintura de nuestros días », *El Pueblo*, 11/05/1904, Valencia.

changer le titre pour *¡Triste herencia!*, en référence aux théories dégénérationnistes introduites en Espagne à partir du XIXe siècle, qui stipulaient que tous les défauts physiques et psychiques étaient dus à un héritage maladif[378].



Tableau 20 : Joaquín Sorolla, *¡Triste herencia!*, 1899,
huile sur toile, 212 x 288 cm, Colección Bancaja, Valencia.

Le motif de l'enfant est à l'honneur dans ce tableau : seule la silhouette noire du curé au deuxième plan marque un contraste avec le jaune de la peau claire des enfants au premier plan ; les enfants peinent à marcher et s'appuient sur des béquilles. Le second plan montre leur amusement, malgré leur situation dramatique, et ils jouent dans la mer. Le troisième plan laisse le protagonisme à la mer, sombre et menaçante. La lumière joue un rôle particulier dans la composition : en effet, émergeant du coin supérieur droit, les rayons du soleil se répercutent sur la peau des enfants, en leur donnant un souffle de vie, d'une part, mais accentuent la pâleur de leurs corps maladifs.

[378]José Javier Plumed Domingo, Antonio Rey González, « La introducción de las ideas degeneracionistas en la España del siglo XIX aspectos conceptuales », *Frenia*, vol. 2, 2002, p. 31.

Dans ce tableau, en syntonie avec le naturalisme et l'art social, qui provoquera tant de réactions virulentes de la part des modernistes, on entend résonner les mots du roman à succès *La lettre écarlate* (1850) de Nathaniel Hawthorne, traduit à l'espagnol en 1894, se référant à la fillette Pearl :

> Née paria dans le monde enfantin, lutin du mal, conséquence et emblème du péché ; elle n'avait pas droit de cité parmi les petits chrétiens. Rien de plus frappant que l'instinct qui sembla tout de suite faire comprendre à l'enfant qu'il lui fallait rester seule, que le destin avait tracé autour d'elle un cercle infranchissable, bref que sa situation vis-à-vis des autres enfants était particulière[379].

Sorolla doutera longuement à propos de ce tableau peint sur la plage du Cabañal, qu'il décrit de la manière suivante à son ami Pedro Gil de Mora :

> Esa triste herencia es mi pesadilla y mis temores, representa el momento en que un hermano de San Juan de Dios ayuda a unos pobres niños tullidos a que se metan en el mar; todo él está lleno de niños desnudos (enfermos), el mar es de un azul oscurísimo, de un día de agosto pesado y triste ; todo al sol, pero como no hay más colores que el negro del traje del hermano y los tonos macilentos de carne floja y miserable, y el mar sin alegría, y la poca playa oscura por ser la arena mojada, todo verdad pero triste […]. Era tan bello y tan triste que me decidí a ponerlo en práctica aun a pesar de todo lo que puedan decirme[380].

Il s'agit, selon les propos de l'artiste, d'un cadre au contraste clair-obscur qui met en scène des personnages, eux, bien réels. Les personnages qui émergent de cette toile sont pour la plupart des enfants : ainsi, l'environnement modeste et populaire dans lequel Sorolla a grandi le conduit à représenter la vie d'injustices et de pénuries[381]. Juan Ramón Jiménez commente l'œuvre de son ami dans l'article *Sol de la tarde* : « Joaquín Sorolla ha puesto en *Sol de la tarde* en muchos de sus cuadros. En *¡Triste herencia!* este sol poniente era todo un símbolo; sol viejo de la patria[382] ». Ce commentaire du poète contribue à renforcer l'image que dégage ce tableau : une Espagne qu'on a dépeint à l'envi comme noire, sans espoir, une Espagne à renouveler, en accord avec l'opinion des regénérationnistes. La tendance pour la préoccupation sociale se répand en Espagne à la fin du XIX^{e} siècle : ce tableau sera

---

[379]Nathaniel Hawthorne, *La lettre écarlate*, Paris, Flammarion, 1982, p. 113-114, cité par Emmanuel Pernoud, *L'enfant obscur…*, *op. cit.*, p. 92.
[380]Facundo Tomás, Felipe Garín, Isabel Justo et Sofía Barrón (éd.), *Epistolarios de Joaquín Sorolla…,* vol. 1, *op. cit.*, p. 133.
[381]José Manaut Viglietti, *Sorolla. Biografía íntima*, Valence, Carena editors, 2008, p. 34.
[382]Cité par Ángel Crespo, *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, *op. cit.*, p. 218.

l'un des représentants du réalisme, pour la thématique qui le parcourt (la maladie), mais aussi grâce au motif de l'enfant, qui se présente comme un agent en faveur de la dénonce sociale[383]. À Paris, on définit Sorolla comme un bon peintre, mais on s'interroge sur l'absence de scènes espagnoles. Ce à quoi celui-ci répond un peu amèrement :

> —¿Pero qué quieren de mí? ¿Creen que voy a pintarles un español joven, de la época actual, con sombrero redondo de ala ancha y calzón corto con franja, o una duquesa española abrazada a un torero? Grave error. Yo pinto [a] mis compatriotas tal como son, y mi país como yo lo veo. Y nada más[384].

Dans cette vision que veut Sorolla de l'Espagne tel que lui la perçoit, se rebellant contre l'exotisme qu'on demandait de l'art espagnol, il semblerait que la lumière émane, dans *¡Triste herencia!*, de l'endroit où se trouve le peintre : en effet, malgré la noirceur du bleu de la mer et de l'imposante figure du prêtre de dos, l'enfant à la panse proéminente de la droite se cache les yeux du soleil qui l'éblouit, et les points de lumière se reflètent également sur les corps des enfants. Ce projecteur qui éclaire les sujets enfantins fait émerger une lueur d'espoir dans l'œil du spectateur : la volonté de rechercher la joie et la santé même dans les aspects plus dégradés de la société. Il s'agit de s'orienter vers une Espagne plus gaie que ce que les intellectuels de la génération du 98 ont voulu montrer ; ainsi, Miguel de Unamuno affirme, après une conversation avec Sorolla :

> Hasta en aquellos pobres niños que van, bajo un chorro de luz de sol, a bañar sus cuerpecitos escuálidos en el mar redentor, se ve una tendencia a la salud[385].

Même si l'ensemble du tableau met en scène la triste condition de ces parias, fruits gâtés des excès de leurs géniteurs, selon Unamuno qui réalise un contraste quelque peu sinistre, Sorolla parvient à y introduire de la vitalité, une touche d'espoir par le biais de la mer mais surtout du motif de l'enfant. Serait-il possible également d'y voir la métaphore de la nécessité d'ouverture de l'Espagne, comme le suggère Paul

---

[383]Juan Bosch Marín, *El niño español en el siglo XX*, Madrid, Real Academia Nac. Medicina, 1947, p. 166. Un autre peintre reflète, selon les auteurs, cette inquiétude du XIX^e^ siècle : il s'agit de Eduardo Chicharro, qui réalise en 1912 le tableau intitulé *El dolor*.
[384]Leonard Williams, « Joaquín Sorolla y la pintura de nuestros dias », art. cit.
[385]Facundo Tomás, *Las culturas periféricas y el síndrome del 98*…, *op. cit.*, p. 119.

Aubert[386], qui depuis les côtes et la périphérie, pourrait apporter la rénovation du centre, la Castille, tant méprisée par l'extérieur de la péninsule, mais également par les Espagnols eux-mêmes ?

Il convient de prendre en compte les conditions de création qui s'éloignent des raisons pécuniaires qu'on a pu attribuer à Sorolla à cette époque. Tel qu'il est indiqué dans le journal valencien *El pueblo*, daté du 11 mai 1904, dans une colonne dédiée à Sorolla :

> [El pintor] sirve a su nación como el soldado, el magistrado, el clérigo o el maestro de escuela; porque aun cuando en apariencia ejecuta su obra sólo en beneficio propio, por el dinero, por la gloria o por ambas cosas a la vez, ¿no es cierto también que la ejecuta en beneficio de la sociedad, de que forma parte como uno de sus miembros[387]?

Les artistes sont, comme tout membre de la société, des fruits de leur temps et leur production s'avère parfois être le reflet de frustrations, de désillusions et autres désenchantements. C'est le cas de Sorolla qui écrit tristement à son ami Pedro Gil, le 12 juillet 1898 : « Estoy tan dolorido, me llegan tan a lo hondo todas las tristezas de nuestra patria, que he llegado a un estado de abatimiento [en] que ni pinto, ni como, ni vivo a gusto[388] ». C'est pourquoi, loin de ses premières peintures de scènes historiques comme *El grito del palleter* (1884) ou encore la *Defensa del parque de artillería de Monteleón* (1884)[389] célébrant les révoltes espagnoles face aux troupes napoléoniennes, Sorolla se tourne vers des tableaux d'origine plus modestes, représentant les habitants de sa terre natale, toujours baignés de lumière. Ce que Juan Ramón Jiménez a le mieux défini dans son article « Sol de la tarde » :

> Cuadros de la tierra, trabajo y sudor, miseria y sol, el esplendor griego de las costas de levante [*sic*], el trueno de su mar azul, la gracia florentina del jesto de Valencia, todo ese lujo de espumas y trasparencias, de brisa y de flores, toda esa algarabía incomparable de mujeres, de niños, de marineros españoles.

Progressivement, la peinture sociale sorollesque s'oriente vers la représentation de plus en plus fréquente d'enfants. À travers eux, c'est toute son enfance que Sorolla

---

386Paul Aubert, *La frustration de l'intellectuel libéral*, *op. cit*., p. 65.
387Anónimo, « Sorolla », *El pueblo*, 11/05/1904.
388Facundo Tomás, Felipe Garín, Isabel Justo et Sofía Barrón (éd.), *Epistolarios de Joaquín Sorolla…,* vol. 1, *op. cit.*, p. 129.
389Afin de ne pas entraver la lecture, nous reproduisons ces tableaux dans les annexes de cette étude.

voit défiler. Irrémédiablement, la représentation de ces enfants sur les plages de sa Valence natale lui renvoie sa propre image, par le biais d'une structure de mise en abyme sur lequel se fonde le postulat de la représentation de l'enfance, comme le signale Fernando Cabo Aseguinolaza[390]. Le tableau *Verano* est peut-être celui qui illustre le mieux à la fois la posture de Sorolla et la vision qu'exprime Juan Ramón Jiménez au même sujet.



Tableau 21 : Joaquín Sorolla, *Verano*, 1904,
huile sur toile, 149 x 252 cm, Museo Nacional de Cuba, La Habana.

Sur ce tableau, les filles, vêtues de longues robes qui flottent au vent, envahissent l'espace gauche et se dirigent vers la mer, assimilable à la mère portant une blouse blanche teintée de jaune, centrale sur la partie droite du tableau. Au premier plan, les enfants s'entraînent vers la mer en se prenant la main, emportant avec elle un bambin blond visiblement plus jeune, nu. Celui-ci se trouve dans les bras de sa mère, à droite, et se cache les yeux (pour se protéger du soleil ou pour pleurer), tel que le faisait déjà l'enfant de *¡Triste herencia!*, également à droite du tableau. Le mouvement du tableau est inévitable : les enfants de gauche au premier plan réalisent

[390]Fernando Cabo Aseguinolaza, *Infancia y modernidad literaria*, Madrid, Biblioteca nueva, 2001, p. 109.

un déplacement horizontal vers la droite en direction de la mer, tandis que la mère, au contraire, reste bien ancrée dans le sol, accompagnée de son enfant, dont le reflet est le plus nettement représenté dans la partie inférieure de la composition.

Au second plan, une autre fillette blonde vêtue d'un haut vermillon regarde fixement l'observateur qui assiste à cette scène, comme le montre le détail ci-contre. Elle est également statique. Selon Facundo Tomás, cette posture rigide des personnages leur confère un aspect monumental[391]. Enfin, en arrière-plan, il est possible d'observer encore deux femmes s'occupant de leur enfant, toutes deux placées derrière la diagonale qui délimite l'espace entre la mer et la terre. La seconde vague, comme ligne de force, forme une autre diagonale en arrière-plan et délimite l'espace de jeu des enfants dans la mer. D'un point de vue pictural, l'année de représentation de *Verano* marque une continuité dans l'œuvre de Sorolla, qui s'engage dans la voie artistique dans le prolongement de *Sol de la tarde*. Le motif de l'enfant est révélateur de ce renouveau artistique.



Ainsi, les figures enfantines apparaissent de plus en plus fréquemment en ce début de siècle, sous la forme de portraits signés John Singer Sargent ou Anders Zorn, qui influenceront l'œuvre de Sorolla[392], et la nécessité de proposer des œuvres à leur portée se fait ressentir. L'année 1904 est aussi la date où une section dédiée aux enfants commence à être publiée dans la revue *Blanco y negro*, tels que l'annoncent le journal *ABC* du 23 janvier :

> Gente menuda
>
> Con este título comienza a publicar *Blanco y Negro* en su número de mañana una nueva y agradable sección dedicada a los niños, con cuentos, diálogos, chiquilladas, historietas, dibujos preciosos a todo color por Regidor, Sancha, Alberti y Xaudaro, y un concurso infantil originalísimo. Honran el número las firmas de Echegaray, Luis Valera, Bretón, Teodoro Llorente y Juan R. Jiménez, y hermosos dibujos de Varela, Arija, Coullaut Varela, Huertas, Emilio Sala, Martínez Abades y Rojas[393].

[391]Facundo Tomás, *Las culturas periféricas y el síndrome del 98*…, *op. cit.*, p. 79.
[392]*AA. VV.*, *Sargent/Sorolla*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2006.
[393]Anónimo, « Dialoguitos inocentes », in *Gente menuda*, *Blanco y Negro*, 23/01/1904.

La section « Gente menuda », créée par Torcuato Luca de Tena, marque un changement notable dans le panorama journalistique des années 1900. Ce supplément de journal apparaîtra comme tel pendant une décennie. Par la suite, il subira une interruption avant de renaître et de connaître son apogée, de 1928 à 1936, et d'être enfin publié comme une revue indépendante. Cette section infantile sera de fait le théâtre des avant-gardes de l'époque, où collaboreront de nombreux artistes alors renommés. Au travers d'histoires courtes à morales éducatives, de bandes dessinées ou de dialogues simples, la visée première de cette publication est celle de contribuer à l'éducation et à l'apprentissage de la lecture des enfants d'un pays comptant plus de 45% d'analphabètes[394]. Le message est clairement énoncé dès les premières pages : dans les « dialoguitos inocentes », deux enfants, Pepita et Juanito, entament une discussion à propos de ce journal et Pepita affirme que : « Es que *Gente menuda* somos nosotros, los niños buenos ; éste es un periódico para los niños buenos y juiciosos[395] ». L'un des objectifs est donc de développer la vision critique des enfants et de les inciter à être sages pour pouvoir lire. La conversation, avec l'arrivée de Celipe, le vendeur ambulant, dérive sur les usages possibles du journal, et ce dernier rétorque, catégorique, qu'entre autres, le journal sert « pa aprender a leer [*sic*] [396] ». Ainsi, sur une réplique de Pepita, qui confirme, après maintes digressions enfantines, la nécessité de lire le journal, elle guide son jeune lectorat dans la suite des événements : « Mira, ¿quieres que volvamos la hoja[397]? », qui invite à poursuivre la lecture.

Le rapprochement entre Joaquín Sorolla et Jiménez se perçoit aussi autour de la revue *Blanco y Negro*. En effet, Sorolla commence très tôt à publier des dessins dans celle-ci, les premiers datant du 26 juillet 1891. Quant à Juan Ramón Jiménez, Graciela Palau de Nemes s'est occupée de commenter ses neuf collaborations au journal, incluant de la prose et de la poésie[398]. Parmi ces contributions, je

---

[394]Joaquín Tena Artigas, « El analfabetismo en España, hoy », *Revista de educación*, 268, 1981, p. 292.
[395]Anónimo, « Dialoguitos inocentes », in *Gente menuda*, *Blanco y Negro*, 23/01/1904, p. 9.
[396]*Ibid*.
[397]*Ibid*.
[398]Graciela Palau de Nemes, « Juan Ramón en la revista *Blanco y Negro* (1903-1905) », *Peñalabra*, 1976, p. 10-12.

m'intéresserai plus précisément à celle qui coïncide avec la création du supplément infantile *Gente menuda* de 1904. À ce panel d'artistes et d'écrivains en vogue qui signèrent le supplément ne pouvait que se trouver le nom de Juan Ramón Jiménez parmi les participants. L'illustration n'est pas de Sorolla, mais d'Emilio Sala et occupe presque entièrement la page. Il représente une femme s'élevant dans les airs, un ciel obscur, menaçant, empli de nuages grisâtres. Celle-ci porte une sandale, élément antique faisant allusion aux représentations des déesses de l'Olympe, et brandit, dans son désespoir, une sorte de clochette. Cet instrument peut faire référence au moment de l'endormissement : il est coutume de s'endormir en gardant un objet métallique dans la main, et lorsque ce dernier tombe, le bruit réveille l'individu et marque la fin du sommeil. Il est donc possible d'interpréter ce tableau comme un bref moment d'assoupissement. Cette femme se réfère sans doute à la « fiancée mélancolique » dont il est question dans les vers qui suivent. Si Sorolla n'apparaît pas dans ce dialogue entre l'art pictural et poétique, nous avions déjà remarqué que Jiménez associait l'art de Sorolla à celui de Sala, dans son article « Sorolla y sus retratos ». Voici donc le poème jiménien « hora de ensueño » qui accompagne cette image :

Hora de ensueño

En lo azul de la noche han abierto
como luces en flor, las estrellas;
corazón, corazón, ¿estás muerto?
Las estrellas de plata han abierto;
ve arrancando tus rosas más bellas.

Por el cielo hay tristeza de luna,
todo es niebla; una estela de plata
van dejando las horas; y hay una
serenata a la luz de la luna,
una vieja y letal serenata.

Han pasado fragancias de nardos,
han pasado plegarias de niños,
y ha gemido el laúd de esos bardos
—dolorosos poetas de nardos—
que se mueren sin sol de cariños…

¿Es un alma que llora en las nubes?
¿Es un eco dormido y distante?
Melancólica novia que subes
de la sombra del mundo a las nubes,
¿y tu lánguido beso fragante?

Se ha dormido mi alma, lo mismo
que se duerme una rosa. Mi sueño
ve pasar, noche azul, por tu abismo
una sombra cargada, lo mismo
que tú, noche, de bruma y beleño.

Es un vuelo que pasa, es el vuelo
de algún ángel que va a sus estrellas.
Corazón, corazón, sube al cielo
y pregunta a algún ángel: ¿Y el vuelo
de mi alma? Mis rosas más bellas
se han abierto esta tarde hacia el cielo.
(Juan R. Jiménez)



Illustration 1 : Extrait de la revue *Blanco y Negro*, Madrid, 23/01/1904. Dessin de Emilio Sala[399].

[399]Les données de ce dessin ne sont pas précisées (titre, date, technique, dimensions).

Ce poème présente deux singularités : sa forme et son absence dans les œuvres jiméniennes postérieures. En effet, il ne figure trace de ce poème que dans le journal et n'est reproduit dans aucune de ses œuvres complètes. Concernant sa forme, le poème se compose de cinq strophes de cinq vers et une dernière de six vers, en décasyllabes dont les rimes suivent le schéma *a b a a b*, un style qui ne ressemble guère à Jiménez. Comme le précise Palau de Nemes, en 1903 et 1904, années de publication de *Arias tristes* et de *Jardines lejanos*, l'emploi le plus fréquent était le vers octosyllabe aux rimes assonantes, associé à des strophes de quatre vers[400].

Les motifs transversaux sont ceux les plus utilisés dans la poésie précoce de Juan Ramón Jiménez : on retrouve ainsi le lexique lié aux changements célestes « noche azul », aux astres « estrella, luna », aux intempéries « niebla, bruma », à la mélancolie « tristeza, llora, gemido, doloroso, melancólico », à la transcendance « vuelo de algún ángel, sube al cielo, alma » sans oublier celui lié aux fleurs « luces en flor, rosas, nardos », à la mort « ¿estás muerto?, letal » et à l'amour « corazón, serenata, cariños, novia ». Cependant, le rythme adopté est celui des chansons populaires andalouses, faites de questions rhétoriques (« ¿ Es un alma que llora en las nubes ? / ¿ Es un eco dormido y distante ? », vers 16 et 17) et d'un vocabulaire qui lie indéniablement la nature aux émotions du poète, mais qui, d'autre part, souligne l'héritage de la poésie symboliste française avec laquelle Jiménez a été en contact pendant son séjour en France, en mettant par exemple l'accent sur des thèmes comme le rêve, annoncé par le titre, dans la recherche de la transcendance avec les anges et dans la multiplicité des symboles utilisés, notamment avec le lexique floral.

Le poème publié dans *Blanco y Negro* présente une structure circulaire : dans le premier vers, « han abierto » les étoiles, et dans le dernier vers « se han abierto » les roses les plus belles, présente une certaine symétrie, accentuée par le recours à l'épiphore (« corazón, corazón », vers 3 et 28) qui sert d'emphase à l'interlocuteur du poète. Mais cette symétrie n'est qu'une illusion : le rythme de la versification est faussé

[400]Graciela Palau de Nemes, « Juan Ramón en la revista *Blanco y Negro* (1903-1905) », art. cit., p. 11.

par la dernière strophe plus longue ; cependant, « las rosas más bellas » (vers 30) rétablissent l'équilibre dans cette volonté de circularité. La strophe se prolonge ainsi par une analepse, relatant que lesdites roses se sont ouvertes dans l'après-midi vers le ciel (vers 31), avant que les étoiles ne s'ouvrent elles-mêmes « en lo azul de la noche » (vers 1).

En revanche, la troisième strophe crée une rupture dans le poème : par un mécanisme d'anaphore faite de passé composé (« han pasado », vers 11 et 12), le poète fait un parallèle entre l'odeur de nards, plus capiteuse que le jasmin, et les prières des enfants. La puissance de la senteur est liée à la force des oraisons, mais aussi la blancheur de ces fleurs renvoie indéniablement à l'image traditionnelle de l'innocence enfantine. Entre les sensations et les sentiments, le luth des bardes rompt ce silence en émettant une plainte ; « los dolorosos poetas » (vers 14) chantent sous la lune, opposée au soleil dans le vers 15, qui apparaît sous forme de la métaphore des « nardos », lesquels renvoient à l'éclat de la lune argentée dans cette sombre nuit et introduisent ainsi le rôle du poète entre le monde intérieur des émotions et le monde extérieur de la nature.

Le « moi » latent se situe dans une phase à peine postérieure à l'enfance, comme le montre l'emploi du passé composé, mais se trouve comme troublé par cette nouvelle étape qui s'offre à lui. Une nuance qui initie l'ouverture d'une nouvelle formulation poétique de Juan Ramón Jiménez, matérialisée par la suite dans *Pastorales*, dont l'écriture date de 1905 et ne verra le jour qu'en 1911. Un retour à la culture populaire, sous la forme de chanson, trouve son origine dans le regain d'intérêt pour le folklore, par l'intermédiaire de la *Institución Libre de Enseñanza*. L'esthétique populaire, de fait, est au service d'un « aristocraticismo intelectual y estético[401] » duquel Jiménez était partisan au début des années 1900. Le poète affirmera des années plus tard que déjà

[401]Almudena del Olmo Iturriarte, *Las poéticas sucesivas de Juan Ramón Jiménez*, Sevilla, Renacimiento, 2009, p. 42. L'auteure fait référence à la tension chez Jiménez entre les écrits populaires et savants, mettant en évidence la création d'une nouvelle formulation poétique prenant en compte « lo andaluz », autrement dit, les clés de la littérature régionale, passant par la lecture de Gustavo Adolfo Bécquer et de Rosalía de Castro, associée à l'influence symboliste reçue lors de son séjour en France, notamment des écrits de Verlaine.

son livre *Rimas* (1900-1902) est un mélange de « la copla popular andaluza y lo nórdico europeo[402] ». Dans *Piedra y cielo*, Jiménez écrira, à propos de la chanson :

> Canción corta, canción corta;
> muchas, muchas;
> como estrellas en el cielo,
> como arenas en la playa,
> como yerbas en el prado,
> como ondas en el río...
> Canción corta; cortas, muchas;
> horas, horas, horas, horas,
> —estrellas, arenas, yerbas,
> ondas—; horas, luces; horas,
> sombras; horas de las vidas,
> de las muertes de mi vida…[403].

A posteriori, une structure et un lexique similaires se retrouveront dans le *Romancero gitano* de Federico García Lorca (1924-1927), plus précisément dans le poème « Romance de la luna » où le poète relate la mort d'un enfant gitan pendant une nuit de pleine lune :

> La luna vino a la fragua
> con su polisón de nardos.
> El niño la mira, mira.
> El niño la está mirando[404].

Cependant, lors d'un cours donné en 1953, Juan Ramón Jiménez prend justement comme exemple ce vers de Lorca « la luna con su polisón de nardos » pour l'intégrer – injustement, selon Manuel Alvar[405] – dans la catégorie de poètes *popularistas*, autrement dit, des poètes de langue soutenue qui prétendent écrire de la poésie populaire[406]. La poésie se veut à la portée de tous, des personnes cultivées ou plus populaires, que chacun trouve un écho qui lui soit familier. C'est d'ailleurs ce que préconise Juan Ramón Jiménez dans le *prologuillo* à son livre de *Poesía en prosa y verso (1902-1932) de Juan Ramón Jiménez*, destiné aux enfants et aux adultes :

---

[402]Juan Ramón Jiménez, *El trabajo gustoso*, Francisco Garfias (éd.), Madrid, Aguilar, 1961, p. 110.
[403]Juan Ramón Jiménez, *Piedra y cielo*, in *Obra poética*, vol. 1, Madrid, Espasa-Calpe, 2005, p. 519.
[404]Federico García Lorca, *Romancero gitan*, Paris, Aubier, 1995, p. 32.
[405]Manuel Alvar, « Tradicionalidad y popularismo en la teoría literaria de Juan Ramón Jiménez », *Cuadernos hispanoamericanos*, 376-378, 1981, p. 527.
[406]Juan Ramón Jiménez, *El modernismo, notas de un curso (1953)*, *op. cit.*, p. 185.

> El hombre, si es que lo puede, “esplicará” [*sic*] suficientemente al niño un sentido difícil “relativo”. (Otras veces, se lo esplicará el niño al hombre.) En casos especiales, nada importa que el niño no lo entienda, no lo “comprenda” todo. Basta que se tome el sentimiento profundo, que se contajie del acento, como se llena de la frescura del agua corriente, del color del sol y la fragancia de los árboles; árboles, sol, agua que ni el niño ni el hombre ni el poeta mismo entienden en último término lo que significan. La naturaleza no sabe ocultar nada al niño; él tomará de ella lo que le convenga, lo que “comprenda”. Pues lo mismo la poesía[407].

De cette manière, Juan Ramón Jiménez préfère que ses lecteurs, jeunes et moins jeunes, se laissent guider par les émotions ressenties au contact de ses écrits. Nul besoin de tout expliquer, l'essentiel se perçoit aussi bien par l'adulte que par l'enfant. Il précise que l'enfant, à qui rien n'échappe, est même capable de pouvoir saisir mieux que l'adulte le contenu profond qui se dégage de ses poésies, grâce à une sensibilité exacerbée que la maturité efface parfois des mémoires.

La figure de l'enfant joue alors un rôle à part entière dans cette compréhension du monde jiménienne et le poète la place au centre des attentions. Le motif de l'enfant, comme symbole de renouveau, se fait aussi davantage présent dans les compositions de Sorolla, au moment de la transition entre les différentes étapes picturales du peintre. Le recours au sujet enfantin met en lumière les avancées sociales autour de l'enfant, mais se fait également la porte-parole d'un changement socio-culturel, comme nous le montrent les œuvres de Sorolla et Jiménez. Ainsi, le traitement de l'éducation plébiscitée par l'*Institución Libre de Enseñanza* ne fera que renforcer l'implication de l'enfant dans la société, mais aussi dans les arts de son temps.

1.2.2. Perspectives d'enseignement : la *Institución Libre de Enseñanza* et la *Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas*

La préoccupation politique des artistes du début du XX^e^ siècle se centre sur le besoin de rénovation d'une Espagne dépréciée. Or cette rénovation devait également passer par l'éducation des générations à venir, et donc des enfants, d'où la création de la *Institución Libre de Enseñanza*[408], sporadiquement évoquée dans le début de

[407]Juan Ramón Jiménez, *Poesía en prosa y verso (1902-1932) de Juan Ramón Jiménez escojida para los niños por Zenobia Camprubí Aymar*, Huelva, Diputación provincial de Huelva, 2006, p. 8-9.
[408]Nous signalons le nom de l'institution en espagnol et en italiques tout au long de cette étude.

cette étude, que Jiménez définit ainsi : « La Institución fue el verdadero hogar de esa fina superioridad intelectual y espiritual que yo promulgo : poca necesidad material y mucho ideal[409] ». Nous allons donc observer comment l'affiliation à cette institution alimente la réflexion de Sorolla et Jiménez sur l'enfant.

Cette *Institución Libre de Enseñanza* est créée en mars 1876, après avoir reçu l'approbation de personnalités reconnues dans le monde académique universitaire, comme Francisco et Hermenegildo Giner de los Ríos, Gumersindo de Azcárate, Joaquín Costa, Augusto González de Linares, Eugenio Montero Ríos, Segismundo Moret et Nicolas Salmerón[410]. Ce dernier est d'ailleurs à l'origine de la fondation de l'organisme prédécesseur de l'institution, le *Colegio Internacional*, fondé en 1866, comme le souligne Manuel Ángel Vázquez Medel[411].

Le rôle dont est chargé Francisco Giner de los Ríos dans cette réforme éducationnelle est essentiel pour comprendre le nouveau modèle d'enseignement qui se met en place à cette période. L'éducation des enfants prend une toute nouvelle tournure, elle qui avait tant été négligée et laissée entre les mains de l'Église. *La Institución Libre de Enseñanza* fait partie du processus de « desamortización » de l'éducation, afin de créer une alternative laïque à l'éducation déjà en place. La place

---

[409]Juan Ramón Jiménez, *Prosas críticas*, Pilar Gómez Bedate (éd.), Madrid, Taurus, 1981, p. 167.

[410]Francisco Giner de los Ríos (1839-1915) : philosophe et pédagogue espagnol, fondateur de l'Institución Libre de Enseñanza , à qui Juan Ramón Jiménez dédiera l'œuvre *Un andaluz de fuego*.
Hermenegildo Giner de los Ríos (1847-1923) : homme politique et pédagogue espagnol, frère de Francisco et co-fondateur de l'Institución Libre de Enseñanza .
Gumersindo de Azcárate (1840-1917) : homme politique espagnol (Parti Républicain Centriste), ancien professeur en législation comparée à l'Université Centrale de Madrid de laquelle il a été congédié comme Francisco Giner de los Ríos et Nicolas Salmerón.
Joaquín Costa (1846-1911) : juriste, historien et promoteur du mouvement régérationniste. Il fut docteur en droit et en philosophie et lettres par l'Université de Madrid.
Augusto González de Linares (1845-1904) : géologue, minéralogiste et zoologue, il devient docteur en sciences naturelles à l'Université de Madrid puis obtient la chaire d'Histoire Naturelle à l'Université de Saint-Jacques de Compostelle. Après avoir été congédié de son poste universitaire, il co-fonde la Institución Libre de Enseñanza .
Eugenio Montero Rios (1832-1914) : homme politique espagnol, Garde des Sceaux sous le gouvernement de Prim (1870)
Segismundo Moret (1833–1913) : homme politique espagnol, ministre d'Outre-mer sous le gouvernement de Prim et membre du parti Libéral.
Nicolas Salmerón (1838-1908) : homme politique, président de la première République espagnole. Ancien professeur de l'Université de Madrid, il était à la tête du Parti Républicain Centriste avec Gumersindo de Azcárate.

[411]Manuel Ángel Vázquez Medel, *Platero y yo, de Juan Ramón Jiménez, y el ideal educativo de Francisco Giner de los Ríos*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2014, p. 46.

de l'enfant dans la société est reconsidérée par les intellectuels, quand elle était seulement envisagée auparavant par les membres ecclésiastiques. La création de l'Institution montre une scission au sein de l'éducation : d'un côté, il y a celle des prêtres, autoritaires ; de l'autre, on retrouve celle des intellectuels, soucieux de développer une pensée critique chez l'enfant. Comme l'affirme Giner de los Ríos :

> De todos los grandes problemas que interesan a la regeneración de nuestro pueblo, no conozco un solo tan menospreciado como el de la educación nacional […]. Gracias a la teoría dominante, el niño, y aún el hombre, no van a la clase a discutir, a preguntar, a meterse en camisas de onces varas […] no van a educarse, sino a instruirse, aprender lo que oyen[412].

En effet, la préoccupation du pédagogue ne se centre pas sur le cadre d'enseignement ni sur les moyens qui fondent la transmission des connaissances, mais il stipule que l'ensemble de l'enseignement repose sur la relation entre le professeur et son élève. Ce dernier se trouve alors propulsé au premier rang des intérêts de ces hommes sages, désireux de transmettre la culture d'une Espagne loin de l'image dégradante véhiculée à l'étranger. Cette approche nouvelle vis-à-vis des enfants se base sur le changement des méthodes d'apprentissage, il s'agit de former « des hommes » et, pour ce faire, il convient de mettre tous les moyens nécessaires en œuvre. C'est ainsi que le formulera Francisco Giner de los Ríos, décrivant les principales sources de connaissance mises en place au sein de l'institution dans son discours d'inauguration en 1880 :

> La gimnasia, llamada a mejorar las condiciones de una raza empobrecida; el dibujo, que tan maravillosamente despierta el espíritu de observación y el amor a la Naturaleza y al arte; el canto, que inicia el sentido estético en la esfera más propia y familiar al niño; los ejercicios manuales, que lo educan para el aprendizaje técnico y dan rienda suelta a la tendencia plástica y creadora de la fantasía; las excursiones, uno de sus más poderosos elementos; las cajas de ahorro, que habitúan al uso racional de los bienes[413].

L'enfant, suivant une philosophie empirique, doit se servir de ses propres expériences afin de devenir le type d'homme qui peut représenter un avenir pour le

---

[412]Francisco Giner de los Ríos, « Enseñanza y educación », cité par María Nieves Gómez García, *Educación y pedagogía en el pensamiento de Giner de los Ríos*, Sevilla, Anales de la Universidad Hispalense, 1983, p. 105.

[413]Cité par José Luis Abellán, « La Institución Libre de Enseñanza y un "santo laico" que se llama Giner de los Ríos », in *Historia del pensamiento español, de Séneca a nuestros días*, Madrid, Espasa, 1996, p. 430.

pays, selon les propos de Giner. Chaque matière enseignée possède ainsi la capacité de développer la conscience critique de l'élève pour lui apprendre à penser par lui-même, l'ouvrant à la contemplation, à l'observation mais aussi permettant de favoriser son imagination. Giner sépare rigoureusement et à plusieurs reprises dans son ouvrage *Educación y Enseñanza*, l'instruction de l'éducation, où l'intelligence ne peut être considérée comme une entité seule, mais faisant partie d'un ensemble de facultés physiques et mentales que l'enfant doit maîtriser pour accéder au savoir dans sa totalité.

Ce modèle d'éducation et de la pédagogie telle qu'on pourrait la concevoir de nos jours s'éloigne grandement du modèle d'enseignement traditionnel de cette époque. Rappelons que Juan Ramón Jiménez, comme José Ortega y Gasset ou encore Pérez de Ayala[414], fait ses études dans au sein d'un *colegio de jesuitas*. En revanche, Sorolla ne reçut pas cette éducation : l'ordre des Jésuites prenait en charge l'éducation des enfants des classes sociales aisées et dispensait ce qui était considéré comme l'éducation adéquate, autrement dit, une formation supérieure à celle reçue par la plupart des enfants de cette époque[415].

Juan Ramón Jiménez appartient alors à la bourgeoisie commerçante, étant donné que son père possédait un commerce florissant dans le vin. Le futur poète se rend alors en 1890 à l'école secondaire des Jésuites de San Luis Gonzaga del Puerto de

[414]Ramón Pérez de Ayala, dans son œuvre *A. M. D. G. : La vida en los colegios de jesuitas* (Madrid, Renacimiento, 1910), propose un roman largement autobiographique sur son expérience éducative au sein de deux écoles de Jésuites, Carrión de los Condes (Palencia), et à Gijón. L'œuvre s'avère être une critique acerbe des méthodes d'enseignements dispensés par l'ordre religieux. De son côté, José Ortega y Gasset étudia au *colegio de Miraflores del Palo* (Málaga) et en 1916, il glose le livre de Pérez de Ayala sous le titre de « Al Margen del Libro A. M. D. G. », confirmant ainsi les propos soutenus par son contemporain : « El libro de Ayala es, en todo lo importante, de una gran exactitud. Sólo hallo un olvido, en mi opinión, de suma gravedad: no haber hecho constar de una manera taxativa que el vicio radical de los jesuitas, y especialmente de los jesuitas españoles, no consiste en el maquiavelismo, ni en la codicia, ni en la soberbia, sino lisa y llanamente en la ignorancia ». José Ortega y Gasset, *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, tome I, 1946-1947, p. 527.

[415]Jorge Urrutia, « De la prehistoria de Juan Ramón Jiménez », *Anuario de estudios filológicos*, 9, 1986, p. 322.

Santa María[416], ce qui le conduit, par la suite, à se détacher du modèle d'enseignement qu'il a suivi : un modèle austère, où Juan Ramón Jiménez était plutôt bon élève, mais où il s'ennuyait grandement et passait son temps à dessiner sur son cahier et ses livres d'écoles. Il développe ainsi une grande partie de son goût pour la peinture pendant ses jeunes années[417]. Il est également probable que la critique acerbe des enseignants que l'on retrouve dans *Platero y yo* soit le fruit de son expérience chez les Jésuites. Cette vision de l'éducation et des professeurs prônée par Juan Ramón Jiménez dans *Platero y yo* ne fit pas l'unanimité parmi ses contemporains ; s'en suivit un échange polémique avec Luis Bello à ce propos, surtout concernant le chapitre XCVIII du livre, « Lipiani », l'un des enseignants qui est ainsi montré dans *Platero y yo* :

> Porque el pobre Lipiani, con el pretexto de la hermandad en Dios y aquello de que los niños se acerquen a mí, que él explica a su modo, hace que cada niño reparta con él su merienda, las tardes de campo, que él menudea, y así se come trece mitades él[418].

À propos de cet extrait où Lipiani enlève délibérément le pain de la bouche des enfants, Luis Bello commente dans son ouvrage *Viaje por las escuelas de España* :

> Esperaba algún recuerdo conmovedor de las primeras letras y veo pasar a Lipiani, el maestro, camino de la ermita, con su pelotón de niños pobres, niños de la escuela, pobre él como ellos. No le perdono la puñalada alevosa al maestro pobre que el señorito rico de Moguer pinta hambreando la merienda de sus alumnos. […] Lipiani, el pobre, se lo perdonará; pero yo no[419].

S'initie alors un échange entre Luis Bello et Juan Ramón Jiménez par le biais du journal *El Sol,* à la fin de l'année 1927, puis par des lettres adressées personnellement. Jiménez se défend des accusations qui sont faites quant à son jugement sévère de cet enseignant que, dans sa réponse, Jiménez préfère nommer L., le laissant « miséricordieusement dans l'oubli ». On ignore si Lipiani était un professeur jésuite

---

[416]Juan Ramón Jiménez ne poursuivra pas toute sa scolarité au sein de cette école des Jésuites, puisqu'en 1891, il se présente à des examens pour s'inscrire au *bachillerato* sous le statut d'élève de l'école privée de San José de Moguer pour l'année scolaire 1891-1892, poursuit l'année suivante avec le même grade en deuxième année, et il change en troisième année pour l'école de *Santa Isabel* (Huelva), où il est enregistré une annulation de l'inscription et un transfert de dossier pour le lycée de la province de Jérez de la Frontera, duquel dépendait l'école jésuite du Puerto de Santa María. Jorge Urrutia, « De la prehistoria de Juan Ramón Jiménez », art. cit., p. 322.
[417]Ángel Crespo, *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, *op. cit.*, p. 20.
[418]Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 197.
[419]Luis Bello, *Viaje por las escuelas de España*, Madrid, Renacimiento, 1929, p. 63-71.

du village ou plutôt laïc ; le fait est qu'il n'était pas pauvre. En effet, Jiménez, dans sa lettre, affirme qu'il l'appelle ainsi par charité et compassion, car ledit Lipiani était un noceur, un glouton et un ivrogne de Moguer. En effet, le poète réaffirme les propos qu'il tient de ce professeur, en accentuant le contraste avec les enfants pauvres à qui il volait le goûter. Dans la lettre suivante, Bello reproche à Jiménez son manque d'impartialité concernant les professeurs, qui donne lieu à un jugement altéré par la passion :

> Y, en efecto, el cristal es limpio; de limpidez que no se altera ni aun cuando interviene la pasión. ¿Nunca? Alguna vez, sí. Precisamente cuando mira a los maestros. Al repasar el libro y cerciorarme de esta singularidad, no quise callarla. Al contrario. El caso de Juan Ramón, que en un libro de emociones de infancia demuestra ternura por todo menos por la escuela, merecía subrayarse. La crueldad con los maestros ha de responder a causa profunda o a contagio del prejuicio popular contra ellos, ya viejo, viejísimo. […] Seguramente usted no tiene recuerdos de escuela, sino de colegio[420].

Son passage au sein de cet établissement marqua le jeune Jiménez, qui gardera, comme ses contemporains une certaine rancœur vis-à-vis de l'enseignement religieux. Dans *Platero y yo*, il parvient même à associer la figure de Judas à la maîtresse d'école dans une dénonce des dérives de la société : « …Sólo que Judas, hoy, Platero, es el diputado, o la maestra, o el forense, o el recaudador, o el alcalde, o la comadrona […][421]. » Par ailleurs, la passion pour le dessin n'était pas du goût des enseignants jésuites, comme l'évoque une anecdote de Juan Ramón Jiménez qui montre les sévères conséquences du comportement espiègle du jeune poète :

> Cuenta el poeta que, hallándose un día en la clase dirigida por el p. Carles, se le ocurrió hacer un dibujo de «la Sonámbula», una joven tiple italiana a la que él y otros de sus compañeros, entre los que se contaba su condiscípulo el poeta Fernando Villalón, habían visto actuar en el Teatro Eslava de Sevilla. El p. Carles le pidió el dibujo, que su autor evocó muchos años después como «precioso», y advirtiendo la complicidad de los dos futuros líricos, quienes le habían tomado el pelo a propósito de la autoría de la «obra», los castigó a cenar, de rodillas y con los brazos en cruz, a la entrada del comedor. «Pan y agua –escribe Juan Ramón– sobre el banquillo verde de los espulsados»[422].

C'est également pendant cette période chez les Jésuites qu'il s'oriente vers la poésie : ce ne sont encore que de petits poèmes, mais qui traduisent son intérêt pour

---

[420]Luis Bello, *Viaje por las escuelas de España*, *op. cit.*, p. 67-68.
[421]Juan Ramón Jiménez, « Judas » in *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 92.
[422]Cité par Ángel Crespo, *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, *op. cit*., p. 21.

l'écriture comme pratique, plus amplement développée durant l'été 1895[423].

Au contraire, Joaquín Sorolla faisait partie de la classe ouvrière de Valence. Orphelin de parents travaillant dans le commerce du textile, il se retrouve sous la tutelle de sa tante et de son oncle ; ce dernier dirigeait une modeste serrurerie familiale. Ainsi, il travaille très jeune comme apprenti dans cet atelier, mais son oncle, conscient des capacités artistiques du jeune Sorolla, l'inscrit à treize ans à des cours du soir de dessin dans l'école des Artisans de Valence. Il s'agit d'une institution publique, créée en 1868 et ayant pour vocation d'instruire la classe ouvrière valencienne et de favoriser le savoir pratique en matière d'art et de travaux manuels. À ses 16 ans, Sorolla rejoint l'Académie royale des Beaux-arts de San Carlos à Valence, puis part à l'Académie espagnole des Beaux-arts de Rome en janvier 1885, grâce à une bourse d'études de la Diputación provincial de Valencia[424].

Après l'obtention de son baccalauréat, en 1896, Jiménez, quant à lui, part pour Séville afin d'étudier le droit et entre en contact avec la philosophie krausiste, par le biais de son professeur, don Federico de Castro[425] sans pour autant s'attacher complètement à ce nouveau courant de pensée[426]. En proie à une crise religieuse, Jiménez trouve une voie esthétique qui lui correspond davantage dans la philosophie krausiste allemande, définie par Pierre Jobit comme « une aventure intellectuelle qui tente de remédier à l'indigence intellectuelle de l'Espagne, qui, tant du point de vue religieux que culturel, pousse les jeunes à abandonner le dogme catholique et à désespérer d'un enseignement considérablement attardé et dépourvu de moyens[427] ».

---

[423]Jorge Urrutia, « De la prehistoria de Juan Ramón Jiménez », art. cit., p. 327.

[424]María Luisa Menéndez Robles et Francisco Reyes Téllez, « El pintor Joaquín Sorolla y su relación con la Institución libre de enseñanza y la junta para la ampliación de estudios », in José Manuel Sánchez Ron et José García-Velasco (éd.), *La junta para la ampliación de estudios e investigaciones en su centenario*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de estudiantes, 2010, p. 316 et p. 349.

[425]María Jesús Domínguez Sío, *La pasión heroica (Don Francisco Giner de los Ríos y Juan Ramón Jiménez: dos vidas cumplidas*, Madrid, Los libros de Fausto, 1994, p. 39.

[426]Il existe un débat concernant l'influence du krausisme qu'a pu recevoir Juan Ramón Jiménez : bien qu'il fréquenta des cercles intellectuels fortement rattachés à ce courant philosophique (Ateneo et l'Université de Sevilla), Jorge Urrutia (« Sobre la formación ideológica del joven Juan Ramón Jiménez », *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 65, 199, 1982, p. 207-232) affirme que l'influence est possible mais nie l'hypothèse d'une quelconque appartenance, dû au jeune âge de Jiménez. Juan José Antequera Luengo, *Juan Ramón Jiménez, un montón de huesos : krausismo, marxismo, republicanismo, antimonarquía*, Sevilla, Facediciones, 2008, p. 4.

[427]Béatrice Fonck, *1898 : littérature et crise religieuse en Espagne*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p. 52.

L'abbé Jobit ajoute que « les krausistes espagnols constituent l'avant-garde du grand mouvement moderniste, que l'Église dut condamner dans les premières années du XX^{e} siècle[428] ». Des propos corroborés par Francisco Javier Blasco, qui stipule que le krausisme a permis de créer un lien entre les principes symbolistes et le moderniste du début du siècle, servant ainsi de pont entre l'Europe et l'Espagne[429].

Le krausisme est introduit en Espagne par Julián Sanz del Río, alors professeur intérimaire à l'Université de Madrid (actuellement nommée la Complutense), parti pendant deux ans à l'étranger pour perfectionner ses connaissances philosophiques, notamment concernant cette période d'avancée scientifique florissante produite en Allemagne entre 1780 et 1820. Jiménez écrit à son sujet :

> Pienso en Julián Sanz del Río cojiendo en Heidelberg y Praga (184X) [*sic*] el krausismo, como una alta flor posible, y trayéndosela a España con una delicada ilusión infinita. Y haciéndola amar aquí a unos hombres entusiastas que entonces se tienen por locos peligrosos[430].

Deux phrases de Jiménez qui décrivent la trajectoire du krausisme en Espagne : le voyage de Sanz del Río, la découverte d'une fleur noble, un nouveau mouvement culturel, le krausisme, et le retour en Espagne dans l'espoir d'un changement. Enfin, le poète y évoque également ces hommes enthousiastes, qui refusent la conception religieuse telle qu'elle était établie jusqu'à présent et se mettent à dos leurs contemporains. Juan Ramón Jiménez se souviendra du rejet provoqué au moment d'évoquer ses premiers contacts avec le krausisme à Séville : « de Don Federico [de Castro] se decía en tono ofensivo: "es un krausista", y los compañeros de Universidad me preguntaban: "¿Cómo tratas a ese krausista?". Les parecía que serlo era algo pecaminoso[431] ».

Disciple de Julián Sanz del Río, Francisco Giner de los Ríos, « le Socrate espagnol », reprend le flambeau de l'idéologie de Krause, démissionne de sa chaire de philosophie à l'Université de Madrid. En effet, en 1875 s'ouvre le chapitre de la

---

[428]Pierre Jobit, *Les Éducateurs de l'Espagne contemporaine*, Paris / Bordeaux, Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques, 1936, p. 232-233.
[429]Francisco Javier Blasco, *La poética de Juan Ramón Jiménez*…, *op. cit.*, p. 108.
[430]Juan Ramón Jiménez, « Sombra de D. Julián », in *Un andaluz de fuego*, María Jesús Domínguez Sío (éd.), Moguer, Fundación el Monte/Fundación JRJ, 1998, p. 175-176.
[431]Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez,* Madrid, Taurus, 1958, p. 57.

« question universitaire » dans lequel Giner de los Ríos signe plusieurs protestations, contre le décret Orovio qui réduisait la liberté de chaire et allait à l'encontre des principes éducatifs des professeurs : une des grandes lignes de ce décret concernait le confessionnalisme de l'État et excluait, de fait, la tolérance et la liberté d'enseignement. En réaction à cette réforme de l'éducation, Giner de los Ríos crée la *Institución Libre de Enseñanza*. Il propose, de fait, un changement radical dans la pédagogie, tel qu'il l'exprime dans cet extrait du discours d'inauguration de l'institution figurant dans les *Ensayos* de Giner de los Ríos :

> Transformad esas antiguas aulas; suprimid el estrado y la cátedra del maestro, barrera de hielo que aísla y hace imposible toda intimidad con el discípulo; suprimid el banco, la grada, el anfiteatro, símbolos perdurables de la uniformidad y del tedio. Romped esas enormes masas de alumnos, por necesidad constreñidas a oír pasivamente una lección o a alternar en un interrogatorio de memoria, cuando no a presenciar desde distancias increíbles ejercicios y manipulaciones de que apenas logran darse cuenta[432].

La transformation, véhiculée par l'accumulation de verbes à l'impératif du lexique du changement « transformad », « suprimid », « romped », prône la relation avec l'élève et met en exergue la passivité de l'élève face à l'enseignement. Mais au contraire, Giner de los Ríos veut promouvoir l'attention à l'élève, pour favoriser sa réflexion critique :

> Sustituid en torno del profesor a todos esos elementos clásicos por un círculo poco numeroso de escolares activos que piensan, que hablan, que discuten, que se mueven, que están vivos, en suma, y cuya fantasía se ennoblece con la idea de una colaboración en la obra del maestro. Vedlos excitados por su propia espontánea iniciativa, por la conciencia de sí mismos, porque sienten ya que son algo en el mundo y que no es pecado tener individualidad y ser hombres. Hacedlos medir, pesar, descomponer, crear y disipar la materia en el laboratorio; discutir, como en Grecia, los problemas fundamentales del ser y destino de las cosas; sondear el dolor en la clínica, la nebulosa en el espacio, la producción en el suelo de la tierra, la belleza y la Historia en el museo; que descifren el jeroglífico, que reduzcan a sus tipos los organismos naturales, que interpreten los textos, que inventen, que descubran, que adivinen formas doquiera...[433].

On remarque que les aspects fondamentaux de l'approche des élèves se caractérisent par la découverte par soi-même, les expériences desquelles les enfants pourront tirer leurs conclusions personnelles, bien que toujours guidés par un maître :

---

[432]Francisco Giner de los Ríos, « El espíritu de la educación en la Institución Libre de Enseñanza », in *Ensayos*, Madrid, Alianza, 1969, p. 107.
[433]*Ibid*.

les élèves sont donc des individus qui pensent, parlent, débattent, décomposent et créent, et ils sont capables de déchiffrer, d'interpréter, de deviner ou même d'inventer, incarnant le futur de l'Espagne. Le contact avec la nature sera déterminant dans cette éducation, comme nous le verrons plus tard dans cette étude. Comme le souligne Soledad González Ródenas, pour Jiménez, tout comme pour le krausisme, l'art possède la capacité de rénover les états d'âme d'une nation[434].

> Y entonces la cátedra es un taller y el maestro un guía en el trabajo; los discípulos, una familia; el vínculo exterior se convierte en ético e interno; la pequeña sociedad y la grande respiran un mismo ambiente; la vida circula por todas partes y la enseñanza gana en fecundidad, en solidez, en atractivo, lo que pierde en pompas y en gallardas libreas[435].

L'idée de procurer une nouvelle formation aux enfants par l'approche de l'art et de l'observation ne pouvait que séduire Joaquín Sorolla et Juan Ramón Jiménez. En effet, cette formation de l'enfant propose une immersion dans le monde de la nature, et il convient, de la même façon, de s'adresser à l'enfant comme on le ferait pour l'adulte, marquant une progression des éléments les plus simples aux plus complexes. L'Institution a toujours prôné cette méthode, et ainsi, on retrouve cette même trajectoire dans le prologue du livre destiné aux enfants par Juan Ramón Jiménez et Zenobia Camprubí[436]. Comme le souligne Predmore, Juan Ramón Jiménez nous laisse une trace de ce qui pourrait être « la meilleure introduction à *Platero y yo* » concernant la partie éducative et la pensée de Giner de los Ríos :

> La pedagojía era en Francisco Giner la expresión natural de su poesía lírica íntima… ¡Y cómo la profesaba, […] ! Verlo entre los niños, con los desgraciados, los enfermos, los ladistas del camino mayor en suma, era presenciar el orden natural de la belleza: el correr de un agua, el brotar de un árbol, el revolear de un pájaro… […] Y aprendí entonces en él, en su acción de educar a los niños, parte de lo mejor de mi poesía, presencié en el jardín, en el comedor, en la clase, el bello espectáculo poético de su pedagojía íntima, un fruto ya sin árbol, maduro y lleno de semilla. La realización no imajinativa, personal de la poesía: en el amor, en la relijión, en la educación. Un buen

[434]Soledad González Ródenas, *Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca…*, *op. cit.*, p. 106.
[435]Francisco Giner de los Ríos, « El espíritu de la educación en la Institución Libre de Enseñanza », *op. cit.*, p. 107.
[436]María Jesús Domínguez Sío, *La Institución Libre de Enseñanza y Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Universidad Complutense, 1991, vol. 1, p. 535.

> empleo para poetas porque encontraran en su desempeño inspiración, principio y utilidad fin[437].

Son rapprochement avec Giner de los Ríos offre alors à Jiménez une nouvelle manière d'envisager la poésie et rompt avec les schémas d'une éducation obsolète que le poète avait suivie, se focalisant davantage sur la sensibilité et les émotions procurées par une beauté toute en simplicité : une conception artistique que l'on retrouve également chez Sorolla. La métaphore filée de la nature est reflétée également dans la pédagogie, qui prend la forme d'un fruit arrivé à maturité, éloigné de l'arbre et des racines et donc de son origine, pour offrir de nouvelles graines fécondes. Dans ce portrait à valeur pédagogique, où afflue le lexique relatif à la beauté (« belleza, bello ») ou encore au progrès (« mejorado, aprendí, lo mejor de mi poesía »), il se dégage une véritable admiration pour le labeur du professeur Giner, entre la reconnaissance d'une connaissance approfondie de la pédagogie et la simplicité qui émane des images de la nature (« el correr de un agua, el brotar de un árbol, el revolear de un pájaro ») associées à ses interactions avec, en somme, les marginaux de la société (« los niños, con los desgraciados, los enfermos, los ladistas del camino mayor »). À partir de la création de l'Institution, Giner de los Ríos sera considéré comme « pedagogo además de filósofo de la educación. Y no en el sentido de educador, que lo fue desde el principio de su trabajo docente, sino como estudioso e investigador de la educación y sus problemas, transformando su conocimiento científico basado en el estudio y análisis de los saberes pedagógicos de la época[438] », un véritable spécialiste en la matière.

María Jesús Domínguez Sío, de son côté, retrace avec précision les relations entre le poète et l'institution. Juan Ramón Jiménez entretenait des relations personnelles avec Francisco Giner de los Ríos, qu'il connut par l'intermédiaire du docteur Simarro, en 1902[439]. Il se souviendra des années plus tard de sa rencontre avec le professeur, racontant l'anecdote de la lecture de « Nocturno », extrait du

---

[437]Juan Ramón Jiménez, *El andarín de su órbita*, Madrid, Magisterio Espanol, 1974, p. 84-85, cité dans Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 42.
[438]María Nieves Gómez García, *Educación y pedagogía en el pensamiento de Giner de los Ríos*, *op. cit*., p. 105
[439]Manuel Ángel Vázquez Medel, *Platero y yo, de Juan Ramón Jiménez…*, *op. cit.*, p. 53.

recueil de poèmes *Rimas* :

> En esta paz, blanca, torna a mí la tarde en que conocí a D. Francisco. Me llevó a él Simarro, este hombre justo y bueno a quien debo tanto.
> Cuando salió, me pareció una llama.
> "Pero Simarro, usted con este violinista ruso… ¿Cómo es posible?"
> Y se reía, cojiéndome de los hombros desde el primer momento y metiéndome el fuego vivo de sus ojos azules en el alma. Yo le llevaba *Rimas*. Al momento leyó allí mismo el "Nocturno" […]. "Doy toda la obra de Núñez de Arce, de Campoamor, por estas ocho líneas". Creí que era mío […] y dijo: " ¡Pobre muchacho! Sí, claro. Pero esto es nuevo, esto es poesía […].
> Y luego: "Pero no se dé usted tono, ¡eh! Eso no es nada, eso no vale nada. Es que a mí me gusta… Eso lo hace cualquiera, usted, por ejemplo…"[440].

La grande différence d'âge entre Giner et Juan Ramón Jiménez (près de quarante ans) explique cette fascination pour le professeur que ressent alors le jeune poète. De cette entrevue, il convient de tirer deux conclusions : la grande connaissance et sensibilité de Giner de los Ríos concernant la poésie, mais également, sur un ton ironique, il enseigne à Jiménez en une phrase l'importance de l'humilité[441] : « Eso no es nada, eso no vale nada. Es que a mí me gusta… Eso lo hace cualquiera, usted, por ejemplo ».

Si les relations entre Giner de los Ríos et Jiménez débutent en 1902, c'est bien plus tôt que Sorolla entre en contact avec les membres de l'Institution. En effet, à partir de 1889, Sorolla s'affiche déjà ouvertement dans les réunions de l'Institution, selon Menéndez Robles. Sorolla reconnaîtra plus tard le mérite des membres de l'Institution comme Beruete, Cossío ou encore Giner de los Ríos et la forte influence qu'il reçut de leur part dans ce qui se réfère à la connaissance qui va au-delà de la peinture, changeant sa perception picturale mais aussi personnelle, « educando su cerebro y modelando su espíritu[442] ». Cette source d'inspiration paraît réciproque, car les membres de l'Institution se reconnaissent dans la peinture de Sorolla, et retrouvent surtout cette Espagne rénovée à laquelle ils aspirent, car ce qui définit, selon eux, ce qui est vraiment espagnol est le patrimoine national, par le biais des traditions et du paysage, des motifs constants dans l'œuvre de Sorolla[443]. Par ailleurs, Menéndez

---

[440]Manuel Ángel Vázquez Medel, *Platero y yo, de Juan Ramón Jiménez…*, *op. cit.*, p. 54.
[441]*Ibid*.
[442]María Luisa Menéndez Robles et Francisco Reyes Téllez, « El pintor Joaquín Sorolla y su relación con la Institución libre de enseñanza y la junta para la ampliación de estudios », art. cit., p. 322-323.
[443]*Ibid*., p. 327 et p. 329-331.

Robles précise que Sorolla était l'un des peintres préférés de Giner de los Ríos, qui considérait que sa peinture était capable de réunir la volonté de s'européaniser tout en revendiquant l'essence de l'Espagne et de ses régions, caractéristique présente chez les regénérationnistes. Lors du triomphe de Sorolla aux États-Unis en 1909, Giner de los Ríos écrit la missive suivante à son ami peintre, qui illustre cette vision similaire de l'Espagne :

> Aunque usted no supusiera para nosotros personalmente lo que supone, esta amada tierra, glorificada en las obras de sus hijos, merecía ya una hora radiante... Usted amigo mío sentirá de sobra la responsabilidad cada vez mayor que sus éxitos le imponen: cada vez mejor y mirando más alto[444].

De plus, Sorolla était l'ami de Giner de los Ríos et de Cossío. Ces derniers lui rendaient visite fréquemment à son atelier. Jiménez-Landi admet également cette affinité entre le peintre et les principaux membres de l'Institution, une tendance qui peut également se traduire dans la peinture de Sorolla[445]. En effet, en 1886, Giner de los Ríos publie un article dans le journal *La Ilustración Artística* de Barcelone, qu'il intitule « Paisaje ». Nicolás Ortega Cantero s'intéresse donc à cet article mais aussi à la vision du paysage dans l'œuvre de Giner de los Ríos et affirme, à propos de cet article :

> La importancia de este artículo, verdadero manifiesto del paisajismo gineriano e institucionista, reside tanto en su dimensión teórica, en las reflexiones del autor sobre la definición y la caracterización del paisaje, acordes con los enfoques geográficos foráneos más actualizados, como en la imagen que ofrece, a modo de proyección concreta de aquéllas, de la Sierra de Guadarrama[446].

Selon Menéndez Robles, certains des tableaux représentant des paysages peints par Sorolla aux alentours de 1906 peuvent être définis comme « una transcripción pictórica textual de la descripción gineriana[447] ».Grâce à ce rapprochement entre Sorolla et l'Institution, les enfants du peintre étudieront tous les trois au sein de celle-

---

[444]María Luisa Menéndez Robles et Francisco Reyes Téllez, « El pintor Joaquín Sorolla y su relación con la Institución libre de enseñanza y la junta para la ampliación de estudios », art. cit., p. 315-353.
[445]Antonio Jiménez-Landi, *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente*, Madrid, Ministerio de educación y cultura, vol. 3, 1996, p. 522.
[446]Nicolás Ortega Cantero, « La visión del paisaje de Francisco Giner de los Ríos », *Boletín de la Biblioteca del Ateneo*, IV.13, 2003, p. 21-30.
[447]María Luisa Menéndez Robles et Francisco Reyes Téllez, « El pintor Joaquín Sorolla y su relación con la Institución libre de enseñanza y la junta para la ampliación de estudios », art. cit., p. 323-324.

ci : María s'orientera vers la peinture, Joaquín suivit les cours de Giner et étudiera, de plus, dans le laboratoire de chimie biologique de la *Junta para la ampliación de estudios e investigaciones científicas*[448] avant de s'en allait étudier à Londres, tandis que Elena développera un goût certain pour la sculpture.



Tableau 22 : Joaquín Sorolla, *Elenita en su pupitre*, 1898, huile sur toile, 83 x 90 cm, collection particulière.

Elena avait trois ans lorsque son père a peint le portrait *Elenita en su pupitre*, reproduit ci-dessus. On peut la voir attablée à un pupitre, identique à ceux que l'on pouvait trouver dans les écoles. Elle semble être en train de dessiner, sa poupée posée à côté d'elle sur le bureau. Dans l'environnement obscur créé par l'ameublement, la lumière est focalisée sur ses vêtements immaculés, comme sur la feuille de papier, sa poupée ou encore le visage tendre exprimé sur la toile. La fillette a l'air d'être interrompue dans sa tâche, mais regarde le spectateur (le peintre, son père ?) avec un visage poupin, rosé et empreint de douceur.

[448]María Luisa Menéndez Robles et Francisco Reyes Téllez, « El pintor Joaquín Sorolla…», art. cit., p. 323.

Par sa filiation, le goût pour l'art de l'enfant ne surprend pas : il sera même encouragé par ses parents et par la politique de la *Institución Libre de Enseñanza*. Les enfants pouvaient, en général, commencer à aller à l'école à l'âge de sept ans, et il est donc fort probable qu'en 1902, la cadette de la famille soit déjà au sein de l'institution. En effet, selon les propos de Fabiola Lorente-Sorolla, petite-fille d'Elena Sorolla :

> El matrimonio Sorolla diseñó la educación de sus hijos dentro de un marco de libre pensamiento, laico, favoreciendo el aprendizaje de idiomas, ciencia y cultura. Las clases en la ILE eran mixtas y se impartían en ocasiones al aire libre; las enseñanzas se basaban en una metodología razonada, libre y democrática[449].

Le modèle d'éducation impartie au sein de l'Institution, favorisant ainsi le développement d'une pensée critique de la part de ses élèves, contribua à la formation de femmes modernes et en avance sur leur époque :

> […] se peinan y se visten a la moda, son representantes de una España que entra en el siglo XX con vocación de futuro. La joven Helena lleva en sí la pulsión del teléfono, el automóvil, el tranvía y un sinfín de novedades más. Como escribió su hijo Víctor, fue muy moderna entonces, caminaba por la Sierra madrileña con los compañeros y compañeras de la Institución [Libre de Enseñanza], esquiaba, usaba pantalones, y ¡fumaba cigarrillos egipcios[450] !

D'après ce témoignage, il est évident que la jeune Elena était une femme moderne pour son époque, goûtant aux nouvelles avancées technologiques qui, progressivement, se mettent en place. En 1926, María et Elena Sorolla exposèrent leurs œuvres pour la première fois dans la salle du Lyceum Club, une association de femmes artistes en relation avec l'Institution, dans la catégorie artistique. Au cours de cette exposition, les sœurs Sorolla vendent même quelques pièces. Il est à noter qu'une autre femme d'importance fut l'une des fondatrices de cette association : Zenobia Camprubí[451].

Nous l'avons vu, Sorolla et Juan Ramón Jiménez se montrent particulièrement attentifs au rôle qu'occupent l'éducation et l'institution. Si pour le peintre, sa participation active se traduit, d'une part en confiant ses enfants à l'institution et d'autre

---

[449]Fabiola A. Lorente-Sorolla, « Helena Sorolla. Catalogación de su obra », in *Helena Sorolla* (1895-1975), *escultora*, Valencia, Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana, 2014, p. 44.
[450]Miguel Lorente Boyer, « Naturalidad. Notas sobre la exposición Helena Sorolla García (1895-1975), escultora », in *Helena Sorolla, escultora*, *op. cit.*, p. 21.
[451]Fabiola A. Lorente-Sorolla, « Helena Sorolla… », art. cit., p. 92-93.

part par son rôle au sein de la *Junta* créée *a posteriori*, la contribution la plus significative, et pour le moins fortuite, fut l'apparition du célèbre *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez. Dès sa première publication en 1914, il devient presque du jour au lendemain le livre phare de la littérature enfantine, bien qu'il ne fût pas destiné aux enfants, comme le précise Jiménez. Gómez Yebra explique justement à ce propos :

> Sin ser un libro didáctico, sin ser un libro de Pedagogía, sin pretensiones dogmáticas, *Platero y yo* respondía fielmente a la ideología de la Institución Libre de Enseñanza, que estaba defendiendo la aproximación a la naturaleza para aprender de ella y de sus seres primigenios lo que estaban en disposición de proporcionar al ser humano: una lección de humanismo[452].

C'est donc tout naturellement que l'ouvrage de Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, devint l'un des livres de chevet du professeur Giner de los Ríos, poursuivant un même idéal et une même fascination pour l'âge dorée de l'enfance, comme le relate le petit-neveu de Giner de los Ríos :

> Juan Ramón y los niños. Los niños y don Francisco. Los corazones de los dos se movían por aquella edad de oro, y el del viejo maestro, que iba parándose ya en aquellos días, había hecho muchos hombres en su infatigable brega terrenal. Don Francisco, Juan Ramón y los niños. Y entre los dos y ellos el *Platero y yo*, que tanto había gustado a D. Francisco cuando apareció en 1914 en las ediciones de la Lectura "el sonrosado libro"[453].

La relation entre le jeune poète et le pédagogue fut des plus intenses. Juan Ramón Jiménez décrit de manière émouvante les derniers moments passés avec le grand Giner de los Ríos et le lien particulier qui les unissait à travers de *Platero y yo* :

> … Dos años después, 1915, el buen don Francisco se echó en su catre para no levantarse ya. […] Entrando yo en su celdita encalada, que él amuebló con sencillos muebles populares españoles, su catre modesto de estudiante y el sillón de enea con respaldo alto de tablas de pino que fue de su madre, vi que tenía encima de su cómodo un montón de ejemplares de *Platero*. Al verme entrar, […] mirando el montón de los sonrosados libros me dijo: sí, ya he regalado muchos ejemplares desde Nochebuena. Este año mi regalo ha sido Platero. […] Tomó un ejemplar que tenía cerca, lo abrió cuidadosamente con aquel tacto delicado con que él trataba los libros y todo lo tratable e intratable, y me lo dio abierto por la página de la muerte de Platero: es perfecto, me dijo lento. Con esta sencillez debía usted escribir siempre. Volvió a tender de pronto su

[452]Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, Antonio Gómez Yebra (éd.), Madrid, Castalia, 1992, p. 39.
[453]Francisco Giner de los Ríos Morales, « Don Francisco y Juan Ramón », *Cuadernos Americanos: Hombres de nuestro linaje. Homenaje a Giner de los Ríos*, XXIV, México, 1965, p. 134-135.

> mano también morada, como su cara, dejando el libro sobre la colcha; sonrió forzado y añadió : «pero no se envanezca»[454].

La description de l'espace occupe une grande partie de cette dernière entrevue entre Giner de los Ríos et Jiménez. En effet, cette approche détaillée de l'antre du professeur permet de se centrer sur l'élément central de la pièce, à côté d'un Giner de los Ríos moribond, le livre *Platero* posé à son chevet. De l'œuvre de Jiménez, Giner de los Ríos évoque surtout sa « simplicité », une qualité qui émane de sa propre personne, d'où les meubles sans prétention qui l'entourent : quelques « sencillos muebles populares españoles », un « catre modesto de estudiante » et un fauteuil hérité de sa mère. Malgré son état de santé dégradé, il parvient à adresser ses derniers mots à Juan Ramón Jiménez, tout en sobriété et avec la finesse qui l'a caractérisé pendant sa vie. Et c'est ainsi, qu'après avoir fait un éloge discret de son œuvre, Giner de los Ríos enseigne sa dernière leçon d'humilité, à travers ces mots ironiques, rappelant leur première rencontre : « no se envanezca ».

Fort de cette influence ginérienne, son aversion pour l'école soulignée précédemment se perçoit une fois de plus dans *Platero y yo*, de manière contrastée. En effet, arrêtons-nous un instant sur le chapitre VI de *Platero y yo*, intitulé « La miga » :

> Si tú vinieras, Platero, con los demás niños, a la miga, aprenderías el a, b, c, y escribirías palotes. Sabrías tanto como el burro de las Figuras de cera —el amigo de la Sirenita del Mar, que aparece coronado de flores de trapo, por el cristal que muestra a ella, rosa toda, carne y oro, en su verde elemento—; más que el médico y el cura de Palos, Platero[455].

Dans ce premier paragraphe hypothétique, Platero, l'âne du poète, ne serait qu'un enfant parmi d'autres, qui se rendrait à l'école afin d'apprendre les rudiments de l'éducation, lire et écrire, tout comme les traditions expliquées aux enfants. En effet, Predmore souligne que « las Figuras de cera » tout comme la « Sirenita del mar » étaient des spectacles itinérants, qui se rendaient de village en village :

---

[454]Cité par María Jesús Domínguez Sío, *La Institución Libre de Enseñanza y Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, p. 533.
[455]Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 90.

> Pero, aunque no tienes más que cuatro años, ¡eres tan grandote y tan poco fino! ¿En qué sillita te ibas a sentar tú, en qué mesa ibas tú a escribir, qué cartilla ni qué pluma te bastarían, en qué lugar del corro ibas a cantar, di, el Credo?
>
> No. Doña Domitila —de hábito de Padre Jesús de Nazareno, morado todo con el cordón amarillo, igual que Reyes, el besuguero—, te tendría, a lo mejor, dos horas de rodillas en un rincón del patio de los plátanos, o te daría con su larga caña seca en las manos, o se comería la carne de membrillo de tu merienda, o te pondría un papel ardiendo bajo el rabo y tan coloradas y tan calientes las orejas como se le ponen al hijo del aperador cuando va a llover...[456].

Cependant, le poète nous rappelle que Platero est différent, il n'est pas un enfant comme les autres, et par conséquent, il se verrait exclu par son physique et sa tenue maladroite dans une école religieuse (Jésuite, comme celle de Juan Ramón Jiménez), avec une enseignante vêtue d'un habit traditionnel de la confrérie du père Jésus de Nazareth, dans ce cas, faisant allusion à la sévérité de l'attitude, mais aussi des punitions attribuées aux enfants désobéissants ou en difficulté. Enfin, le poète choisit une autre voix éducationnelle pour Platero :

> No, Platero, no. Vente tú conmigo. Yo te enseñaré las flores y las estrellas. Y no se reirán de ti como de un niño torpón, ni te pondrán, cual si fueras lo que ellos llaman un burro, el gorro de los ojos grandes ribeteados de añil y almagra, como los de las barcas del río, con dos orejas dobles que las tuyas[457].

Loin de l'éducation religieuse que lui-même a reçue et des moqueries des autres enfants à cause de sa différence physique, Juan Ramón Jiménez laisse librement transparaître les idées d'enseignement qui sont chères à Giner de los Ríos, basées sur l'expérience de la nature, la sensibilité et l'observation, guidé par un professeur qui le prend par la main et l'emmène avec lui : « Vente tú conmigo ». La trace sous-jacente de l'institution est bien présente : *Platero y yo*, dans toute sa simplicité, répond donc à cet idéal éducatif de Giner de los Ríos.

Au-delà de la *Institución Libre de Enseñanza*, deux organismes seront créés. En 1910 voit le jour la *Residencia de estudiantes* où Juan Ramón Jiménez séjourne de 1913 à 1916, invité par Alberto Jiménez Fraud[458] alors directeur de la *Residencia de estudiantes*, et où il fait la connaissance d'un grand nombre de ses contemporains, présents dans la galerie des portraits présentés précédemment. Mais attardons-nous

---

[456]Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 90.
[457]*Ibid*.
[458]María Jesús Domínguez Sío, *La pasión heroica…*, *op. cit.*, p. 94.

plus précisément sur l'autre création de l'Institution, *la Junta para la ampliación de estudios e investigaciones científicas*[459], appelée par Giner de los Ríos « el voluminoso cuerpo decorativo[460] ».

Fondée en 1907 par le Real Decreto du 11 janvier 1907[461], cette assemblée de personnalités, toutes en relation avec l'Institution, avait pour vocation d'attribuer des bourses d'études afin de permettre aux intéressés de voyager à l'étranger et de découvrir, en somme d'apprendre[462]. Y sont nommés *vocales* : Santiago Ramón y Cajal, José Echegaray, Marcelino Menéndez y Pelayo, Joaquín Costa, Joaquín Sorolla[463], Gumersindo de Azcárate, Luis Simarro, Ignacio Bolívar, Ramón Menéndez Pidal, José Rodríguez Carracido, Leonardo Torres Quevedo, Julián Calleja, José Casares Gil, Adolfo Álvarez Buylla, Julián Ribera Tarragó, José Marvá, Alejandro San Martín, José Fernández Jiménez, Vicente Santamaría de Paredes, Eduardo Vincentí y Victoriano Fernández Ascarza[464]. Son rôle est des plus importants dans la réforme pédagogique opérée en Espagne durant ces années-là. En effet, à partir de 1910, elle permet à cent vingt étudiants par an de pouvoir partir à l'étranger afin d'y continuer leurs études. La plupart d'entre eux, parmi lesquels Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors, ou Pérez de Ayala, choisirent l'Allemagne pour parfaire leur formation, bien que la France ou l'Italie fussent également sollicitées pour leurs déplacements[465].

Javier de Winthuysen est l'un des étudiants qui bénéficièrent de cette bourse en 1919. Dans ses *Memorias de un señorito sevillano*, Winthuysen, « el oso jardinero (rubio, sentimental, humorista) ; bebedor de fuentes y comedor de jazmines en anís[466] » comme le décrit Juan Ramón Jiménez dans *Españoles de tres mundos*, raconte brièvement sa rencontre avec Juan Ramón Jiménez en 1915, puis sa

---

[459]Nous l'appelerons désormais *Junta*.
[460]José María Marco, *Francisco Giner de los Ríos, pedagogía y poder*, Madrid, Ciudadela, 2008, p. 308.
[461]Luis Enrique Otero Carvajal, *La lucha por la modernidad : las ciencias naturales y la junta para ampliación de estudios*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2012, p. 128.
[462]María Jesús Domínguez Sío, *La Institución Libre de Enseñanza y Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, p. 292.
[463]María Carmen Azcuénaga Cavia, *La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas : historia de sus centros y protagonistas (1907-1939)*, Gijón, Ediciones Trea, 2010, p. 166.
[464]Luis Enrique Otero Carvajal, *La lucha por la modernidad…*, *op. cit.*, p. 181.
[465]Paul Aubert, « ¿A la Sorbona, a Marburgo o a la Alpujarra ? La Junta para Ampliación de Estudios », in *Circunstancia*, V, 14, 2007, disponible sur : http://www.ortegaygasset.edu [consulté le 20/03/18].
[466]Juan Ramón Jiménez, *Españoles de tres mundos,* 1969, *op. cit.*, p. 145.

recherche d'appuis influents (comme Jiménez ou Sorolla) pour obtenir la bourse d'études de la *Junta*[467].

Dans son ouvrage *Jardines clásicos de España : Castilla*, dédié « al poeta Juan Ramón Jiménez y a la memoria del pintor Sorolla », ce dernier étant décédé à la date de publication de son essai, Javier de Winthuysen ne manque pas d'expliquer le rôle fondamental que les deux artistes ont joué concernant l'obtention de la bourse d'études, par le biais de la *Junta* :

> La sensibilidad del más delicado y exquisito de nuestros poetas (Juan R. Jiménez) vino en nuestro auxilio y nos puso en contacto con el gran pintor que con su optimismo llenó de luz la negra pintura de la decadencia española. Sorolla, amante del color, había encerrado en los jardines de su casa de Madrid la brillantez y la alegría andaluza y mediterránea. Acogió con efusión nuestros planes, y como individuo de la Junta para Ampliación de estudios, logró que ésta nos pensionase para estudiar los jardines históricos de España, trabajos que continuamos después por nuestra cuenta[468].

Le rapprochement de Sorolla et Jiménez se cristallise alors autour des nouvelles méthodes éducatives qui voient le jour dans la période fin-de-siècle puisque, dans leur évolution picturo-littéraire, nous avons pu observer que Sorolla et Jiménez se réunissent autour de personnages clés de la vie culturelle de cette époque. C'est aussi le moment où les changements autour de l'enfant commencent à se mettre en place. Enfin, l'appui de Sorolla et Juan Ramón Jiménez pour Winthuysen, ce jeune passionné de jardins n'est pas surprenant, connaissant la passion pour les jardins, mais également pour la mer, qui habite les deux artistes : deux motifs dans cette constellation de motifs finiséculaires, où se retrouve également le sujet enfantin.

1.3. L'enfant dans la constellation des motifs de fin-de-siècle

La représentation de l'enfance n'est pas le seul domaine où se réunissent les intérêts de Juan Ramón Jiménez et de Joaquín Sorolla. En effet, des similitudes entre leurs œuvres se perçoivent au moment de choisir les sujets de leur production, où l'on

---

[467]Javier de Winthuysen, *Memorias de un señorito sevillano*, María Héctor Vázquez, Enrique Lafuente Ferrari, Teresa Winthuysen Alexander (éd.), United States, Winthuysen Foundation, 2005, p. 161 et p. 183.

[468]Javier de Winthuysen, *Jardines clásicos de España : Castilla***,** Madrid, Industrias gráficas, 1930, p. 15.

retrouve notamment les motifs du jardin et la mer. Ces derniers, récurrents dans le panorama artistique de Sorolla et Jiménez, ne sont pas exclusivement utilisés par les auteurs de cette étude, mais sont des motifs finiséculaires dans la littérature et la peinture. Cependant, l'usage qu'en font le peintre et le poète les rapproche puisque l'enfant déambule dans ces espaces. Dans l'objectif de sceller définitivement les liens établis, aussi bien personnels que professionnels, entre Sorolla et Jiménez, intéressons-nous, tout d'abord, au jardin et à ses dérivés dans leurs œuvres.

Tomás Llorens parachève cette alliance entre Sorolla et Jiménez affirmant, à propos du portrait de Juan Ramón Jiménez peint par Sorolla, de 1916, évoqué précédemment, que les deux artistes « están absortos, cada uno a su manera, en la pregunta sobre la esencia desnuda, última, de la poesía y de la pintura. Y los dos fantasean con la figura del jardín cerrado, empapado de luz e inundado de silencio[469] ». Ces pages tendent à démontrer que le motif de l'enfant coexiste avec les autres motifs dans la constellation des sujets de représentations de cette période fin-de-siècle, mais aussi que les motifs du jardin et de la mer renvoient le lecteur au thème de l'enfance.

1.3.1. L'enfant dans le jardin

> Yo recordaba vagamente el Palacio de Brandeso,
> donde había estado de niño con mi madre,
> y su antiguo jardín, y su laberinto que
> me asustaba y me atraía.
>
> Ramón del Valle-Inclán, *Sonata de Otoño,* 1902[470].

Le motif du jardin, comme lieu du recueillement, au service du thème de l'enfance, comme l'évoque Ramón del Valle-Inclán, apparaît fréquemment dans la poésie et la peinture entre 1895 et 1920 ; il a été largement commenté par la critique

[469]Tomás Llorens, « Jardines últimos », in *Sorolla, jardines de luz*, Madrid, El Viso, 2012, p. 79.
[470]Juan Ramón Jiménez était un fervent lecteur de Valle-Inclán : « Valle-Inclán me manifestó, desde el primer instante, una verdadera simpatía. Entonces estaba publicando en *Los lunes del Imparcial* "Sonata de otoño", que yo leía en los bancos del jardín por las mañanas ». « Libro de retratos », in Javier Blasco, Teresa Gómez Trueba (éd.), *Obra poética*, vol. 2, Madrid, Espasa-Calpe, 2005, p. 103.

et a fait l'objet d'une importante bibliographie[471]. Il convient de distinguer deux types de jardins dans les œuvres de Sorolla et Jiménez : le jardin intérieur, où le « je poétique », chez Jiménez, fait état de la jeunesse du poète, où il laisse libre cours à ses émotions comme dans son enfance, et le jardin comme espace extérieur où Sorolla met en scène l'enfant[472]. Il est important, enfin, de distinguer les jardins comme paysages, des jardins où apparaissent les sujets enfantins, aussi bien dans la poésie jiménienne que dans la peinture de Sorolla.

En effet, concernant Juan Ramón Jiménez, Carlos López Bustos a réalisé un inventaire des plantes, arbustes et arbres dans sa poésie[473], tandis qu'Antonio Pau s'est intéressé au rôle du jardin de manière plus globale[474]. Dans le cas de Sorolla, plusieurs analyses sont à noter, dont les expositions *Jardines de luz* (2012) et la plus récente *Tierra adentro* (2016)[475]. Par ailleurs, l'étude de Jesús Ponce Cárdenas sur la trajectoire de ce motif du jardin de fin-de-siècle plante les jalons non seulement de la relation entre Juan Ramón Jiménez et Sorolla, mais également du lien qu'aurait pu créer le motif du jardin comme point d'ancrage entre la poésie moderniste et la peinture du début de siècle. Le jardin est un motif finiséculaire qui a été utilisé par d'autres peintres, l'un des exemples est Santiago Rusiñol, et d'autres écrivains contemporains, comme les frères Machado ou Valle-Inclán[476].

Cet espace naturel, comme l'affirme Lily Litvak, est courant dans la littérature, « viene de lejos, como mito atemporal, como suceso ideal siempre idéntico y siempre distinto, que acaece siempre y continuamente se renueva[477] ». Sur le plan pictural, il

---

[471]Voir, entre autres, les articles concernant Juan Ramón Jiménez de Jesús Ponce Cárdenas, « Era una tarde de un jardín umbrío… », art. cit. ; Lily Litvak, « El jardín abandonado. El tema del viejo parque en pintura y literatura », *Espacio, Tiempo y Forma*, VII, 13, 2000, p. 485-507 ; José María Balcells, « Jardines abandonados en Juan Ramón y en Santiago Rusiñol », *Caligrama*, 3, 1991, p. 31-58. ; Agnieszka Klosinska-Nachin, « El jardín de los modernistas : entre el simbolismo y la ironía », *Castilla. Estudios de Literatura*, 6, 2015, p. 189-204.

[472]Nous faisons la distinction, à l'instar de Christiane et Bernard Bessière, entre le motif de l'enfant (sujet de représentation) et le thème de l'enfance (signification profonde parfois symbolique). Christiane Bessière et Bernard Bessière, *La peinture espagnole*, *op. cit.*, p. 14.

[473]Carlos López Bustos, *La naturaleza en la obra de Juan Ramón Jiménez*, Icona, Madrid, 1992.

[474]Antonio Pau, *Juan Ramón Jiménez: el poeta en el jardín*, Madrid, Trotta, 2000.

[475]Tomás Llorens (coord.), *Sorolla, jardines de luz*, Madrid, El Viso, 2012.
Carmen Pena, *Sorolla, Tierra adentro*, Madrid, Fundación Museo Sorolla, 2016.

[476]De Rubén Darío aux frères Machado, en passant par Valle-Inclán, tous les écrivains de cette génération utilisent ce motif. Jesús Ponce Cárdenas, « Era una tarde de un jardín umbrío… », art. cit.

[477]Lily Litvak, « El jardín abandonado… », art. cit., p. 485.

est lié notamment au peintre Santiago Rusiñol, entre autres, où apparaît, dès 1888, le motif du jardin abandonné[478]. En effet, par opposition au jardin d'Éden, le jardin proposé en cette fin-de-siècle présente les vestiges d'une époque passée où la décadence est de rigueur et où peut apparaître en filigrane le thème de l'enfance. Le jardin représente donc un espace lié au temps, qui regroupe à la fois le jour et la nuit, le changement des saisons ou encore les années qui passent, créant ainsi une connexion entre cet intime espace clos et la mort[479]. Cette relation entre le jardin et la mort — ou la mélancolie — est perceptible chez Jiménez, comme allusion au thème de l'enfance, comme chez d'autres écrivains de sa génération comme les frères Machado. Cependant, il existe une différence fondamentale entre les jardins de Sorolla et ceux de Jiménez. Chez le peintre, tous les jardins présentés font état de jardins réels dont il tâchait de conserver l'intégrité dans ses peintures, que ce soit les jardins andalous ou encore le jardin de sa demeure madrilène. Dans le cas de Jiménez, les jardins sont inspirés des espaces qu'il a côtoyés mais sont créés à partir de souvenirs ; ainsi, le poète les transforme en figures poétiques, symboles de solitude et de mélancolie, à l'instar de l'état d'âme du poète. L'approche de l'enfance dans le motif du jardin passe donc par un état d'introspection du poète. Par exemple, dans le poème II de *Arias tristes*, les jardins sont « malades » :

> […] El cielo azul cada instante
> es más azul; y yo siento
> que en la mañana hay fragancias
> aunque no haya flores; veo
> Temblar a las hojas secas,
> y los jardines enfermos
> se inundan para mi alma
> de músicas y aleteos[480].

Dans son écriture picturale, l'utilisation du bleu marque la mélancolie : ainsi, le poète relate une impression intérieure faite de senteurs et de musique, l'invisible, face à une triste réalité visible « las hojas secas », où il fait rimer « veo » et « enfermos ».

---

[478]Jesús Ponce Cárdenas, « Era una tarde de un jardín umbrío… », art. cit. ; Agnieszka Klosinska-Nachin, « El jardín de los modernistas… », art. cit., p. 199 ; Lily Litvak, « El jardín abandonado… », art. cit., p. 487.
[479]Lily Litvak, « El jardín abandonado », art. cit.., p. 487.
[480]Juan Ramón Jiménez, *Arias tristes*, in *Obra poética*, vol. 1, *op. cit.*, p. 167.

Dans le poème XXXIV, les jardins sont pour les chiens ce que sont les cimetières pour les hommes, des espaces où se manifeste la mort :

> Los perros están aullando;
> yo tengo miedo a los perros
> cuando lloran a la luna
> en estas noches de invierno.
> No sé si verán fantasmas
> por el jardín, y yo pienso
> en blancas apariciones
> y en lejanos cementerios[481].

Dans les deux poèmes précédents, on observe une assonance en /e-o/, appliquée à l'état de dégradation du jardin vers la mort de la nature comme de l'homme « enfermo, invierno, cementerios ». Dans le poème XXXV, le jardin est cet espace où il déambule, seul, et où la nature lui renvoie cette même image de tristesse et de désolation :

> Estoy solo, paseando
> por el jardín; las acacias
> filtran la luz de una luna
> dolorosamente pálida,
>
> Y por las lejanas frondas
> yerra una quimera blanca,
> allá al lado de la fuente
> donde llora y llora el agua.
>
> Por la avenida, a la lumbre
> de esa luna triste y pálida,
> va conmigo entre las flores
> sin color, mi sombra larga,
>
> Y el silencio es tan profundo
> y la soledad es tanta,
> que esa sombra me consuela
> con el amor de una hermana[482].

L'assonance en /a/ « luna, pálida, blanca, larga » répétée fait l'effet d'un cri de désespoir chez le poète. Les jardins littéraires de cette première étape poétique jiménienne sont des « estampas de campiñas solitarias y brumosas » où les espaces

[481]Juan Ramón Jiménez, *Arias tristes*, in *Obra poética*, vol. 1, *op. cit.*, p. 210.
[482]*Ibid*., p. 210-211.

verts, tantôt couverts de feuilles jaunies, tantôt illuminés par la lune, « forman un espacio impregnado de [las] sensaciones, [los] temores y [el] misterio […] del alma del poeta[483] ». Les jardins de Juan Ramón Jiménez tendront à perdre leurs caractéristiques décadentistes à partir de *Las hojas verdes* (écrit en 1906 et publié en 1909), où le poète se trouve dans une phase personnelle de renouveau, et correspond à son retour à Moguer, où le jardin mélancolique laisse place au champ, lui, plein d'espoir.

Favorisés par leurs relations avec la *Institución Libre de Enseñanza*, qui prône l'importance du paysage, et les rénovations picturales concernant la technique de la peinture *en plein air*[484], Jiménez et Sorolla se penchent sur le motif du jardin. Mais concernant le peintre, ces œuvres sont passées à un discret second plan dans le panorama artistique de l'époque. En effet, d'une valeur plus introspective, ses tableaux de jardin sont nettement influencés par les voyages qu'il a effectués en Espagne pour la création de la colossale *Visión de España*, à la demande d'Archer Huntington. Ponce Cárdenas ajoute que tous les tableaux de Sorolla concernant les jardins *stricto sensu* sont dépourvus de présence humaine, signe, à ce moment-là, de son extrême fatigue de la vie sociale, et ne sont donc pas retenus pour notre étude. De plus, tous sont empreints de mélancolie, à l'instar de Rusiñol, puisque ses sources d'inspiration (l'Alcazar de Séville et le Generalife de Grenade) invitent à ce sentiment[485], comme c'est également le cas chez Jiménez. Ainsi le relate Ponce Cárdenas :

> Los jardines de Sorolla nacen marcados con una inequívoca pulsión elegiaca, que se sustenta en la observación de los elementos arquitectónicos erosionados, el brillo espejeante de las fuentes, los juegos de luz sobre la vegetación, presidido todo ello por una apremiante sensación de hastío ligada a la decadencia del tiempo[486].

Le poète utilise fréquemment le motif du jardin dans ses écrits, marqués par l'abondance de plantes et fleurs qui s'y trouve. Pau soutient que : « para hacer un inventario botánico del jardín, tal como era en la primera época en que Juan Ramón Jiménez vivió junto a él, basta con herborear por las páginas de *Arias tristes* y *Jardines*

---

[483]Juan Ramón Jiménez, *Arias tristes*, in *Obra poética*, vol. 1, *op. cit.*, p. 139.
[484]María del Mar Villafranca Jiménez, « la Alhambra que visitó Sorolla », in *Sorolla, jardines de luz*, *op. cit.*, p. 29.
[485]Jesús Ponce Cárdenas, « Era una tarde de un jardín umbrío… », art. cit.
[486]*Ibid.*

lejanos […][487] ». Cette profusion d'éléments floraux dans son écriture se poursuivra au-delà de sa première étape poétique, le thème de la nature étant intrinsèquement lié à l'œuvre poétique de Jiménez, mais aussi à son enfance comme le témoigne, entre autres, le recueil *Piedras, flores y bestias de Moguer*.

Le jardin est présent dès ses premiers recueils de poèmes, où se ressent l'héritage de la poésie de Verlaine et de ses *Poèmes saturniens* (1866), mais également de San Juan de la Cruz, qui dépeint le jardin comme image du Paradis. Dans *Ninfeas* et *Almas de violeta* de 1900, le jardin apparaît peu, mais il est présent pour sa connotation mélancolique ainsi que pour évoquer « el desvarío, los delirios y las quimeras que pueden llevar al hombre fuera del mundo. […] Un paraíso ilusorio (jardín melancólico) en el que muere el propio poeta[488] ». Dans *Arias tristes*, en revanche, la tristesse du poète se transforme en un jardin d'automne, qui devient un paysage de l'âme[489]. Le thème de l'enfance se fond dans la première étape de création poétique jiménienne, où le poète sera davantage centré sur les émotions ressenties dans sa jeunesse. Cependant, dans *Baladas de primavera* (1907), comme le signale Graciela Palau de Nemes, il s'agit d'un « jardín carnal y de rosas de carne[490] ». Puis, verra le jour *La soledad sonora*, où cette solitude sera « la del campo y la del jardín del poeta, siguiendo la tradición del bucólico *locus amoenus*, renovada por el simbolismo, donde el jardín es el alma del poeta[491] ». Ainsi, « Juan Ramón va a profundizar en sí mismo utilizando la *escenografía ambiental* del *hortus conclusus*, el parque o el jardín, *topoi* hipercodificado en el simbolismo que también heredara el modernismo como medio de representación de la interioridad[492] ». Le jardin devient donc l'espace interne de méditation, et fait état d'un sentiment d'introspection de la part du poète : l'espace du jardin est au service du thème de l'enfance.

Dans *Baladas de primavera*, le jardin clos, représentatif des séjours français (au Castel d'Andorte) et madrilène de Jiménez, s'ouvre à la campagne lors du retour du

---

[487]Antonio Pau, *Juan Ramón Jiménez…*, *op. cit.*, p. 48.
[488]Manuel Alvar, « Simbolismo e impresionismo en el primer Juan Ramón », Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006, disponible sur : http://www.cervantesvirtual.com [consulté le 24/03/18].
[489]Juan Ramón Jiménez, *Arias tristes*, in *Obra poética*, vol. 1, *op. cit.*, p. 139.
[490]Graciela Palau de Nemes, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, 1974, *op. cit.*, p. 120.
[491]Juan Ramón Jiménez, *La soledad sonora*, in *Obra poética*, vol. 1, *op. cit.*, p. 736.
[492]*Ibid*., p. 740.

poète à sa terre natale, Moguer. Le jardin fermé, dompté par l'homme, laisse ensuite place au jardin ouvert, et permet également une rénovation de l'écriture poétique, étant donné que ce recueil de poème et *Platero y yo* seront écrits durant la même année. À partir de *Platero y yo*, les jardins jiméniens seront métapoétiques : pour reprendre l'expression de Zanone concernant l'écriture de George Sand : « le jardin est un livre : on y trouve refuge, on y réinvente le monde et la vie, on y connaît la fiction[493] ». Dans sa publication postérieure, *Pastorales* (écrit en 1905 et publié en 1911), Juan Ramón Jiménez laisse entrevoir sa nouvelle posture poétique, où l'évocation de la campagne aide le poète à comprendre comment fonctionne sa propre conscience[494], et favorise ainsi l'apparition de l'enfant « intérieur » du poète. Enfin, les recueils *Melancolía* (1912), *Poemas májicos y dolientes* (1911), et *Laberinto* (1913) forment un cycle poétique, les poèmes étant rédigés entre 1909 et 1911. Dans ces derniers, le jardin est un espace labyrinthique empreint de mélancolie, où le poète est à la recherche de lui-même. Dans ces poèmes où affluent les références érotiques, le jardin est également l'endroit où les plaisirs de la chair peuvent être satisfaits ou au contraire, frustrés.

Néanmoins, l'exemple le plus probant de jardins se trouve dans l'œuvre *Jardines lejanos* de 1904. En effet, l'ouvrage est divisé en trois types de jardins : *los jardines galantes*, *los jardines místicos* et *los jardines dolientes*. Blasco propose une analyse complète de cette apparition de ces espaces verts dans ce recueil de poèmes, qu'il est possible d'appliquer à l'ensemble des œuvres modernistes jiméniennes :

> Los jardines juanramonianos son jardines literarios, tanto en su estructura (sus recorridos laberínticos) como en sus componentes (la luna, la fuente, las flores) o en la proyección simbolista de estos mismos componentes (las tensiones entre símbolos eróticos –el aroma de las flores […] y símbolos espirituales –el incienso […][495].

[493]Damien Zanone, « Scènes de jardin dans Histoire de ma vie : Nohant ou le jardin de l'âme ». In Simone Bernard-Griffiths, *Fleurs et jardins dans l'oeuvre de George Sand*, Actes du colloque international du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2006, p. 190.
[494]Juan Ramón Jiménez, *Pastorales*, in *Obra poética*, vol. 1, *op. cit.*, p. 882.
[495]Juan Ramón Jiménez, *Jardines lejanos*, in *Obra poética*, vol. 1, *op. cit.*, p. 306.

Jiménez est donc créateur de jardins littéraires : il s'agit de chronotopes, selon Michaël Bakhtine[496], autrement dit, « un motif qui s'élabore autour d'un certain rapport entre l'espace et le temps, et qui amène avec lui des récits codés, programmés par la tradition, qu'un écrivain peut reprendre, mettre à distance ou reformuler[497] », pour reprendre les termes de Sicotte. Les jardins du poète s'inspirent irrémédiablement de ses expériences personnelles, mais tous les motifs qui y figurent s'inscrivent dans la tradition moderniste dont il fait partie, du point de vue de la forme et du contenu. Blasco ajoute, de plus, que dans cette œuvre :

> Destaca la capacidad de Juan Ramón para otorgar un valor simbólico a las referencias musicales, florales, plásticas o cromáticas que convocan sus versos. Así cada flor (la azucena, la rosa, la magnolia, las lilas, etc.) O cada color (el rojo, el blanco, el malva) remiten a un estado de ánimo o a una realidad espiritual diferente. En la sección de «jardines galantes», la exuberancia del jardín, la variedad de colores que lo conforman, la riqueza de los perfumes que emana, convierten el espacio poético en recreación del jardín del Edén: el jardín que aparece en los «jardines galantes» es el jardín de la risa, de la alegría loca de la carne, de las bocas y de los besos; es el jardín de la pasión vivida desde la inocencia, de la pasión antes de que el sentimiento de culpa haga su aparición. Pero como en el jardín del Edén, tras la lujuriante vegetación del jardín se esconde la serpiente, siempre –de acuerdo con otro tema tópico en la literatura en el arte del fin de siglo –con formas de mujer (cuyos ojos «nos fascinan con un magnetismo de serpientes»)[498].

L'abondance de références plastiques, musicales, florales et chromatiques est donc porteuse d'une émotion, notamment « la passion vécue depuis l'innocence » : le jardin est donc cet espace transitoire entre l'enfance et l'âge adulte, un lieu formalisé par l'homme entre le noyau familial (la maison) et l'extérieur, et favorise la découverte des sentiments amoureux et charnels. Depuis une perspective poétique et artistique, la dichotomie du jardin clos (cours intérieures, jardins clôturés) et du jardin ouvert (le champ, les prés) est également à souligner. Cependant, même les jardins abritent la présence d'enfants, que ce soit par l'intermédiaire de jeux ou par l'allusion au thème de l'enfance comme un paradis perdu. C'est donc de ce type de jardins dont cette

---

[496]Michaël Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 237.
[497]Geneviève Sicotte, « Le jardin dans la littérature fin-de-siècle, ou quand un motif narratif devient un objet esthétique », *Projets de paysage*, 2011, disponible sur : http://www.projetsdepaysage.fr/fr/le_jardin_dans_la_litterature_fin_de_siecle_ou_quand_un_motif_narratif_devient_un_objet_esthetique [consulté le 14/02/18].
[498]Juan Ramón Jiménez, *Jardines lejanos*, in *Obra poética*, vol. 1, *op. cit.*, p. 306.

étude rendra compte, laissant les autres genres pour une recherche postérieure qui n'aurait pas sa place ici.

La série de tableaux peints dans les jardins du palais royal de San Ildefonso de la Granja par Sorolla est un exemple de ce jardin ouvert. Sur invitation du roi Alphonse XIII et de la princesse Victoria Eugenia de Battenberg, la famille Sorolla se rend au palais, le peintre étant chargé de réaliser un portrait du jeune monarque[499], afin de l'offrir à la famille royale britannique. Comme le signale Jordane Fauvey, il s'agit du premier portrait de cour en plein air[500].



Tableau 23 : Joaquín Sorolla, *Alfonso XIII con uniforme de húsares*, 1907,
huile sur toile, 208 x 108,5 cm, huile sur toile, Palacio Real, Madrid.
Photographie 5 : José L. Demaría López, *Joaquín Sorolla pintado el rey Alfonso XIII*, 1907,
Museo Sorolla, Madrid.

Mais comme à son habitude, Sorolla dédie une partie de son temps libre à peindre des enfants jouant dans le jardin. Sa fille María étant rétablie de sa tuberculose, Sorolla exulte de joie et ses peintures s'en ressentent et montrent une grande vitalité, par le biais de la luminosité et des couleurs. Pour illustrer ces propos,

[499]Le portrait est montré au lecteur mais, bien que le jeune roi soit âgé de vingt et un ans au moment de la réalisation, nous ne l'intégrons pas à notre corpus des œuvres représentatives du motif de l'enfant.
[500]Jordane Fauvey, « Joaquín Sorolla pintor del Rey Alfonso XIII », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 1, 2007, disponible sur : http://journals.openedition.org/ccec/207 [consulté 01/02/2017].

nous avons choisi quatre tableaux de cette série : *Saltando a la comba, María en los jardines de La Granja, Niño desnudo, La Granja et El baño en la Granja*[501].

Le premier d'entre eux nous offre une scène plus légère, celle du jeu. Elena, au premier plan, saute à la corde, accompagnée d'autres figures féminines, mais elle est le point central de cette composition : par sa grandeur, sa tenue, les couleurs qui en émanent et le nœud écarlate qui lient ses nattes, l'attention du spectateur est fixée sur elle. L'enfant est baignée de lumière, bien que cette dernière soit filtrée par le feuillage. Sorolla a ainsi capturé l'instant du saut de la fillette, où ses pieds décollés du sol sont prolongés par l'ombre portée au sol.



Tableau 24 : Joaquín Sorolla, *Saltando a la comba, La Granja*, 1907,
huile sur toile, 105 x 166 cm, Museo Sorolla, Madrid.

La scène est très dynamique : les enfants, toutes vêtues de blanc, courent autour de la fontaine et provoquent ainsi un mouvement circulaire du tableau, un rythme cinétique. Par ailleurs, le choix des couleurs n'est pas anodin : Elena, la fille du peintre, a douze ans lors de la réalisation du tableau tandis que les autres fillettes ont

[501]Inventaire du Museo Sorolla n° 00797, n°00796, n°00799, n°00798, disponible sur : http://ceres.mcu.es [consulté le 03/09/16].

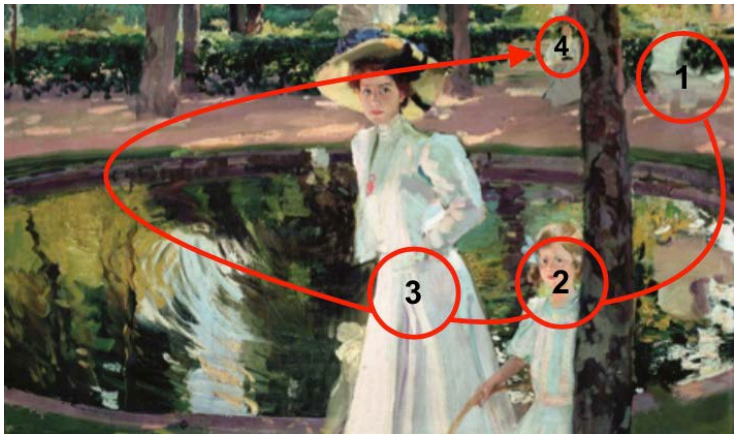
l'air bien plus jeunes. Sa fille s'apprête à rentrer dans l'adolescence, une autre étape de transition, où le blanc de l'innocence des fillettes devient la robe rayée de blanc que porte Elena. La palette chromatique se décline en fonction de la luminosité qui émane de la scène : la lumière, qui émerge du coin supérieur gauche du tableau, se dirige vers l'enfant de Sorolla, et encadre la figure de l'enfant du peintre par la délimitation des ombres portées au sol, marqué par l'ombre du tronc d'arbre d'un côté, et l'espace d'ombre à droite de la composition. Enfin, l'espace du jardin est délimité par les arbres et arbustes qui l'entourent en arrière-plan, créant un cadre à la composition, et nous offre, de la même manière, la vue d'un espace intime et d'un moment fugace, propres à l'enfance. Cette scène se veut spontanée, puisqu'elle capture un instant de vie du sujet enfantin, surpris dans le jeu.



Tableau 25 : Joaquín Sorolla, *María en los jardines de La Granja*, 1907,
huile sur toile, 56 x 89 cm, Museo Sorolla, Madrid.

Le tableau suivant, représentant son aînée, María, suit le même processus. La fille du peintre apparaît au premier plan, mais c'est encore une enfant, elle a alors dix-sept ans. Elle accompagne la fille du critique Leonard Williams, qui est également au premier plan, un arc à la main, l'autre moitié du corps caché par un tronc d'arbre. La

fontaine au second plan donne un rôle prépondérant à la nature qui entoure ces personnages féminins. Le reflet dans l'eau laisse transparaître non pas la matière liquide, mais les feuillages qui s'étendent à perte de vue. En arrière-plan, une autre femme est assise sur le banc, partiellement couverte par le même tronc d'arbre que l'enfant. Les saisons étant liées au temps qui passe, les feuilles des arbres présentent ainsi une légère teinte jaunie se reflétant dans l'eau. Par ailleurs, la circularité de la source d'eau invite à identifier les différentes étapes de la vie : le berceau dans le coin supérieur droit, puis l'enfant jeune, l'adolescente et enfin, la femme assise sur le banc.



Les deux personnages féminins mis en avant regardent fixement l'artiste, et de fait, le spectateur. Le symbole de l'arc, par ailleurs, possède de nombreuses significations[502] : symbole du destin, il sert de présage de la transition temporelle à venir. Ainsi, la fille du peintre est devenue presque adulte, mais elle est plus proche de l'enfance que de l'âge mûr, qui se situe en arrière-plan de la composition. Enfin, l'arc est également un symbole de guerrier, visant « à détruire des forces ténébreuses et néfastes[503] ». Rappelons que María venait tout juste de se remettre d'une grave tuberculose, et que dans ce tableau, la fille du peintre apparaît pleine de vie. Cette toile, sous des airs intimes, prend ainsi la forme d'une allégorie de la vie, où le jardin, verdoyant, renforce la vitalité de l'enfant. Par ailleurs, cette mise en scène de l'évolution de la femme peut également se retrouver chez un peintre contemporain, Gustav Klimt, qui peint *Les trois âges de la femme* en 1905 :

[502]Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 78-81.
[503]*Ibid.*, p. 78.



Illustration 2 : Gustav Klimt, *Les trois âges de la femme*, 1905,
huile sur toile, 180 x 180 cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome.

Les deux toiles suivantes de Sorolla représentent d'autres enfants, toujours dans cet espace privé de la Granja. Il ne s'agit plus des enfants du peintre, mais de Jesús et Juliana Fernández Pérez, les enfants du contremaître du patrimoine de La Granja de cette année 1907. Tel que le raconte Juliana, la fratrie posa pendant plusieurs jours pour le peintre, qui les payait 2,50 pesetas par jour pour être sages pendant qu'il les peignait[504]. Dans ces deux œuvres, le protagoniste est l'enfant nu, toujours au centre de la composition, entouré d'une nature verdoyante. Le fait qu'il soit dénudé rappelle ce retour à la nature, mais aussi les scènes de plage de Sorolla. L'espace du jardin joue un rôle aussi grand que l'enfant : les motifs de l'enfant et du jardin coexistent dans le tableau. La nudité présente, par ailleurs, un aspect hautement intime, en lien avec l'espace. Le peintre joue également sur les reflets du soleil, tant sur la peau comme sur le sol, qui révèle ainsi de légères tâches éclaircies.

[504]Inventaire du Museo Sorolla n°00799, disponible sur : http://ceres.mcu.es [consulté le 15/09/16].



Tableau 26 : Joaquín Sorolla, *El baño en la Granja*, 1907,
huile sur toile, 83 x 106 cm, Museo Sorolla, Madrid.

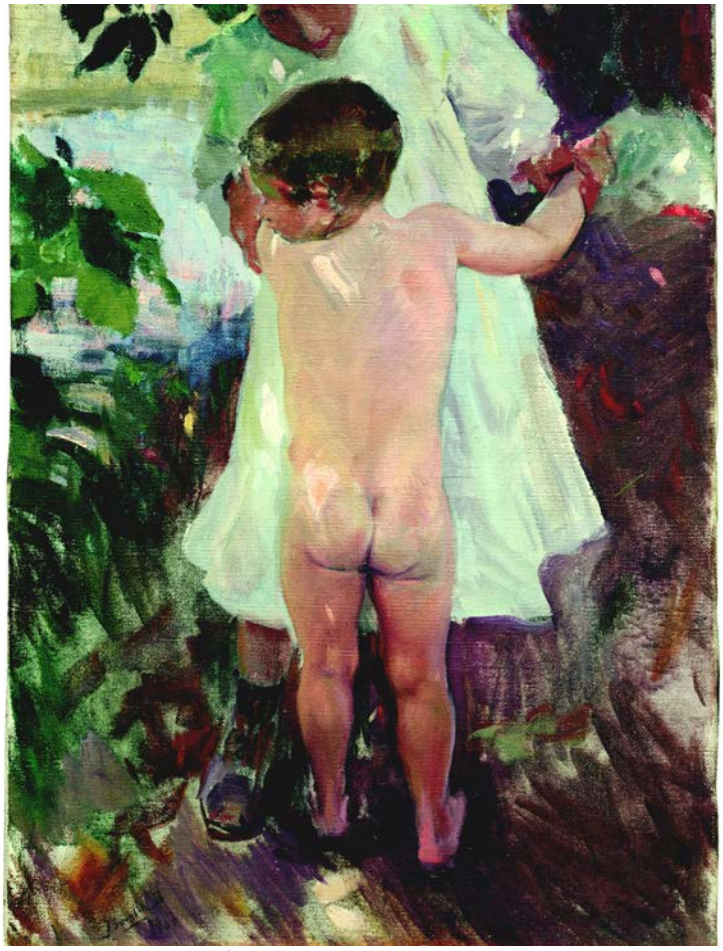


Tableau 27 : Joaquín Sorolla, *Niño desnudo, la Granja*, 1907,
huile sur toile, 113 x 82,5 cm, Museo Sorolla, Madrid.

Dans ces deux compositions, l'enfant se fond dans l'espace verdoyant, auquel il semble appartenir. À cette même période (1907-1908), Juan Ramón Jiménez écrira un ensemble de proses poétiques intitulé *Paisajes líricos*, où le *topos* du jardin va de pair avec le thème de l'enfance. Ainsi, dans la première des dix-sept proses, « Crepúsculo », on retrouve la présence d'enfants dans le jardin :

> Aquí, el jardín verde, piedra y arrayán, de un verdeoro broncíneo y húmedo, de un oro de cobre inexplicable, como con luz, una luz de un sol más rojo…que sé yo. […] Un abrigo, un bastón y el jardín. En él, niños blancos y de oro, viudas negras y pálidas, uniformes, todo frívolo y sin entonación; y en mí el alma, toda colgada de apetitos de ilusión. Todo. Nada, en fin[505].

Il s'agit d'un jardin mélancolique, où le poète exprime sa nostalgie du temps qui passe, où se mêlent à l'unisson les différentes étapes de la vie, et le poète se retrouve confus au milieu de cette masse. Dans le poème VI, « Como si fuera una ilusión », le jardin est directement lié à la mort des rêves lorsque le soleil se couche. S'installe alors la nostalgie :

> La tarde va iluminando de plata mis sueños como si fuesen realidades. Por las avenidas de un jardín de flores azules, vuelan mariposas eternamente y sin objeto de voluptuosidad. […] La luna se inclina a la arboleda y por una escala de seda y de ópalo suben enlutados poetas. […] Y al esplender la luna, una fragancia de imposible se esparce por los jardines. En el fondo, entre la noche, se adivina la isla de los muertos de Boecklin [*sic*], con un viento de olvido sobre sus enormes cipreses. Son estrellas que caen sobre el prado negro de la vida y rosas, sobre el mar, iluminadas de amarillo por la ventana abierta de un palacio imaginario. Y muchas cosas tristes que se van en las olas. Y verdes islas de nostalgia suspendidas en el ocaso… La luna alumbra mi vida como si fuera una ilusión. [506]

Juan Ramón Jiménez a recours à la figure de *l'ekphrasis* afin de dépeindre ce paysage angoissant, par le biais de l'œuvre d'Arnold Böcklin, *l'île des morts*, dont il existe cinq versions :

[505]Juan Ramón Jiménez, *Paisajes líricos*, in *Obra poética*, vol. 2, *op. cit.*, p. 113.
[506]*Ibid*., p. 115-116.



Illustration 3 : Arnold Böcklin, *l'île des morts*, 1886,
huile sur bois, 80 x 150 cm, Museum der bildenden Künste, Leipzig[507].

Les jardins fleuris et illuminés se transforment en cimetière une fois la nuit tombée, le cimetière de ses illusions, qu'il crée dans le jardin lorsqu'il est éveillé. Böcklin l'inspire pour un autre recueil de poèmes, *Poemas májicos y dolientes*, où le poète décrit un « paisaje a lo Böcklin[508] » comme référence au jardin, et il évoque le peintre dans sa dédicace à Filomena Ventura, dans *Melancolía*. Enfin, la figure de l'enfant, dans sa poésie, sera marquée à plusieurs reprises par les cimetières et donc la mort[509], comme c'est le cas du poème « El cementerio de los niños » en *Almas de violeta*[510], repris pour *Rimas* (poème XLVII), ou encore du poème LIV, « El invierno » de ce dernier recueil :

> […]
>
> ¡Niños blondos,
> que abandonaron sus cuerpos
> para volar, hechos ángeles,
> a los jardines eternos […][511].

L'espace du jardin fait donc office de paradis, où l'âme de l'enfant, divinisée, se dirige, après la mort. Mais le jardin est également le lieu où l'imagination du poète vagabonde, ouvrant le champ des possibles (poème VII) :

---

[507]Ce tableau a inspiré un poème symphonique éponyme à Sergei Rachmaninov, preuve, une nouvelle fois, de la compénétration entre les arts.
[508]Juan Ramón Jiménez, *Poemas májicos y dolientes*, in *Obra poética*, vol. 1, *op. cit.*, p. 1039.
[509]La figure de l'enfant mort est analysée dans le 2.2.6. de cette étude.
[510]Juan Ramón Jiménez, *Almas de violeta*, Madrid, 1900, p. 25-26.
[511]Juan Ramón Jiménez, *Rimas*, in *Obra poética*, vol. 1, *op. cit.*, p. 84.

> Del jardín recién regado, entraría por la ventana abierta una brisa fragante y fresca de junquillos blancos y geranios rosas con agua, y en el último sol de las acacias, sollozaría el último pajarillo. […] Los libros amarillos, la lectura interrumpida, el ruido del agua sobre las flores en el jardín y la brisa de la tarde de estío me volverían de este bello ensueño imaginado e imposible[512].

Les livres jaunes et le jardin renvoient incontestablement à l'enfance du poète, qui apparaît en toile de fond. Le jardin adopte, tour à tour, une valeur de jardin abandonné, de *locus amoenus* de la rencontre amoureuse, avant d'être, enfin, en automne, le jardin où les amours se meurent et laissent de nouveau place à la nostalgie du village natal, mais aussi de son enfance. L'âge d'or est regretté par le poète, comme le montre l'exclamation « ¡Ay, infancia! » (poème XVII) :

> Hierba, y tú lo invadías todo, amarilla y florida tristemente de azul. […] Por todas partes el sulfato de cobre; sobre la hierba seca, sobre las hojas verdes, bajo el cielo ultramar… ¿Encanto? ¡Ay, infancia! […] ¡Ay, viejas tardes de otoño y de domingo! El pueblo. La tristeza. La ignorancia[513].

Cette nostalgie de l'enfance chez le poète est à son apogée dans ses *Poemas májicos y dolientes* (1911)[514], où le motif de l'enfant apparaît par comparaison « igual que un niño loco », désemparé face à sa mélancolie :

> Igual que un niño loco, entre rosales, canto
> mirando al cielo azul, canciones sin sentido;
> el ritmo es de abandono y la rima de llanto,
> hablan de sed, de viento, de ceniza, de olvido… (poème XXVIII).

> ¿Qué no tiene un tesoro de nostalgia, de vida,
> de ilusión? ¡Oh, este campo, esta humilde ribera,
> abiertos a la tarde suave y encendida,
> dorados de románticos soles de primavera! (poème XXXI).

> ¡Ya, ni los libros, ni los rosales…, ni el alma,
> me sirven de refugio de la melancolía!
> ¡Cállate, ocaso suave!... ¿Qué me vale esta calma
> de oro, con el aroma de la muerte del día? (poème XLIII)[515].

Le thème de l'enfance se situe « entre el jardín edénico y el jardín de las delicias y sus entrecruzamientos[516] », en d'autres termes, entre l'innocence liée au jeune âge

---

[512]Juan Ramón Jiménez, *Paisajes líricos*, in *Obra poética*, vol. 2, *op. cit.*, p. 116.
[513]*Ibid*., p. 121.
[514]Juan Ramón Jiménez, *Poemas májicos y dolientes*, in *Obra poética*, vol. 1, *op. cit.*, p. 1046-1056.
[515]*Ibid*., respectivement, p. 1046, p. 1047, p. 1053.
[516]Anahí Mallol, « Infancia, poesía », in *Un territorio en construcción: la literatura argentina para niños*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2012, p. 42.

et les plaisirs charnels futurs. De son côté, c'est en 1904 que Sorolla commencera à s'intéresser à la peinture de jardin. En effet, des témoignages picturaux attestent de cette version des faits, puisqu'il peint, par exemple, l'heure de la sieste au sein d'un jardin et, en 1906, il réalisera à plusieurs reprises, des toiles du jardin de son ancienne maison madrilène dans la rue Miguel Ángel.

Le tableau ci-après met en scène ses deux filles, Elena et María, reconnaissables par les nœuds rouges dans leurs cheveux, qui apparaîtront dans plusieurs autres peintures. Cette œuvre date de 1904, et elle représente un après-midi de détente dans le jardin, à Alzira (Valence) où Sorolla avait loué une maison pour passer l'été. Dans ce tableau où se démarquent les enfants par leurs vêtements immaculés, le jardin est cependant l'élément principal, occupant tout l'espace. Les enfants sont intégrées dans le jardin, et le motif de l'enfant dans le jardin acquiert donc les caractéristiques d'un sujet déterminé (comme l'est le périmètre du jardin), changeant (au rythme des saisons) et qui se fond dans la nature.



Tableau 28 : Joaquín Sorolla, *La siesta en el jardín*, 1904,
huile sur toile, 66 x 96,5 cm, collection particulière.

Elena, la plus jeune, repose sa tête sur sa main pendant qu'elle dort, tandis que María s'étire sur sa chaise, le regard visiblement dans le vide, adoptant une posture rêveuse. Mais l'accent est mis sur la perspective du jardin, montrant un espace d'une grande sérénité où l'atmosphère intime d'un chaud après-midi d'été est presque palpable. Les jambes de María sont même coupées dans la composition, ce qui prouve que, dans ce cas, le jardin et les enfants ne font qu'un. Il s'agit d'un jardin aux couleurs éclatantes, fleuri, lumineux, et d'une grande beauté, où Sorolla réussit à transmettre à la fois son amour pour ses enfants mais aussi pour sa terre natale, Valence.

Cette scène de repos pendant l'été trouvera son écho dans un tableau postérieur de Sorolla, daté de 1911, et intitulé *La siesta*[517]*.* Ce tableau montre l'intimité que suppose le jardin, ou du moins, le plein air. Sorolla le peint pendant ses vacances en famille à Saint-Sébastien. Il représente une scène de famille où son épouse, ses deux filles et l'une de leurs cousines se prélassent sur l'herbe. Offrant une vue en plongée, le peintre survole la scène, et fait disparaître, de fait, la ligne d'horizon, accentuant l'effet de mouvance et d'instabilité de la scène.

L'herbe se distingue à peine, l'artiste crée un effet dynamique, qui donne une impression d'instabilité, par de grands coups de pinceau. Ce mouvement du premier plan contraste avec les figures féminines qui apparaissent au second plan, endormies pour les trois premières et lisant, couchée pour la quatrième. Elles montrent un ancrage profond dans ce sol mouvant. Le spectateur est déstabilisé par la composition sinueuse, malgré l'apparent aplomb des personnages de la scène. Comme le précise Torres González, la composition « no respira, no hay aire, está ahogada por la frondosa alfombra de hierba[518] », une herbe qui engloutit les protagonistes. Sorolla transpose à ses scènes de jardins « todas las características que habían resultado "infalibles" en sus cuadros de playa[519] », un processus qui, selon la critique, avait été déjà utilisé par le peintre pour ses tableaux concernant la Granja, montrés précédemment.

---

[517]Inventaire du Museo Sorolla n° 00985, disponible sur : http://ceres.mcu.es [consulté le 12/08/2016].
[518]Begoña Torres González, *Sorolla. Grandes maestros*, Madrid, Libsa, 2015, p. 179.
[519]*Ibid.*



Tableau 29 : Joaquín Sorolla, *La siesta*, 1911,
huile sur toile, 200 x 201 cm, Museo Sorolla, Madrid.

Au carrefour entre l'impressionnisme et le fauvisme, l'espace ouvert dans ce pré occupe une place prépondérante dans cette composition. Ce tableau n'était pas destiné à la vente mais réservé à l'atmosphère familiale, c'est pourquoi le peintre se permet une plus grande liberté concernant sa création, puisque les grands coups de pinceau, épars et presque grossiers, se distinguent dans les verts de la pelouse. La figure féminine et les enfants s'abandonnent dans cet état de plénitude : le motif du jardin permet à l'enfant de s'épanouir dans cet espace en contact avec la nature. Sorolla met en évidence cet espace de détente comme scène de vie familiale privée.

En 1906, Sorolla se focalisera sur la peinture de son propre jardin, situé dans la maison rue Miguel Ángel, avant de déménager pour celle de Martínez Campos. Les deux tableaux de Sorolla peints dans le jardin de son ancien atelier mettent en scène Elena qui d'une part, fait des bulles de savon[520], et d'autre part, lit[521].

[520]Inventaire du Museo Sorolla n° 00567, disponible sur : http://ceres.mcu.es [consulté le 19/09/16].
[521]Inventaire du Museo Sorolla n° 00762, disponible sur : http://ceres.mcu.es [consulté le 19/09/16].



Tableau 30 : Joaquín Sorolla, *Pompas de jabón*, 1906,
huile sur papier, 75 x 54 cm, Museo Sorolla, Madrid.



Tableau 31 : Joaquín Sorolla, *En el jardín de la calle Miguel Ángel*, 1906,
huile sur toile, 56,50 x 77 cm, Museo Sorolla, Madrid.

Dans les deux cas, la fillette est assise sur une chaise, ce qui rend la scène partiellement statique. Cependant, le jeu d'enfants est également omniprésent : dans cette composition où Sorolla réussit à capter la fugacité d'une bulle de savon qui s'échappe avant d'éclater ou d'un moment intime où sa fille, telle une projection d'adulte, lit en compagnie d'un landau et d'un chien couché sur la chaise à côté. Dans un cas comme dans l'autre, le jardin qui entoure le personnage contribue à la fois à marquer la sérénité mais également l'intimité du moment savamment capturé par l'artiste.

Par ailleurs, il convient de remarquer que les bulles de savon sont un motif baroque, présent notamment dans la peinture hollandaise. Les enfants y apparaissaient avec celles-ci, marquant la brièveté de la vie et le monde de l'enfance, avec, comme le leitmotiv, le « homo bulla est » des vanités. Par exemple, Rembrandt utilisait déjà ce symbole de la bulle pour son *Cupidon à la bulle de savon*.



Illustration 4 : Rembrandt, *Cupidon à la bulle de savon*, 1634, huile sur toile, 75 x 93 cm, Liechtenstein Museum, Vienne.

Par la peinture en plein air et les scènes représentées dans les exemples, le jardin s'affiche donc par excellence comme l'espace où se déroulent des moments d'intimité, et où l'enfant s'épanouit jusqu'à l'âge adulte. De plus, picturalement, la luminosité de ces toiles et les couleurs éclatantes de la nature contribuent à donner davantage de vitalité à la composition, et par extension, aux personnages qui y figurent. En définitive, à l'instar de la littérature moderniste, le jardin, tout comme ses

corrélats, dans la peinture de Sorolla « es un lugar que cumple tanto la condición de intimidad como la de cierre y delimitación[522] », et le motif du jardin s'inscrit dans le thème de l'enfance.

Les jardins littéraires et picturaux dépeints par Jiménez et Sorolla choisis pour cette étude répondent à une caractéristique commune : la présence de l'enfance. Elle peut être représentée par les sujets enfantins, ou apparaître uniquement en filigrane. C'est pourquoi nous distinguons, d'une part, le motif de l'enfant, et d'autre part, le thème de l'enfance. Dans leurs œuvres, le jardin fait office de cadre intime, et peut être à la fois protagoniste — il est personnifié — ou témoin d'une scène. Dans le cas de Sorolla, la plupart du temps, il met en scène ses enfants et ses tableaux acquièrent une dimension allégorique de la fuite du temps. Les enfants lui permettent, dans cet espace changeant, de capturer l'instant, et d'y ajouter de la vitalité. Dans la poésie jiménienne, en revanche, les jardins et leurs composantes (fleurs, arbres et fontaines) sont tantôt protagonistes, tantôt témoins de scènes amoureuses ou mélancoliques. Le poète reprend les *topoï* du *locus amoenus* pour la rencontre amoureuse, ou de l'*hortus conclusus* quand il se réfère à ses propres pensées. Hérité de la tradition moderniste, le poète est à la quête de son « moi » intérieur, à travers les méandres du jardin, à l'instar d'un labyrinthe. Les enfants font office d'acteurs dans cet espace ou de souvenirs d'enfance du poète, ou encore, servent à souligner la fuite du temps à la manière d'un *memento mori*, soulignant ainsi la nostalgie et la mélancolie de l'auteur. Cependant, Sorolla et Jiménez pourraient être ce que Daniel Madélénat appelle des « jardintimistes », et le critique en donne la définition :

> Dans un chaos urbain que ses turbulences et ses purulences dévalorisent, le jardin découpe une réserve qui écarte l'indésirable et l'innommable, et rassemble des formes (minérales ou végétales) qu'il sélectionne, travaille et construit. […] Le *jardintimisme* tente d'assembler et de densifier en une sorte de *complexe* images, sensations, perceptions, affects et valeurs qui peuvent, en partie, caractériser une culture postromantique du retrait sur une intimité spatiale, familiale, mentale. Il est surtout une certaine *intelligence* du jardin comme virtualité de bonheur dans la limite, le recueillement, l'apaisement des tensions entre l'âme et le monde[523].

---

[522]Agnieszka Klosinska-Nachin, « El jardín de los modernistas… », art. cit., p. 189.
[523]Daniel Madélénat, « François Coppée « jardintimiste » », in Simone Bernard-Griffiths, Françoise Le Borgne, Daniel Madelénat (éd.), *Jardins et intimité dans la littérature européenne : 1750-1920*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 372.

Le motif du jardin s'inscrit, dans certains cas, dans le thème de l'enfance, ou quand l'enfant apparaît, le jardin et l'enfant cohabitent au sein de la peinture et poésie. L'enfant est alors un motif qui trouve sa place dans la constellation des sujets finiséculaires.

Au-delà d'un motif fin-de-siècle, les jardins abandonnés d'Espagne intéressaient Jiménez et Sorolla, comme le prouve le soutien que tous deux ont montré à la candidature de Javier de Winthuysen destinée à la *Junta de Ampliación de Estudios* mentionnée auparavant. Celui-ci, dans l'introduction à son ouvrage *Los jardines clásicos de España*, raconte qu'il avait bien du mal à trouver un appui, car le projet des jardins ne passionnait guère. Cependant, il compte sur l'aide de Jiménez, qui le met en contact à son tour avec Sorolla, preuve de cette réunion de nos deux artistes dans la constellation des motifs de fin-de-siècle :

> La sensibilidad del más delicado y exquisito de nuestros poetas (Juan R. Jiménez) vino en nuestro auxilio y nos puso en contacto con el gran pintor que con su optimismo llenó de luz la pintura negra de la decadencia española. Joaquín Sorolla acogió con efusión nuestros planes […] logró que esta [la Junta] nos pensionase para estudiar los jardines históricos de España, trabajos que continuamos después por nuestra cuenta[524].

Dans les œuvres jiméniennes et sorollesques, de surcroît, une multitude d'éléments symboliques communs se manifestent. Citons comme exemple des fleurs (les roses, giroflées, etc.), des arbres (amandier, laurier-rose, etc.), ou des fontaines. Il convient de s'intéresser, à présent, à l'autre motif cher aux deux artistes : la mer, toujours liée au paysage mais aussi au thème de l'enfance.

1.3.2. L'enfant et la mer

Un autre motif a trait au paysage et apparaît fréquemment chez nos deux auteurs : la mer. Pendant la seconde moitié du XIX^e^ siècle, les grandes vacances devinrent un phénomène de mode, dont les aristocrates et la bourgeoisie faisaient la promotion : tous se rendaient aux plages de Saint-Sébastien (Pays Basque), Santander (Cantabrie) ou encore à Biarritz, en France. Pío Baroja affirme même, dans

[524]Javier de Winthuysen, *Jardines clásicos de España. Castilla*, *op. cit*., p. 15.

son *Guía del País Vasco,* qu'en été, le Pays Basque n'était rien de plus qu'un « autre quartier de Madrid[525] ».

Joaquín Sorolla faisait partie de cette nouvelle bourgeoisie qui passait ses vacances dans ces endroits célèbres, quand il ne retournait pas à Valence : preuves en sont les nombreux tableaux qu'il peint pendant ses sorties, accompagné de sa famille à Biarritz, Saint-Sébastien ou à la Granja de San Ildefonso, autre destination très prisée bien qu'éloignée du Pays Basque et apparaissant dans de nombreuses œuvres du peintre, comme nous l'avons observé concernant le motif du jardin. Plus encore, le motif de la plage urbanisée et l'impérissable cliché des dames élégamment vêtues, et toujours prêtes à se dénuder, s'avère être une source sans fin d'inspiration pour la culture populaire érotique du début du XX^{e} siècle[526]. L'été, et donc la plage, représente un moment particulier dans la mémoire, et les vacances sont un état d'esprit, selon Lourdes Moreno[527].

Cependant, l'engouement pour la peinture maritime, les *Marinas*, répond de fait à la demande du marché. Ce genre, qui a connu son principal essor en Hollande, représentait l'expansion navale britannique et hollandaise au XVII^{e} siècle. Les peintres hollandais de cette époque peignaient d'abord leurs tableaux et tentaient ensuite de les vendre dans des foires, ce qui rendait la tâche d'autant plus difficile, si l'on prend en compte la concurrence qu'ils y rencontraient. Ils s'efforçaient alors de se démarquer par leur excellence, et si un peintre se faisait remarquer pour sa capacité à peindre des paysages, il était préférable qu'ils se restreignent à un unique genre.

Les peintures flamandes du XVII^{e} siècle constituent une documentation historique de qualité de nos jours[528]. Ce courant arrive par la suite en Angleterre, où Turner se l'approprie pour créer des tableaux novateurs pour son époque. Le paysage donne l'impression d'une « lutte contre la mer furieuse et la tempête menaçante » qui, selon Gombrich, nous procure un effet aussi violent que celui que l'on peut trouver

---

[525]Germán Rueda Hernanz, *España 1790-1900: sociedad y condiciones económicas*, Madrid, Istmo, 2006, p. 443.
[526]Maite Zubiaurre, *Culturas del erotismo en España*, *1898-1939*, Madrid, Cátedra, 2014, p. 204-206.
[527]Lourdes Moreno, « El marco del verano », in *AA. VV.*, *Días de verano*. *De Sorolla a Hopper*, catalogue d'exposition, Madrid, 2015, p. 15.
[528]Ernst Gombrich, *La Historia del Arte*, Londres, Phaidon, 1997, p. 319.

dans un poème romantique[529]. De plus, Turner met en exergue l'importance de la lumière dans ses compositions[530].

Les romantiques s'emparent à leur tour de ce genre, en faisant écho à la peinture flamande, qui a été une période artistique des plus brillantes. Le XIX^e^ siècle fait évoluer le motif de la mer, notamment avec l'influence de la peinture impressionniste française et de la technique *en plein air*, répondant à un autre type de marché : la demande de la nouvelle bourgeoisie. La manière de représenter la mer dépendait ensuite de la perspective du peintre car, comme le souligne Vigneron, « tous les peintres sont liés à l'activité intellectuelle qui accompagne la fin du dix-neuvième siècle[531] ». En Espagne, la liste des artistes dont les tableaux reflètent cet intérêt pour la mer est vaste : de la mer Cantabrique à la mer Méditerranée, des peintres comme Darío de Regoyos, Aureliano de Beruete, Cecilio Pla, Hermenegildo Anglada Camarasa et Sorolla ont employé ce motif. Mais l'opposition de l'Espagne noire, dont Gutiérrez Solana faisait partie, face aux autres peintres est bel et bien présente. Ainsi le définit José Moreno Villa :

> Se hallaban en otro plano [los de la España negra] […]. Este grupo, que llamaré de la Negra España, veía su patria desde un ángulo acomodaticio. Sorolla encontraba su solución en los juegos solares, en el encanto de las sombras iluminadas, los cuerpos bañados de sol y de mar, las velas marinas y los toldos en sus justos valores lumínicos. Su obra total no acusa el drama de España, […] igual que el hidalgo hambriento portador de una perla en su corbata sucia[532].

Cette façon de peindre la mer de Sorolla, qui ne se « complaisait » pas dans cette vision obscure, mais au contraire, proposait une vision lumineuse et optimiste, était loin de faire l'unanimité chez ses pairs et faisait l'objet de critiques sévères. C'est aussi l'une des raisons pour lesquelles il fut l'un des grands oubliés de l'Histoire de l'art à son époque.

---

[529]Ernst Gombrich, *La Historia del Arte*, *op. cit.*, p. 375.
[530]Turner apparaît, rappelons-le, dans l'un des chapitres de *Diario de un poeta reciencasado*, précisément où Juan Ramón Jiménez inscrit la dédicace au « maestro » Sorolla.
[531]Denis Vigneron, *La création artistique espagnole à l'épreuve de la modernité esthétique européenne (1898-1931)*, Paris, Publibook, 2009, p. 252.
[532]José Moreno Villa, « Los trabajos y los juegos. Goya los acompaña » cité par Denis Vigneron, *La création artistique…*, *op. cit.*, *p.* 252.

La mer donc, fut une muse pour les deux artistes : Juan Guerrero, ami et confident du poète, écrit que ce dernier voulait réunir dans un livre ses « Marinas de Ensueño », « Playa del otro sudoeste » et « Otras Marinas de ensueño » comme référence aux plages de Biarritz, ou encore près de Bordeaux (Arcachon) où il se rend en 1901, semblable à son homologue andalou[533].

À plusieurs reprises, Sorolla montre, quant à lui, une nette préférence pour le soleil méditerranéen. S'il était un endroit pour définir la peinture de Sorolla, il s'agirait de la plage du Cabañal à Valence. Pascual et Luca de Tena affirment que :

> Esta playa familiar, cercana, llena de recuerdos de su niñez, de experiencias vividas con sus hijos y su mujer, representa perfectamente la pintura de Sorolla y su actitud ante la vida. En ella conoció, mientras pintaba, a Vicente Blasco Ibáñez, que paseaba por la playa; allí realizó infinidad de trabajos de todos los tamaños y con todos los tipos de iluminación, bajo la luz valenciana y su sol poderoso[534].

Sorolla, « le peintre de la lumière », tel qu'on le surnomme, est également le peintre de la mer par excellence. À ses soixante ans, âge de son décès, sa technique de peinture *en plein air* se reflétait sur sa peau, particulièrement ridée par ces longues journées passées sur la plage à capturer des scènes de vie au plus proche de la réalité. Il ne s'abritait que très peu sous des parasols, afin de ne pas altérer la lumière et les couleurs des journées de plage ensoleillées, comme l'attestent de nombreux témoignages photographiques[535] ou les propos de son ami écrivain, Vicente Blasco Ibáñez :

> Como si fuera una salamandra, se pasa el día entero entre la arena que vomita llamas; sin quitasol, porque su sombra podría modificar la visión clara de la luz y de los objetos, sin otro abrigo que la minúscula ala de su sombrero, pinta, olvidado de todo, embriagado por la hermosura de la naturaleza a la misma hora que las calles quedan desiertas, la vida parece suspenderse y aterrados por el calor insufrible nos refugiamos en los rincones más húmedos y oscuros[536].

---

[533]Juan Ramón Jiménez, *Libros de amor*, Ourense, Linteo, 2013, p. 25.

[534]Consuelo Luca de Tena (coord.), *Sorolla, el color del mar*, Museo Sorolla, catalogue d'exposition, Madrid, Fundación Museo Sorolla, 2013, p. 93.

[535]Roberto Díaz Pena, *Sorolla y la fotografía,* thèse de doctorat, Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, 2011. Roberto Díaz Pena et María Luisa Menéndez Robles, *La colección de fotografía antigua del Museo Sorolla*, disponible sur : http://www.mecd.gob.es/msorolla/colecciones/colecciones-del-museo/fotografia-antigua.html [Consulté le 03/08/2017].

[536]Vicente Blasco Ibáñez, « El gran Sorolla », *El pueblo*, 9/06/1900, in Consuelo Luca de Tena (coord.), *Sorolla, el color del mar*, *op. cit.*, p. 93.

Sorolla et le motif de la mer sont intrinsèquement liés : comme allusion au thème de l'enfance, une grande partie de ses tableaux les plus célèbres sont des scènes de plages, où les enfants jouent, où les femmes se prélassent sous leurs ombrelles, où les passagers, en vacances, sont émerveillés par la beauté du paysage. La mer est aussi l'espace du travail : la plupart de ses tableaux de plage mettent en scène des pêcheurs, des ouvriers, mais aussi leurs familles, femmes et enfants, que le peintre valencien capte dans leurs moments d'intimité. Le tableau devient la fenêtre sur le monde dans laquelle le spectateur prend plaisir à se plonger. Face à la mer infinie, Sorolla réussit à délimiter un cadre, en estompant progressivement la ligne d'horizon. Son point de vue est toujours plus photographique, comme le témoignent les documents ci-après :



Photographie 6 : Anonyme, *Joaquín Sorolla pintando niños en la playa, Valencia*, 1916, tirage DOP, 13,1 x 18,2 cm, Museo Sorolla, Madrid.



Tableau 32 : Joaquín Sorolla, *Niños en la playa*, 1916,
huile sur toile, 70 x 100 cm, collection particulière.

Cet exemple montre la posture photographique que Sorolla a adoptée pour représenter cette scène de plage, dans laquelle les protagonistes sont deux couples d'enfants. La sensation d'inachevée par l'absence de bords délimités, le gros plan sur les enfants et la capture d'un instant de la vie, comme fugace et non figé, renforcent l'impression photographique qui se dégage du tableau.

Tout d'abord, nous pouvons observer la fillette vue de dos au premier plan, accompagnée d'un garçon au visage difficile à distinguer, dont la présence est marquée par un chapeau. Au second plan, on aperçoit les deux garçons qui jouent dans l'eau. Sorolla choisit délibérément de ne pas peindre la mer dans son ensemble, d'où l'absence de la ligne d'horizon. Au contraire, la délimitation du sable fait office de ligne de fuite, et marque le contraste entre le premier plan et la fillette vêtue (rappelons que seules les filles portaient une blouse pour aller se baigner) et les autres enfants, nus, en train de jouer. Cette fois encore, la dichotomie terre et mer surprend son spectateur. La blouse de la fillette se fond dans cette mer qui se décline sous des tons violets et bleus par les jeux de lumière, tandis que la couleur de la peau des garçons

s'accorde avec celle du sable. Ces couleurs forment une complémentarité entre les éléments du décor et les enfants.

La mer, dans ce cas, est réalisée à grands coups de pinceau, aussi changeante que la posture des enfants qui jouent en attendant la vague, sur la partie supérieure gauche du tableau. La photographie de l'artiste à l'ouvrage met en évidence le grand champ de vision dont Sorolla disposait pour réaliser *Niños en la playa.* Cependant, il s'agit d'un choix délibéré que de se focaliser sur les protagonistes, les figures d'enfants, pour offrir au spectateur l'effet d'un cadre coupé, incomplet, faisant transparaître l'influence de la photographie dans la peinture. L'utilisation de cette dernière et les prouesses techniques du maître valencien ne sont plus à démontrer pour ce peintre d'âge mûr : il réalise cette œuvre en 1916, alors qu'il est chargé de peindre la colossale *Visión de España* pour la Hispanic Society. C'est donc un artiste accompli qui crée cette toile pendant un temps libre qu'il s'accorde au milieu de cette commande qui occupe la majeure partie de ses dernières années de vie.

La majorité des expositions réalisées sur le peintre comporte une section dédiée à la mer, comme lieu incontournable de sa production, et surtout comme principale source d'inspiration. Rappelons quelques-unes des œuvres où la mer apparaît : *¡Triste herencia!* (1899), *Comiendo en la barca* (1898), *El baño o el viento del mar* (1898) ou celles ayant un lien avec la mer comme *Cosiendo la vela* (1896). Ces tableaux donnent à Sorolla son Grand Prix à l'Exposition Universelle de Paris en 1900[537], bien que, à cette époque, la mer que Sorolla représente ne soit pas celle éclatante de vitalité qu'il réalise ensuite.

Le motif de la mer suit le peintre tout au long de sa carrière et s'adapte, sous le pinceau, tel un caméléon qui changerait de forme au gré des courants artistiques que traverse Sorolla. Dans ses jeunes années, et alors qu'il n'est pas encore un peintre reconnu, Sorolla s'en va faire des esquisses avant les cours qu'il reçoit à l'école des Beaux-Arts de Valence, centre éducatif au sein de l'Académie de San Carlos[538]. Ses premiers tableaux représentent la mer vue depuis le large, suivant la tradition védutiste

[537]Consuelo Luca de Tena (coord.), *Sorolla, el color del mar*, *op. cit.*, p. 26.
[538]Andrés Úbeda de los Cobos, « Sorolla y las Academias de Bellas Artes », *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 63, 1986, p. 305-306.

dont l'illustre représentant est Canaletto (qui répond également à un besoin du marché, une mode touristique suscitée par le Grand Tour[539]). Sorolla peint donc le large d'un point de vue panoramique et paysagistique, comme le montre l'œuvre *Marina*.

Ce genre s'éloigne des attentes de peintures historiques recherchées en cette période, et n'est pas celui qui le fera remarquer auprès de ses pairs. Sorolla participe à la dixième Exposition Nationale de Beaux-Arts en 1881, à Madrid en présentant trois de ses *Marinas*. Celles-ci passent totalement inaperçues auprès du jury et de la critique[540], puisqu'il s'agit d'un genre peu recherché au niveau académique. Cependant, d'autres peintres contemporains, malgré les références académiques, s'intéressent à une création paysagistique libre et colorée, afin de représenter des scènes familières aux spectateurs, d'une manière plus vivante[541]. Gonzalo Salvá, professeur de Sorolla, encourage ses étudiants à cette pratique, comme le signale Sorolla :

> Don Gonzalo Salvá, conocedor del momento artístico, lleno de anhelos luminosos, nos dejaba libres, animándonos siempre a copiar la Naturaleza [*sic*] con visión realista. Recuerdo con verdadero deleite las largas caminatas bajo el ardiente sol levantino, en busca de un efecto de luz o de una nota de color[542].



Tableau 33 : Joaquín Sorolla, *Marina*, 1880,
huile sur toile, 44,5 x 78 cm, Museo Sorolla, Madrid.

---

[539]Le Grand Tour était un long voyage en Europe entrepris par les jeunes issus des milieux aristocratiques à partir du XVI[e] siècle pour parfaire leur éducation.
[540]*AA. VV.*, *Enciclopedia ilustrada Sorolla*, Madrid, Susaeta, 2009, p. 14.
[541]*Ibid.*, p. 10.
[542]Cité par Begoña Torres González, *Sorolla. Vida & Obra*, Madrid, Libsa, 2010, p. 6.

Cette *Marina* de Sorolla rappelle celle de Mariano Antón Serra (1857-1933), peintre de Elche, qui reçoit les conseils de Carlos de Haes en matière de paysage, pendant ses études à l'Académie de San Fernando. Ce dernier, d'origine belge, marque un profond changement dans l'évolution de la peinture paysagistique en Espagne, puisqu'il « allie la nouveauté de l'observation du paysage à une touche de tradition flamande. […] Il n'hésite pas à quitter son atelier pour peindre *en plein air*, ce qui devient la règle des impressionnistes[543] ». Deux des disciplines les plus célèbres de Haes sont Darío de Regoyos mais aussi Aureliano de Beruete, proche de Sorolla.



Illustration 5 : Mariano Antón Serra, *Marina*, env. 1880,
huile sur toile, 75 x 48 cm, Elche.

Si les *Marinas* de Sorolla s'éloignent du thème de l'enfance, aux alentours des années 1900, il offre à ses spectateurs une mer comme théâtre du réalisme qui accueille le motif de l'enfant. Il s'agit, comme nous l'avons vu, d'une mer sombre où se baignent les enfants infirmes, comme le montre le tableau *¡Triste herencia!*[544]. À partir de cette époque, la palette de Sorolla ne cesse de changer, et, elle culmine avec son œuvre *El balandrito* en 1909, présentée ci-après :

[543]Denis Vigneron, *La création artistique*…, *op. cit.*, p. 45.
[544]L'analyse du tableau *¡Triste herencia!* se trouve au 1.2.1. de notre étude.



Tableau 34 : Joaquín Sorolla, *El balandrito*, 1909,
huile sur toile, 100 x 110 cm, Museo Sorolla, Madrid.

Cette toile est réalisée en 1909 sur la plage du Cabañal, sur sa terre natale valencienne. Il s'agit d'une des œuvres les plus célèbres de Sorolla et coïncide avec le moment où le peintre décide de laisser de côté les cadres institutionnels dans lesquels il s'inscrit pour être reconnu dans le milieu. À la suite de son retour des États-Unis, il se focalise sur ses propres aspirations artistiques.

Dans l'exemple ci-dessous, nous retrouvons de nouveau le motif de la plage exploité à travers la figure de l'enfant, que le peintre utilise depuis *¡Triste herencia!.* Avec une légère vision en plongée, Sorolla fait disparaître la ligne d'horizon et l'eau envahit la totalité du tableau. L'image de l'enfant est décuplée et fragmentée par son reflet liquide, comme celle du voilier avec lequel il joue. La mer, finalement, est l'une des protagonistes de cette œuvre.

La mer enveloppe l'enfant nu. La ligne de fuite est marquée par l'écume en arrière-plan, perpendiculaire au mat du voilier et à la silhouette de l'enfant. La mer opère des changements chromatiques dans un camaïeu de bleu à cause de la position du soleil dans le coin supérieur droit. L'enfant n'est alors qu'un instrument à son service. L'enfant et son voilier se distinguent par leurs couleurs, ils sont réalisés de manière à rendre uniforme leur aspect : la peau semble lisse comme la matière de la voile, toutes deux illuminées par les rayons du soleil représentés sur la toile.

En revanche, l'eau est peinte à grands coups de pinceau, l'une des caractéristiques de Sorolla, ce qui lui confère cet aspect mouvant, mais aussi dominant : l'enfant est à la merci de la mer, tout comme l'est son jouet qui ne se déplace qu'en fonction des caprices marins. Dans la trajectoire picturale de Sorolla, il s'agit d'une œuvre qui marque un renouveau par le symbole de l'eau, mais aussi par son traitement des couleurs et des sujets, qui tendent à recréer des sensations. Avec le sérieux d'un enfant qui joue, Sorolla est capable de nous transmettre les émotions voulues, à savoir, le plaisir du bain associé à celui du jeu, en accord avec les pensées philosophiques de son époque et de ses idéaux picturaux qu'il souhaite révéler au grand public.

Cette évolution picturale est notamment ce que démontre l'exposition « Sorolla, el color del mar[545] » de 2013, où sont détaillés les grands axes dans son œuvre en lien avec la mer[546] : le travail (scènes costumbristes), les relations entre les gens de la mer, la lumière et les couleurs, les femmes (pêcheuses et mères) et enfin, les jeux des enfants dans l'eau. Le motif de la mer, au-delà des aspects sociaux précédemment évoqués, est l'un des terrains de jeux emblématiques de la littérature occidentale : la peinture *en plein air* s'observe autant chez Sorolla que chez Jiménez, ce dernier alléguant que : « Necesito, absolutamente, trabajar en contacto con la naturaleza abierta; en primavera, verano y otoño, con el aire; en invierno, con el fuego. Siempre,

[545]Consuelo Luca de Tena (coord.), *Sorolla, el color del mar*, *op. cit.*

[546]À ce sujet, Jordane Fauvey, auteur du livre *Joaquín Sorolla, pintor del rey Alfonso XIII* (Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2009) prépare actuellement un projet sur la peinture de plage de Sorolla.

con la luz celeste[547] ». À l'instar du jardin, le motif marin dialogue avec celui de l'enfant, dans une relation de complémentarité : la mer et l'enfant cohabitent dans les compositions et permettent de mettre en valeur mutuellement leur présence. Un autre exemple de cette complémentarité entre le motif de l'enfant et la mer perçoit dans l'œuvre *El bote blanco* de 1905, que nous reproduisons ci-après :



Tableau 35 : Joaquín Sorolla, *El bote blanco*, 1905,
huile sur toile, 105 x 150 cm, collection particulière.

L'approche de la mer pour Juan Ramón Jiménez se distingue cependant de celle offerte par Sorolla, pour lequel la mer est le décor de la vie et cohabite avec le motif de l'enfant. Mercedes Juliá affirme que la mer est chargée d'une dimension métaphysique et qu'elle acquiert une place particulièrement menaçante dans la poésie jiménienne :

> En los primeros poemas de Jiménez el mar parte de la tradición medieval, al estar asociado al peligro y a la muerte. Así por ejemplo para Gonzalo de Berceo el mar era

[547]Juan Ramón Jiménez, *Estética* y *ética estética. Crítica y complementos*, Francisco Garfias (éd.), Madrid, Aguilar, 1967, *p.* 288.

> un lugar peligroso donde morían los peregrinos, salvándose sólo aquéllos que pedían la intercesión de la Virgen (*Milagros*). En la tercera Cantiga del Arcipreste de Hita una vez más la Virgen es protectora del mar, sinónimo de peligro y muerte: «Astro del mar y buen puerto de holgura / en el pesar, / en dolor y tristura / venme a librar y a confortar, / ¡Señora de la altura!» (Estrofa 1681)[548].

Chez Jiménez, la mer retrouve son sens premier, présent dans la poésie médiévale, livrant les hommes à leur sort, entre la vie et la mort. La mer est, selon le *Dictionnaire des symboles*, le « symbole de la dynamique de la vie » :

> Tout sort de la mer et tout y retourne : lieu des naissances, des transformations et des renaissances. Eaux en mouvement, la mer symbolise un état transitoire entre les possibles encore informels et les réalités formelles, une situation d'ambivalence, qui est celle de l'incertitude, du doute, de l'indécision et qui peut se conclure bien ou mal. De là vient que la mer est à la fois l'image de la vie et celle de la mort[549].

Cet état transitoire des possibles vers les réalités peut également s'appliquer à l'enfance, où l'être humain est en devenir, en évolution de l'innocence vers la maturité. Cette multiplicité de symboles autour de la mer, que l'on retrouve chez Sorolla, fait partie de la cosmogonie poétique de Jiménez. Soledad González Ródenas relève notamment un poème de *Pastorales* (1903-4), où elle signale que la menace représentée par la mer est en lien avec l'espoir et l'amour de la terre, mais aussi avec la bonté de la Vierge qui contribue à cette union :

> ¡Granados en cielo azul!
> ¡Calle de los marineros;
> qué verdes están tus árboles,
> qué alegre tienes el cielo!
> ¡Viento ilusorio de mar!
> ¡Calle de los marineros
> -ojo gris, mechón de oro,
> rostro florido y moreno!
> La mujer canta a la puerta:
> «Vida de los marineros;
> el hombre siempre en el mar,
> y el corazón en el viento! »

---

[548]Mercedes Juliá, « Ámbitos americanos en el simbolismo del último Juan Ramón Jiménez », 2001, disponible sur : http://cvc.cervantes.es/ [consulté le 07/06/2017].

[549]Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 720.
Le *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot nous donne une définition symbolique similaire : « Su sentido simbólico corresponde al del « océano inferior », al de las aguas en movimiento, agente transitivo y mediador entre lo no formal (aire, gases) y lo formal (tierra, sólido) y, analógicamente, entre la vida y la muerte. El mar, los océanos, se consideran así como la fuente de la vida y el final de la misma. "Volver al mar" es como "retomar a la madre", morir ». Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1992, p. 298

—¡Virjen del Carmen, que estén
siempre en tus manos los remos;
que, bajo tus ojos, sean
dulce el mar y azul el cielo ! […][550].

Comme le souligne José Luis Tejada, dans sa production antérieure au *Diario*, la mer jiménienne est polymorphe : tantôt irréelle et allégorique (*Ninfeas*, *Arte menor, Monumento de amor*), tantôt nostalgique (*Historias*, *La frente pensativa*), évoquée comme destination (*Apartamiento*)[551] ou au contraire, comme commencement (« solía ver yo, […] un cielo negrísimo y trasparente, un infinito azabache sobre un liso y alto mar plano[552] ») où le poète, enfant, pouvait voir la mer depuis sa terrasse à Moguer.

De plus, la mer fait également écho à la mère (« Te digo, al llegar, madre, que tú eres como el mar ; que aunque las olas de tus años se cambien y te muden, siempre es igual tu sitio al paso de mi alma[553] »), ou plus généralement à la femme. Le poète le formule ainsi dans un aphorisme :

> El hombre es terrestre, tiene todas las condiciones y los fenómenos de la tierra. La mujer es marina, tiene todas las cualidades y las posibilidades del mar. Y el amor de mujer y hombre ha de ser como amor de mar y tierra. Y (añade la que me oye) no se trasmutarán nunca[554].

Jiménez, dans cet exemple, met en opposition les « conditions » et les « phénomènes » des hommes aux « qualités » et « possibilités » des femmes. Cet aphorisme est porteur d'un sens compréhensible par son contexte, puisque :

> La época en la que Sorolla desarrolla su carrera está ya plenamente inmersa en la filosofía del positivismo, que predica la observación y la experiencia como únicas fuentes fiables del conocimiento. El mismo impulso que lleva a los científicos a enfrentarse a la realidad desde su observación directa y la experimentación, lleva a los pintores a buscar una relación lo más directa posible con aquello que desean representar, a librarse de los filtros, de las recetas, de los prejuicios de las enseñanzas recibidas y a intentar mirar el mundo cono ojos nuevos para comprender el funcionamiento de lo que constituye su principal herramienta: el color. Porque lo que el

---

[550]Juan Ramón Jiménez, *Segunda antolojía poética (1898-1918)*, Soledad González Ródenas (éd.), Barcelona, Austral, 2017, p. 124.
[551]José Luis Tejada, « Una visión del mar o del poeta en el *Diario*... de Juan Ramón Jiménez », in *Actas del Congreso Internacional conmemorativo del centenario de Juan Ramón Jiménez, La Rábida, junio de 1981*, vol. 2, 1983, p. 537-544.
[552]Juan Ramón Jiménez, *Vida..*, *op. cit.*, p. 174.
[553]Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, *op. cit.*, p. 267.
[554]Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía, op. cit.*, p. 391.

> pintor ve (como cualquiera de nosotros) es el color de la percepción, la imagen formada en la retina merced a la luz que ilumina los objetos[555].

À partir du XIX[e] siècle, la pensée positiviste éclot en Espagne, tout en sachant que Jiménez, comme Sorolla, est proche de Giner de los Ríos et des krausistes. Les deux pensées philosophiques parviennent à se fusionner, pour former, selon le terme d'Adolfo Posada, le « krauso-positivismo[556] ». L'Homme, selon lui, s'en tient donc aux faits et acquiert un caractère plus rationnel.

Le poète souligne une supériorité des caractéristiques féminines, en émettant à travers le substantif « qualité » un jugement de valeur, ainsi qu'une ouverture vers l'infini. Tous les projets restent envisageables, il s'agit de cet « état transitoire entre les possibles encore informels et les réalités formelles ». La terre et la mer sont alors deux entités distinctes, mais vont de pair, comme l'homme et la femme. L'eau est synonyme de vie, fécondante, féminine, sensuelle et maternelle[557]. La mer s'associe au thème de l'enfance par la présence de la figure maternelle.

Cette dualité féconde, l'eau et la terre, renvoie indéniablement au symbole religieux d'Adam et Ève. Le nom « Adam » signifie « l'homme terrestre, créé par Dieu avec la terre[558] ». Selon la tradition catholique, de l'union d'Adam et Ève naissent les vivants ; ainsi, de l'union de la terre et la mer naissent les poètes, comme l'écrit le poète allemand Novalis :

> L'eau, cette enfant première, née de la fusion aérienne, ne peut renier son origine voluptueuse et, sur terre, elle se montre avec une céleste toute-puissance comme l'élément de l'amour et de l'union. […] Les poètes seuls devraient s'occuper des liquides[559].

L'obsession jiménienne de la mer naît de la profonde admiration d'un poète qu'il a toujours considéré comme un « ente de mar » : Rubén Darío, contrairement à l'autre poète de la mer que Jiménez surnommait le « gran mal poeta », Pablo Neruda[560]. Les

---

[555]Consuelo Luca de Tena, *Joaquín Sorolla*, *El color del mar*, *op. cit.*, p. 66.
[556]Yvan Lissorgues, « Filosofía idealista y krausismo. Positivismo y debate sobre la ciencia », disponible sur : http://www.cervantesvirtual.com [consulté le 01/05/17].
[557]Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 439.
[558]*Ibid.*, p. 9.
[559]Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 439.
[560]Alfonso García Morales, « Los Rubén Darío de Juan Ramón Jiménez. Retrato con mar de fondo », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 45, 2016, p. 225.

différentes études d'Alfonso García Morales (1999, 2002, 2014, 2016) montrent la fascination du jeune Jiménez pour le maître nicaraguayen et le profond respect qu'il lui professait jusqu'à la mort de ce dernier.

D'abord disciple de Darío, Jiménez s'émancipe progressivement de l'influence moderniste jusqu'à épurer son œuvre. Pendant sa traversée de l'Atlantique en direction de New York, Jiménez reçoit la triste nouvelle du décès de Rubén Darío, le 8 février 1916[561], qu'il transcrit dans son *Diario de un poeta reciencasado.* Ce voyage représente pour Jiménez une libération de l'influence de Darío. Le symbole de la mer en tant que mort et renaissance se retrouve encore une fois dans ce contexte. La mort de Darío, le voyage en mer de Jiménez et le renouveau de la poésie renvoient au thème de l'enfance poétique jiménienne. Ainsi, comme le précise García Morales :

> El viaje por mar y el *Diario* (ese « segundo primer libro mío «, al que más tarde retituló *Diario de poeta y mar*), significaron una transformación —muerte y resurrección— no sólo personal sino histórico literaria: el siglo XIX cedía paso al XX, el simbolismo crepuscular al simbolismo moderno, Darío, antiguo maestro de los jóvenes, al nuevo Juan Ramón, quien lo sustituyó en la influencia general. Al menos en España, durante la década siguiente Juan Ramón se convirtió en el maestro indiscutido, en el poeta consagrado a su obra, a depurar y renovar el legado simbolista, y al mismo tiempo en el poeta volcado en animar y seleccionar a los nuevos que con el tiempo serían conocidos como generación del 27[562].

Mais la mer est une métaphore du temps qui passe, ou encore un symbole de purification. Ce voyage en mer est comme un rite initiatique, le passage des premières étapes de création de Jiménez à une maturité poétique, comme le témoignent les vers du *Diario* qui suivent :

> ¿El mar este, cerrado
> y solo, que el relámpago de acero,
> como una espada súbita,
> trae, en la visión medrosa
> de la tarde de espanto y de tormenta;
> es el mar en que estuve
> yo, riente, entre niños;
> el mar que fue mi casa,
> mi día y mi sustento; el mar rosa y vencido,
> Que me llevó al amor[563]?

[561]Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, *op. cit.*, p. 148.
[562]Alfonso García Morales, « Los Rubén Darío de Juan Ramón Jiménez… », art. cit., p. 220.
[563]Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, *op. cit.*, p. 272.

Cet éclair menaçant (« relámpago de acero », « espada súbita », « tarde de espanto y de tormenta ») renvoie le poète à s'interroger sur une autre vision de la mer, cette mer qu'il associe à Madrid, à l'enfance du poète, à ses premières étapes de création modernistes. Cette strophe de dix vers est composée d'heptasyllabes, de deux hendécasyllabes[564] (vers 2 et 5) et d'un *alejandrino* (vers 9), où les hémistiches, séparés par un point-virgule, font apparaître deux heptasyllabes. Une scission, comme un éclair, est marquée (vers 5) par l'hendécasyllabe qui clôt cette première partie de la strophe dédiée à cette agression climatique. La mer, face au ciel, est donc un espace dédié à la nostalgie de l'enfance poétique, aux premiers émois du poète et se veut rassurante face à la violence céleste. Predmore relève la transition du monde du passé vers ce nouveau monde de l'amour et de l'expérience[565]: la mer, agitée puis finalement domptée, marque, encore une fois, le renouveau poétique de Jiménez.

Dans le *Diario*, la mer est protagoniste mais elle est aussi témoin des incertitudes qui envahissent le poète et de ses changements animiques. Elle se fait également porte-parole de la transformation qui se produit dans la rédaction de ce journal poétique, mêlant prose et poésie. Dans l'œuvre de Sorolla, l'enfant, cet être transitoire, est même représenté seul face à l'immensité marine. En revanche, il acquiert d'autres interprétations dans l'œuvre de Jiménez. Dans son *Diario*, le poète choisit d'introduire la figure de l'enfant, associée au motif de la mer. Predmore l'évoque de cette manière :

> Cuando Machado trata en su poesía el tema y la imagen del niño, el significado del niño forma parte del patrimonio común a cualquier lector de literatura y poesía. En varios poemas, por ejemplo, se nos asocian con el niño de Machado juventud, inocencia, pureza, vitalidad, alegría y promesa de futuro. Pero cuando Juan Ramón introduce el tema y la imagen del niño en su *Diario*, sabemos en seguida que tiene otro significado. […] Descubrimos una corriente emocional de dolor, de angustia, y de frustración. Descubrimos, además, la cuidadosa elaboración de una semántica privada adecuada para revelar el dilema del niño. […] La figura del niño es una imagen simbólica que expresa un doloroso dilema psicológico de la personalidad poética[566].

L'enfant chez Jiménez s'éloigne donc du schéma des symboles qui lui sont généralement attribués : la jeunesse, l'innocence, la pureté, la vitalité, la joie et la promesse de futur. Dans le *Diario*, le poète tend à donner à cette image d'enfant le

---

[564]La distinction est faite entre l'alexandrin (douze syllabes) et l'*alejandrino* (quatorze syllabes).
[565]Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, *op. cit.*, p. 272.
[566]*Ibid.*, p. 275.

poids d'un dilemme psychologique de la personnalité poétique. En d'autres termes, l'enfant représente à nouveau cet état transitoire entre le poète qui fait appel à son enfant intérieur, mais qui se dirige vers la maturité, au travers d'un périple en mer. C'est l'aube d'un renouveau poétique chez Jiménez.

Afin d'asseoir ses propos, Predmore choisit deux poèmes extraits du *Diario* portant le même titre « Niño en el mar ». Le premier poème est le suivant (LII) :

> El mar que ruge, iluminado un punto *[sic]*
> en su loco desorden,
> por el verde relámpago violento,
> me trastorna.
>
> El niño que habla, dulce
> y tranquilo, a mi lado,
> en la luz de la lámpara suave
> que, en el silencio temeroso
> del barco, es como una isla;
> el niño que pregunta y que sonríe,
> arrebatadas sus mejillas frescas,
> todo cariño y paz sus ojos negros,
> me serena.
>
> ¡Oh corazón pequeño y puro,
> mayor que el mar, más fuerte
> en tu leve latir que el mar sin fondo,
> de hierro, frío, sombra y grito!
>
> ¡Oh mar, mar verdadero;
> por ti es por donde voy —¡gracias, alma!—
> al amor[567]!

Dans ce poème, Jiménez fait appel à la figure de l'enfant pour calmer ses angoisses du voyageur. La mer est agitée, représentation symbolique, selon Predmore, du désordre animique du poète. Jiménez se réfugie alors, par la représentation de l'enfant dans un climat de sérénité (« me serena »). Ce poème exprime : « la tendencia a huir de las fuerzas opresoras de su conflicto y a entregarse a la inocencia y la fe del mundo infantil[568] ». L'enfant qui sommeille en lui est comme une oasis de paix auquel le poète se livre sans retenue. Nous retrouvons une assonance en /a-o/, dans des substantifs tels que « barco », « amor », un son qui tend à mettre en évidence cette atmosphère détendue et douce, mais également une

[567]Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, *op. cit.*, p. 136.
[568]*Ibid.*, p. 75.

allitération en /s/ dans la deuxième strophe, qui procure du calme au poète « luz de la lámpara suave », « silencio », « isla », « sus mejillas frescas », « paz sus ojos negros », « me serena ». La mer, qui fait l'objet de l'inquiétude du poète, est également le passage obligatoire pour parvenir à la nouvelle étape de sa vie : son mariage. Une fois le poète apaisé, la mer ne rugit plus, mais fait de lui un passager du voyage vers un renouveau, vers la maturité à partir de l'enfance.

D'après Predmore, les preuves de l'attachement envers Moguer et son enfance prennent la forme d'autres figures d'enfants mais aussi de cimetières. Il s'agit d'un aspect fréquent dans la première étape de création de Juan Ramón Jiménez, notamment lorsqu'il produit ses premières œuvres modernistes, et c'est un aspect qu'il garde de ses lectures de Bécquer ou de Rosalía de Castro[569]. Le poème qu'il convient de mettre en miroir avec le précédent est le CLXXXVIII :

> Le sonrío, al pasar, y le sonrío,
> y le sonrío intensamente;
> y su rostro que nace, fresco y oro,
> me mira fijo, mas cerrado
> al sonreír sereno que le doy.
> Sus ojos serios y mi boca,
> sonreída,
> se quedan solos, cuando la distancia
> los borra, desprendidos, pobres,
> ellos en su dureza
> y ella en su ternura.
>
> —Primaveras y ángeles, un punto,
> dentro, no saben nada,
> y son un cuadro de museo
> esas verdades rosas
> del sueño, y ya no hay músicas
> tiernas, a las estrellas. Un hastío vano
> abre la boca de los niños
> en el cielo.—
>
> Soñando,
> le sonrío hasta el fin de mi sonrisa,
> y hasta el fin, mira el niño mi sonrisa,
> serio[570].

[569]Antonio Sánchez Romeralo, « Rosalía de Castro en Juan Ramón Jiménez », in *Actos do congreso internacional de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, 1985, p. 215.
[570]Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, *op. cit.*, p. 250-251.

Selon l'analyse de Predmore, l'âme du poète est libérée de ses démons de l'enfance. Le nouvel adulte, dans son voyage de retour, se distancie de la figure de l'enfant. Une franche rupture marque ce périple : le poète s'est affranchi de son image d'enfant du passé, et la voix poétique lui sourit, libéré de ses obsessions. Le critique souligne qu'à partir de cet instant, la figure de l'enfant n'apparaît plus dans le *Diario*. La mer, dans le cas présent, a fait office de transition initiatique vers la maturité, mais aussi d'une voie d'évolution stylistique. Le « je poétique », anciennement enfant, regarde avec un sourire l'accomplissement de ses jeunes années avec tendresse. L'enfant intérieur lui donnait autrefois de la sérénité, et à présent, fort de ses expériences, c'est le poète adulte qui rassure l'enfant.

En résumé, nous avons pu observer que l'élément marin qui se dégage des œuvres de Sorolla et de Jiménez est indissociable de l'enfance. D'une part, la figure de l'enfant, effectivement présente dans les œuvres des deux artistes, contribue à renforcer le symbole de la mer que nous avons pu développer : la mort, la renaissance, la transition vers les possibles, mais aussi la mouvance, la volubilité, la représentation de la vie au quotidien et son caractère changeant, imprévisible. Elle est évocatrice, d'autre part, de l'enfance professionnelle des deux artistes (moderniste pour Jiménez, paysagistique pour Sorolla). La mer leur permet ensuite de se faire une place dans le milieu artistique de leur époque, en relation avec Darío pour l'un, et à travers le prix de l'Exposition Universelle de Paris, avec *¡Triste herencia!*, pour l'autre. La mer est au service du voyage initiatique de l'enfance professionnelle jusqu'à la maturité, et le renouveau poétique. Chez Jiménez, d'abord menaçante, puis apaisante, elle fait le lien entre les étapes de création de son œuvre et son changement ; chez Sorolla, elle est le décor incontesté de ses plus grandes œuvres.

Dans le premier chapitre de notre étude, il a été question de comprendre les relations étroites qui unissent Juan Ramón Jiménez et Joaquín Sorolla, afin de déterminer leur rapport à l'enfant. Dans un premier temps, les éléments biographiques communs aux deux hommes ont été abordés, leur échange épistolaire ainsi que les amitiés partagées, afin de délimiter la période où ils ont été le plus en contact, mais aussi de percevoir de quelle manière leur réflexion peut s'orienter vers l'enfant. Nous avons pu mettre en évidence les relations étroites entretenues par le peintre et le poète, qui sont liés par leurs trajectoires personnelles et professionnelles. Ces rencontres sont également étayées par une correspondance assidue entre eux mais aussi entre le poète et les enfants du peintre. De dix-huit ans son cadet, Jiménez considère Sorolla comme un maître à suivre dans ses premières années comme poète, bien que leurs disciplines soient différentes. L'étude interdisciplinaire de leurs œuvres se justifie alors. Ces dernières auraient pu fonctionner comme des vases communicants.

La fréquentation des mêmes cercles artistiques témoigne d'un point de vue semblable sur la société, concernant l'évolution de l'art et de la littérature de ce début du XX^{e} siècle. D'autres projets comme la *Institución Libre de Enseñanza* à laquelle Sorolla et Jiménez ont participé, font état d'une réflexion sur la place de l'enfant dans la société. Ceci démontre un rapprochement autour de l'enfant d'un point de vue professionnel puisqu'ils appartiennent à une même sphère sociale madrilène. À propos des influences, Jiménez déclare dans un aphorisme : « las influencias, como en la ciencia, en arte, todo, se debe asimilar, aprender. Es frecuente señalar como un defecto una influencia[571] », ce qui nous montre à quel point le poète a pu apprendre de Sorolla[572]. Dans *Vida*, il évoque dans ses écrits sur sa « niñez, mocedad, juventud » le nom de Sorolla à deux reprises (CX, CXVII), près de celui de Salvador Clemente, le peintre qui lui a enseigné cet art pendant sa jeunesse. Pendant toute cette période, Jiménez observe de près l'œuvre de Sorolla.

[571]Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía, op. cit.*, p. 224.
[572]Juan Ramón Jiménez, *Vida..*, *op. cit.*, p. 217-218.

Concernant le peintre levantin, l'inspiration de la figure de l'enfant lui vient de ses influences : Sorola admire le grand maître Vélazquez, mais aussi Pradilla, Jiménez Aranda, Emilio Sala et Fortuny. Parmi ses contemporains, il voue une grande admiration à des peintres du Nord comme Zorn ou John Singer Sargent[573]. L'un des contemporains de Sorolla particulièrement intéressé par l'enfant était Ignacio Pinazo (1849-1916) , dont la trajectoire artistique montre de grandes similitudes avec celle de Sorolla. Tous deux sont considérés comme les grands peintres des enfants de leur époque et laissent derrière eux une grande galerie de portraits d'enfants. Ils prennent pour modèle leurs enfants (majoritairement Ignacio pour Pinazo), qu'ils représentent de l'enfance à l'adolescence[574]. En outre, Javier Pérez Rojas remarque l'affiliation de Pinazo à l'œuvre de Fortuny concernant le thème de l'enfance et de l'adolescence :

> La indefinición e intemporalidad de los efebos italianos, desempeñando sus oficios rústicos, permitían tanto a pintores como a fotógrafos descubrir la palpitación de un mundo bucólico, dando lugar a unas figuras de carnaciones, suaves y mórbidas, que exaltan unos seres plenos de vida[575].

L'enfant permet de conserver l'équilibre entre sa personnalité de peintre et sa recherche d'innovation en peinture, suivant les conseils de Fortuny : « el mito clásico encarnado en el niño y la evocación de una edad de oro a través suyo tiene resonancias posteriores, y a ella retorna, en ocasiones, cuando ya se encuentra en otras dinámicas[576] ». Cette analyse de Pinazo est transposable à l'œuvre de Sorolla, qui continue à représenter l'enfant, même lorsqu'il doit réaliser l'immense commande de la Hispanic Society.

Dans l'œuvre de Sorolla, nous observons qu'il n'a pas représenté picturalement des poèmes de Jiménez : les œuvres littéraires qui se rapprochent davantage de sa peinture se retrouvent chez Vicente Blasco Ibáñez, qui est, lui, de sa génération. L'œuvre de Sorolla s'appuie, en partie, sur les écrits de Blasco Ibáñez dans sa période réaliste, mais le peintre s'en éloigne par la suite. Deux hypothèses émergent alors

---

[573]Consuelo Luca de Tena (coord.), *Sorolla, el color del mar*, *op. cit.*, p. 24.
[574]José Luis Díez, « El retrato español del siglo XIX » in Rafael Argullol (coord..), *El retrato*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, p. 338.
[575]Javier Pérez Rojas, « Retratos e imágenes infantiles de Ignacio Pinazo Camarlench » in *AA. VV.*, *Ignacio Pinazo, el retrato infantil*, *op. cit.*, p. 53.
[576]*Ibid*.

concernant la relation entre Sorolla et Jiménez : Sorolla s'intéresse à la poésie (nous en avons vu un exemple dans la correspondance) mais ne l'utilise pas dans ses œuvres, ou peut-être l'utilisait-il mais elle est plus difficilement identifiable que la thématique sociale de Blasco Ibáñez. Dans l'œuvre de Jiménez, en revanche, nous avons retrouvé plusieurs exemples concernant des articles sur l'œuvre de Sorolla[577].

L'enfant est au service de leur création, à travers les deux grands axes étudiés : le jardin et la mer. Les deux motifs finiséculaires permettent de planter le décor de leurs réalisations. Ils mettent également en exergue l'importance de la relation à la nature, du voyage initiatique de l'enfance vers la maturité (aussi bien des personnages présents qu'en tant que métaphore professionnelle), grâce aux courants artistiques dans lesquels s'inscrivent. L'enfant devient un sujet qui réunit nos deux artistes et trouve sa place dans la constellation des *topoï*, au même titre que la mer ou le jardin. Les éléments du paysage permettent de mettre en lumière la place de l'enfant dans la poésie et la peinture. Si l'enfant est utilisé comme motif, il coexiste avec la mer et le jardin. En revanche, s'il n'en est pas un, le thème de l'enfance transparaît à travers le paysage.

À la lumière de cette étude, nous observons que l'enfant, bien que commun à ces deux poètes, ne fonctionne pas comme un miroir de leurs œuvres par l'*ekphrasis*. Cependant, le regard que porte Jiménez sur l'œuvre de Sorolla a pu influencer son écriture. Le motif de l'enfant fait alors l'objet d'une réflexion similaire aux deux artistes. La place qu'ils accordent à ce sujet nous conduit à nous interroger sur les raisons de la présence de l'enfant au sein de leurs œuvres, favorisée par la fusion des arts autour de lui, puisque, selon Jiménez : « La prueba que hay pintura sin materia, es que hay pintura en la poesía y en la música[578] ». Le chapitre suivant a pour objectif d'analyser la réflexion sur la figure de l'enfant dans l'œuvre de Sorolla et Jiménez, et de vérifier si elle s'oriente dans la même direction, ce qui permet une mise en lumière mutuelle de leurs œuvres mais aussi une projection des artistes à travers l'enfant.

[577]Voir la partie 1.1.1 de cette étude.
[578]Ángel Crespo, *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, *op. cit.*, p. 163.

CHAPITRE 2 :
LA FIGURE DE L'ENFANT « EXTÉRIEUR »
DANS LA PEINTURE DE JOAQUÍN SOROLLA
ET LA POÉSIE DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

¿Habéis oído esas voces de niño,
En las que yerra como una nostaljia,
Que recuerdan las voces de las madres[579]?

Sorolla et Jiménez, dont nous avons montré le rapprochement dans le premier chapitre de notre étude, s'inscrivent dans le contexte de fin-de-siècle et permettent d'asseoir la position de l'enfant dans la constellation des motifs finiséculaires. Ainsi, après avoir parcouru les approches qui se dégagent de la peinture et la poésie, tout comme la mise en lumière mutuelle de leur art, le deuxième chapitre de cette étude a pour objectif de montrer comment se manifeste la figure de l'enfant chez Sorolla et Jiménez, autrement dit : pourquoi avoir choisi ces sujets et quelle réflexion formulent-ils autour la figure de l'enfant ? Ont-ils une conception similaire du sujet enfantin ?

Pour ce faire, nous devons nous intéresser à l'enfant et à sa place dans la société, et étudier l'évolution de la trajectoire du motif de l'enfant, allant de la dichotomie baroque, mendiants et enfants de roi, jusqu'au sujet primordial au centre de la vie familiale. L'enfant, jusqu'alors laissé pour compte dans préoccupations sociales, s'impose comme une figure essentielle, aussi bien dans la société que dans l'art, qui est le reflet de cette dernière.

Nous nous focaliserons également sur le genre du portrait d'enfant, dont la richesse sémiotique peut nous fournir de précieuses informations sur la représentation du sujet enfantin chez nos artistes. Néanmoins, il s'agit d'étudier l'enfant *étranger*, défamiliarisé, un enfant « extérieur » sur lequel Sorolla et Jiménez portent un regard, tout en dressant le panorama des figures de l'enfant, si présentes dans leurs œuvres. En effet, la figure d'enfant est plurielle : elle comporte autant de facettes que ce que peut représenter la complexité de la personnalité humaine. Elle évolue dans un environnement particulier, entouré ou non d'autres membres de la famille, élevée dans un confort matériel ou au contraire, complètement démunie. Elle peut être tour à tour divinisée, royale, travailleuse, innocente, rejetée ou encore décédée. Ainsi, il s'agit de démontrer si la figure d'enfant « extérieur » est transposable d'un art à l'autre, afin de montrer d'une part, la réflexion de nos auteurs sur l'enfant mais aussi les similitudes de leur approche de la figure enfantine.

---

[579]Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía, op. cit.*, p. 147.

2.1. Les portraits d'enfants de Sorolla et Jiménez

2.1.1. L'art du portrait d'enfant inspiré de Velázquez

Le portrait, considéré comme le fil tendu vers l'immortalité, s'interprète comme une sorte de « victoire sur la mort et une continuation de la vie » dans l'au-delà[580], puisque les auteurs figent un instant de vie. Cette approche est une obsession dans la poésie symboliste dont est imprégné Jiménez, mais elle est aussi valorisée en peinture, par l'influence de la photographie dans l'œuvre de Sorolla. Le sujet représenté incarne une catégorie sociale qu'il est important de promouvoir et son portrait doit être analysé à l'aide d'informations extra-artistiques[581]. Les portraits des enfants n'échappent pas à ces critères d'étude. La volonté de vaincre la mort dans le portrait trouve son corrélat dans l'amour : on dépeint l'être aimé par le portrait[582]. Dans le cas de portraits d'enfant, son origine est liée à la religion. En effet, selon Javier Portús :

> Los orígenes del retrato [infantil] en España se vinculan directamente al concepto de «donante»; es decir, de efigies reales que se inmiscuyen en un contexto religioso[583].

Cette pratique se diffuse à la fin du Moyen-Âge, mais surtout à l'époque moderne. De cette manière, de nombreuses personnalités de l'époque utilisent les scènes familiales pour montrer leur dévotion chrétienne[584]. Un grand nombre d'images sacrées héritées de la tradition chrétienne font état de la présence de la figure de l'enfant dans les portraits, tantôt dans les représentations de la Sainte Famille, tantôt pendant l'enfance du Christ.

À l'époque baroque, deux artistes ont su illustrer avec une expression émotive et extrêmement efficace la figure de l'enfant : Velázquez et Murillo, qui s'inscrivent

---

[580]Rafael Argullol (coord.), *El retrato*, *op. cit.*, p. 9-10.
[581]Margarita Iriarte López, *El retrato literario*, *op. cit.*, p. 61.
[582]Felipe Garín, « Historia, concepto y prototipo del retrato como género artístico » in Rafael Argullol (coord.), *El retrato*, *op. cit.*, p. 15.
[583]Javier Portús (coord.), *Ternura y melodrama : pintura de escenas familiares en tiempos de Sorolla*, catalogue d'exposition, Valencia, Generalitat Valenciana, 2002, p. 22.
[584]*Ibid*., p. 26.

comme références dans l'art du portrait et de la scène de genre[585]. L'œuvre de Murillo est composée de thèmes religieux et *costumbristas*, dans laquelle il représente la figure de l'enfant. Si dans un cas, la figure de « l'enfant-dieu » apparaît, comme l'écrit Juan Ramón Jiménez, l'opposé profane était les jeunes mendiants de ses peintures de genre[586]. Sont ainsi représentées des figures infantiles de chapardeurs anonymes mais qui interpellent tout de même le spectateur. Ces scènes desquelles l'artiste fut probablement témoin et leurs personnages, dotés d'une certaine tendresse et naturalité, permettent d'établir un lien affectif avec son public.

Dans le contexte baroque où la figure de l'enfant est destinée principalement à démontrer la foi chrétienne de la famille qui en fait la commande, le portrait de famille sans doute le plus célèbre de l'histoire fait son apparition, bouleversant avec lui les codes de la peinture des portraits d'enfants : *Las Meninas* (1656) de Velázquez[587]. Ce tableau acquiert une double signification dans l'art du portrait de famille : d'une part, il met en scène les parents, situés au fond de la salle dans le miroir, qui surveillent leur fille, mais il s'agit surtout d'offrir, comme le signale Javier Portús, une réflexion sur la famille royale à travers le portrait. La place de l'infante Margarita, aussi bien par sa position sociale que par son entourage familial, incluant également le personnel à son service, est le reflet du rôle aulique qu'on lui donne, comme unique héritière du roi Philippe IV et Marie-Thérèse[588]. Le critique signale que « en este caso, la familia no se describe como un grupo unido por lazos de afecto, sino por responsabilidades políticas » : le futur de la monarchie dépendait des conséquences de l'éducation donnée aux princes et princesses. L'écrivain et critique Andrés Trapiello le confirme de la manière suivante :

---

[585]Javier Portús (coord.), *Ternura y melodrama…*, *op. cit.*, p. 44. Murillo était un grand admirateur de Velázquez, surtout dans sa première étape à Séville. *AA.VV., Niños de Murillo*, catalogue d'exposition, Madrid, Museo del Prado, 2001, p. 29.
[586]*AA.VV.*, *Niños de Murillo*, *op. cit.*, p. 25.
[587]Javier Portús (coord.), *Ternura y melodrama…*, *op. cit.*, p. 48-49. *Las Meninas* est un tableau extrêmement célèbre et commenté, c'est pourquoi nous choisissons de ne pas en montrer la reproduction ici.
[588]*Ibid*., p. 48-49.

> Viene a suceder con los retratos algo extraño y feliz: detienen el tiempo y muestran toda la minuciosa urdimbre no sólo de esa vida que representan, sino la nuestra misma. Si "El niño de Vallecas", la desvalida criatura velazqueña, subyuga a tantos es no sólo por descubrir nosotros en ella su expresión angélica en un cuerpo inhábil y una mente devastada, sino por mostrarnos lo cerca que se encuentran la pureza y la dicha de la animalidad, de lo irracional, y, por tanto, por recordar que nada hay tan humano como aquello que está a punto de perder su naturaleza humana, perpetuamente amenazada[589].

À travers un portrait, il est possible de déceler l'humanité, l'animalité ou, de manière plus générale, l'universalité du sujet portraituré ainsi que du peintre qui l'a réalisé. Si on l'applique au portrait de l'enfant, Pommier affirme que dans chaque portrait qui représente un enfant, la commande était réalisée dans l'objectif de montrer au monde l'action bénéfique des géniteurs sur l'être en devenir, d'où la thèse de Pernoud dans *l'enfant obscur : peinture, éducation, naturalisme* : « un portrait d'enfant est toujours, d'une façon ou d'une autre, le portrait de ses parents[590] ».

Andrés Trapiello, dans son essai sur l'art du portrait, interpelle le lecteur sur la fascination que procure l'art du portrait et sa complexité :

> La contemplación del mar o del fuego o la de tal o cual paisaje sublime o la de ese misterioso rincón de nuestra existencia cotidiana nos llena a menudo el alma de admiración y gratitud inefables. Puede incluso exaltarla hasta extremos desconocidos. Pero ninguna contemplación tan misteriosa y perturbadora, sin embargo, como la de un rostro humano. La intriga y la fascinación que nos produce y su fragilidad ha llevado a los artistas a tratar de fijarlo de una manera categórica, ejemplar, y para ello tan importante es que la apariencia del retrato se aproxime razonablemente a la del retratado, como que el fondo del retrato se nos dé en toda su complejidad. A poca verdad que haya en él, todo en nosotros despierta. Nos preguntamos: ¿quién es?, ¿qué quiere de nosotros?, ¿qué podemos hacer nosotros por él? Y todas ellas son preguntas que no acabarán jamás de responderse de una manera perentoria. Quiero decir que si el retrato responde a su propósito de darse por entero mediante el parecido (el retratado es también un autorretratado que se mira en el espejo del artista) y la revelación (dándonos lo que estando a la vista no era visible), seguirá eternamente vivo, y como vivo, con su misterio a cuestas, perfecto e imperfecto, que decía Juan Ramón Jiménez, completándose eternamente[591].

Dans l'art du portrait pictural ou littéraire, l'artiste s'attache à transmettre l'apparence du modèle, mais aussi le fond sur lequel il apparaît. Un portrait est

---

[589]Andrés Trapiello, « Todos somos esx y esx somos todos » in *AA. VV.*, *Retratos de Toulouse-Lautrec a Eduardo Arroyo*, catalogue d'exposition, Madrid, Advantia, 2014, p. 5-6.
[590]Emmanuel Pernoud, *L'enfant obscur…*, *op. cit.*, p. 13.
[591]Andrés Trapiello, « Todos somos esx y esx somos todos », art. cit., p. 5-6.

dérangeant, dans la mesure où le spectateur-lecteur visualise le personnage qui y figure, et se demande : qui est-il ? Qu'attend-il de nous ? Que peut-on faire pour lui ? Des questions qui restent cependant en suspens. Un portrait qui passe à la postérité nous est donné à travers deux critères, selon Trapiello : la ressemblance et la révélation. Ceux-ci permettent d'atteindre l'objectif de ce genre pictural : rester éternellement vivant.

L'influence de Velázquez sur les portraitistes du XIX^{e} siècle est donc décisive dans la reconsidération du portrait d'enfant. En effet, les impressionnistes admirent, comprennent et assimilent l'œuvre du maître, et Velázquez sera à l'origine des modifications sur l'interprétation donnée à la figure de l'enfance, ou encore l'échelle utilisée pour la portraiturer, par exemple, pour la génération de Manet[592]. En effet, Jiménez et Sorolla avaient admiré le « maestro entre maestros » au Musée du Prado de Madrid, et de nombreuses références à sa peinture apparaissent dans leurs œuvres.

Ainsi, dans le portrait d'enfant, il était courant de représenter les princes comme des adultes en miniature, mais Velázquez est à l'origine du changement de la figure de l'enfant dans ce contexte, en faisant cohabiter dans ses compositions des nains et des princes. La véritable originalité réside dans cette inversion des rôles des personnages principaux et secondaires, tel que nous pouvons l'observer dans l'œuvre *El príncipe Baltasar Carlos con su enano* (1631)[593], où le prince se trouve au centre, mais le personnage secondaire, au premier plan, couvre une partie de cet enfant-adulte, montrant des jeux triviaux pendant l'enfance, comme le hochet ou la pomme, opposant ainsi les préoccupations politiques de l'adulte et les jeux de l'enfant.

Les figures d'enfants de Jiménez sont majoritairement inspirées des sujets qui ont peuplé son enfance à Moguer, ou plus rarement, des enfants de ses contemporains, comme le montre le portrait lyrique de la fille de Sorolla. Cependant, concernant cette inspiration mutuelle entre les deux artistes, tous les deux avaient vu et compris l'art de Velázquez, à qui ils vouaient une grande admiration. Ainsi, le poète

---

[592]Emmanuel Pernoud, *L'enfant obscur…*, *op. cit.*, p. 63.
[593]Pour les mêmes raisons que *Las Meninas*, nous ne reproduisons pas ce tableau.

rend hommage au maître sévillan, non seulement pour le nombre d'aphorismes dans lesquels il inclut le peintre, mais aussi dans la rédaction du poème en prose CL du *Diario* :

> New York, Museo Metropolitano,
>
> 29 de mayo 1916
>
> Retrato de niño (atribuido a Velázquez)
>
> En un caerse de temprana tristeza pensativa, me mira, desde el rincón, el niño. ¡Qué acariciar el de su nostálgica almilla española! Son los ojos más bellos y más dulces que he visto aquí, manantial sin fin de bellas miradas, que miran desde tantas partes. Yo estaba pensando con nostalgia en el otoño de New York, ahora que entra la primavera. Y de pronto, he aquí el otoño.
>
> Sí. Caen hojas secas en este rincón solitario, y el cuadro se sume a veces en una arboleda de oro, malva y rosa, con lágrimas colgadas, que está en su fondo, tras su fondo…
>
> ¡Pero no debe ser! Este niño debía tener en su boca la rosa mejor de la primavera. El vigilante está dormido… ¡Si fuera el cuadro más pequeño…[594]!

La figure de l'enfant apparaît dans le tableau de Velázquez, que le poète découvre à New York. Ce portrait ekphrastique où figure le sujet enfantin est l'un des seuls de l'œuvre jiménienne. Si l'on se demande, comme le préconise Trapiello : « ¿quién es?, ¿qué quiere de nosotros?, ¿qué podemos hacer nosotros por él?[595] », la réponse reste en suspens. En effet, le poète ne nous révèle que très peu d'informations sur ce tableau : son genre « un retrato », la figure d'enfant — qui pourrait être fille comme garçon d'ailleurs — et l'importance de son regard « los ojos más bellos y más dulces ». Ces éléments portent à croire cependant qu'il s'agirait du portrait de Diego Velázquez, *Retrato de niña*, de 1640. Au MET de New York, il a pu être au contact de plusieurs portraits d'enfants de Velázquez, et dans tous les cas, le regard interpelle le spectateur. On retrouve au MET notamment le portrait de *María Teresa, infanta de España* (1651-54) et dans les fonds de la Hispanic Society, avec laquelle nous savons que Jiménez a eu des contacts (comme Sorolla) par le biais de leur mécène, nous retrouvons le tableau *Retrato de niña,* qu'Archer Huntington achète en 1909 :

---

[594]Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, *op. cit.*, p. 216.
[595]Andrés Trapiello, « Todos somos esx y esx somos todos », art. cit., p. 5-6.



Illustration 6 : Diego Velázquez, *Retrato de niña*, 1640,
huile sur toile, 51,5 x 41 cm, Hispanic Society of America, New York.



Illustration 7 : Diego Velázquez, *María Teresa, infanta de España*, 1651-1654,
huile sur toile, 34,3 x 40 cm, MET, New York.

Luis Bagué Quílez attire notre attention sur le fait que Jiménez, à travers cette figure d'enfant, fait son propre autoportrait, transcrivant ainsi son état d'âme, dans une période mélancolique de l'automne new-yorkais[596]. En effet, le substantif « almilla » est polysémique. D'une part, il peut faire référence au vêtement qui se portait sous l'armure, ou à la robe que portaient les femmes pour dormir, dans tous les cas très utilisés à l'époque des Habsbourgs, au XVII^{e} siècle, et donc à l'époque de Velázquez. D'autre part, il peut être un diminutif de « alma », l'âme qui passe par le regard, et corrobore les propos de Bagué Quílez. Ce sens est d'ailleurs le plus évident pour le lecteur.

Jiménez utilise donc ce tableau de Velázquez pour partager ses impressions sur le temps qui passe dans ce New York qui ne lui plaît guère, et le voyage intérieur qu'il est en train de réaliser. Sa nostalgie est assimilable à celle de l'enfant du premier portrait, une figure d'enfant qui est l'incarnation du passé face au printemps, la nouvelle étape de sa vie, marquée par l'écriture du *Diario.* Cette *ekphrasis* attire notre attention : d'une part, pour sa particularité dans la production du poète, et d'autre part, Sorolla lui aussi avait commenté ce même tableau. Dans une lettre datée de l'été 1903, il écrit à Pedro Gil de Mora qu'il admire la beauté de ce portrait :

> Me persigue aún la visita a casa del Judío Can. ¡qué cabeza la de Velázquez!... La verdad es que para hacer arte no hay que buscar complicaciones ni puntos… ni…comas, ni ninguna cocina…[597].

Les propos de Sorolla sont en accord avec le tableau lui-même : la figure de l'enfant est d'une beauté stupéfiante malgré la simplicité des traits. Les éditeurs de la correspondance de Sorolla ne mettent pas de côté l'hypothèse que ce soit Sorolla lui-même qui ait indiqué à Huntington où se trouvait cette œuvre et ce dernier l'achète par la suite[598].

---

[596]Luis Bagué Quílez (éd.), *Un espejo en el camino. Formas discursivas y representaciones estéticas para el siglo XXI*, Madrid, Verbum, 2012, p. 61-76, disponible sur : https://revistafakta.wordpress.com/ [consulté le 03/10/17].
[597]Facundo Tomás, Felipe Garín, Isabel Justo et Sofía Barrón (éd.), *Epistolarios de Joaquín Sorolla…,* vol. 1, *op. cit.*, p. 173-174.
[598]*Ibid.*, p. 174.

En effet, le dialogue entre la peinture de Sorolla et de Velázquez n'est plus à démontrer[599], et dans cette étude, nous avons choisi de lancer quelques pistes de recherches de cette influence dans le portrait d'enfant, qui mériteraient une réflexion plus approfondie dans une autre étude. Nous avons donc choisi les œuvres de Velázquez les plus représentatives à notre sens autour de la figure d'enfant, comme *Las Meninas*, *La infanta doña Margarita*, *Retrato de niña*, *María Teresa, infanta de España*, et *El príncipe Baltasar Carlos con su enano*, afin d'illustrer notre propos. En effet, basons-nous sur la réutilisation des techniques du maître sévillan : le positionnement des personnages, le fond obscur de la scène, la lumière située en haut dans l'angle gauche de la composition, la séparation entre le premier plan et le fond considérés comme deux niveaux de réalité, l'utilisation d'un double registre (quotidien et religieux), et enfin, la maîtrise du rouge qui est fondu de manière à créer un ensemble chromatique harmonieux[600].

Les archives du peintre nous ont permis de trouver des images du contact direct entre Sorolla et Velázquez : le portrait de l'actrice María Guerrero, dans la peau de Finea, protagoniste de *La dama boba* de Lope de Vega, en est un exemple. Regardons attentivement cette photographie de Christian Franzen, où Sorolla et Clotilde ont l'air absorbé par une reproduction de *La infanta doña Margarita* de Velázquez[601]*.* Le peintre, pinceaux et palette en main, est en train de réaliser une toile.

L'année suivante, le photographe Christian Franzen, ami de Sorolla, prend un autre cliché de l'atelier de ce dernier, en compagnie d'un groupe d'amis à qui il montre ses œuvres. Derrière le groupe d'hommes, en fond, nous pouvons observer le portrait *La actriz doña María Guerrero como La dama boba*, daté de 1906.

---

[599]*AA. VV.*, *Diálogos Sorolla & Velázquez*, catalogue d'exposition, Madrid, Museo Sorolla, 2009.
[600]Imma Laino, *Comment regarder la peinture : contexte, genres, techniques*, Paris, Hazan, 2010, p. 76, p. 204, p. 208 et p. 248.
[601]Publio López Mondéjar, *Sorolla en su paraíso*, catalogue d'exposition, Madrid, Museo Sorolla, 2017, p. 78.



Photographie 7 :
Christian Franzen, *Sorolla trabajando en el estudio de la calle Miguel Ángel, en compañía de Clotilde*, 1905,
tirage ancien, platinotype, 24 x 32 cm, Museo Sorolla, Madrid.



Photographie 8 :
Christian Franzen, *El pintor mostrando su obra a un grupo de amigos*, 1906,
tirage ancien, platinotype, 13,2 x 22,5 cm[602].

[602]La provenance n'est pas indiquée.

José Luis Diez corrobore l'indéniable influence de Velázquez dans le portrait de María Guerrero, par la technique picturale, les couleurs et les jeux de matière :

> La recreación de la moda del reinado de Felipe IV en esta caracterización de María Guerrero da una vez más la oportunidad a Sorolla para rendir su particular homenaje a la pintura de Velázquez, haciendo gala de su profunda asimilación de la plástica velazqueña aplicada a su propia maestría pictórica en el despliegue del vestido, de extraordinaria riqueza cromática a base de rosas, carmines y blancos, que remiten de inmediato al retrato de *La infanta doña Margarita*. Así, Sorolla resuelve el traje con una libertad absoluta de trazo, desenvuelto y vibrante, y una jugosidad de materia de asombrosa modernidad, que corresponde por lo demás a la etapa más rotunda del maestro valenciano como retratista, logrando captar en el lienzo con una vivacidad palpitante toda la intensidad expresiva del característico rostro de la actriz, que tanta fama diera por su fuerza dramática a esta gran dama del teatro español. Por otra parte, este retrato viene a suponer el testimonio más elocuente del papel crucial que desempeñó el Museo del Prado en el descubrimiento y admiración por Sorolla de la pintura de Velázquez[603].

Jiménez regardait également le maître Velázquez avec attention. En effet, le poète avoue son admiration pour trois peintres, qui soient antérieurs au XIX[e] siècle : El Greco, Velázquez et Goya, dont il laisse la trace dans des aphorismes. Le poète explique ainsi que « la mejor pintura francesa del impresionismo, sale de Velázquez, El Greco y Goya también[604] » et lors de l'une de ses leçons sur le modernisme, il affirme que « todavía ningún impresionista francés ha pintado unas "Meninas"[605] ». De plus, le poète considère Velázquez comme l'une des exceptions de l'art baroque qu'il ne qualifie pas avec les substantifs « cargazón, esuberancia, frondosidad, retorcimiento[606] ». En outre, le poète reconnaît la technique des peintres classiques et il relate dans un autre aphorisme :

> Los maestros de la pintura española creo que pueden resumirse en dos palabras: en Velázquez, en Ribera, en Murillo, todavía la pintura es pintura; lo primero que vemos es la técnica […][607].

---

[603]José Luis Díez (éd.), *Joaquín Sorolla*, *op. cit.*, p. 355-358.
[604]Juan Ramón Jiménez, « Palabras en la inauguración del Ateneo Americano de Washington », in *El trabajo gustoso*, p. 196.
[605]Juan Ramón Jiménez, *El modernismo. Apuntes de curso (1953)*, Jorge Urrutia (éd.), Madrid, Visor, p. 66, p. 101 et p. 188.
[606]Juan Ramón Jiménez, *Estética y ética estética*, Madrid, *op. cit.*, p. 283.
[607]Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía, op. cit.*, p. 79.

Et c'est, en effet, cette technique que nous retrouvons dans les portraits littéraires et picturaux de nos deux artistes. Enfin, Jiménez écrit une autre réflexion sur la peinture :

> Costumbre, afán necio de las escalas.
> ¿Quién es mejor: Velázquez, El Greco o Goya? No se es más ni menos. Se es o no se es.
> A veces, lo que en un momento pareció bello, en otro pasa a la penumbra. Pero lo que es no deja de ser nunca. ¿Y cómo clasificar los sentimientos? Jeneralmente, la ternura, la delicadeza se considera como de segundo grado. Error[608].

La valorisation des sentiments, parmi lesquels se trouve la tendresse et la délicatesse, est, de fait, fondamentale dans l'approche des portraits d'enfants. Ceux-ci dégagent toujours pléthore de sentiments, comme nous le voyons dans ce tableau de la famille Sorolla, réalisé en 1901.

Francisco Acebal, dans sa critique de 1901, fait un retour sur le tableau *La familia* de Sorolla, et n'y voit non pas un seul portrait, mais un ensemble de portraits, où chaque personnage, l'épouse, les enfants, et même le peintre dans une mise en abyme créée par le miroir du fond, laisse un lointain souvenir des *Meninas* de Velázquez :

> [es] un conjunto de retratos: la esposa, los hijos del pintor, el pintor mismo, todos agrupados, y dispuesta la escena con un deje lejano, muy lejano de *Meninas*, pero con el naturalismo, con la franqueza, con el vigor pictórico de aquel cuadro. Bajo una capa de aparente sencillez se vencen en este lienzo dificultades de técnica tan grandes como el valor relativo de los blancos en relación con los términos: tal ocurre con los mandiles de las niñas colocadas una en primer término, otra en el fondo. La graduación de la luz es otro esfuerzo artístico de esta obra; la diversidad de las carnosidades según la diversa edad de las figuras es acaso uno de los factores técnicos que más evocan el recuerdo de Velázquez[609].

Dans ce tableau, comme le précise Acebal, la gradation de la lumière et l'utilisation du blanc sont maîtrisés par Sorolla, comme le rouge et le noir. De plus, les lignes de force nous permettent de diviser l'œuvre selon les personnages, ce qui permet de les capter dans toute leur singularité. Au premier plan se trouvent les enfants les plus jeunes, au second plan María, la plus grande, dans une triangularité

---

[608]Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía, op. cit.*, p. 216.
[609]Francisco Acebal, « La exposición de Bellas Artes de 1901 », *La lectura*, Tome II, Madrid, juillet 1901, p. 53- 55.

qui permet de restituer l'ordre dans la fratrie, et enfin, dans l'ultime plan, les figures parentales, et notamment la figure du peintre. Ce choix de représentation instaure les différents niveaux dans le portrait de famille. Disséminé dans le miroir du fond, palette et pinceau à la main, Sorolla s'érige à la fois comme patriarche de la famille, mais revendique également sa posture de peintre, comme l'avait fait Velázquez avant lui. Cependant, les lignes obliques permettent également de séparer le tableau selon les activités des personnages : Sorolla peint mais il se trouve également en face de l'œuvre qu'il est en train de réaliser : la figure paternelle dans le miroir, et l'autoportrait du peintre face à sa toile sont deux éléments en lien avec *Las Meninas*.



Tableau 36 : Joaquín Sorolla, *La familia*, 1901,
huile sur toile, 185 x 159 cm, Museo de la Ciudad, Ayuntamiento, Valencia.

D’autre part, nous observons que María et Joaquín (son fils) sont intéressés par la peinture, et se trouvent ainsi sur la même ligne diagonale que leur père. María donne des conseils à son frère pour dessiner la sœur cadette. En revanche, cette dernière est celle qui reçoit toute la lumière, et vers qui les regards de son frère et sa sœur sont tournés. À cette époque, on ne sait pas encore pour quelle activité va pencher Elena, mais l’histoire nous dira qu’elle sera sculptrice.

Nous pouvons observer une grande sensibilité dans la réalisation des visages des enfants, et un regard tendre de la mère, l’épouse du peintre, dont le visage n’est pas tourné vers ses progénitures, comme à l’accoutumée, mais vers son mari. En effet, ces personnages sont des membres de sa famille, c’est pourquoi la posture d’époux et de père joue un rôle dans la transmission des émotions. Ainsi, dans cette composition, Sorolla rend hommage à Velázquez, non seulement par la structure qu’il donne à l’œuvre mais aussi pour les techniques utilisées : l’ensemble est donc une scène d’une grande intimité, sur lequel le peintre porte un regard en tant qu’artiste.



Photographie 9 : Antonio García Perís, *Joaquín Sorolla, su mujer y sus hijos*, 1901, tirage ancien, 36,80 x 27 cm, Museo Sorolla, Madrid

En effet, un cliché de la même période lui sert largement d’inspiration pour la réalisation de ce tableau, qu’il modifie plastiquement pour parvenir à une représentation vélazquienne de sa famille. De plus, le titre *La familia* montre cette mise à distance des sujets représentés malgré la proximité personnelle : en effet, Sorolla peint ce tableau pour une exposition[610], et la représentation de ses proches, notamment de ses enfants, lui sert d’inspiration pour montrer l’étendue de ses compétences artistiques.

[610]José Luis Diez (éd.), *Joaquín Sorolla*, *op. cit*., p. 283-286.

Sorolla réitère ces techniques de Velázquez dans un tableau de 1904, intitulé *Mis hijos.* La lumière émerge du coin supérieur gauche de la toile, sur un fond obscur, qui marque ainsi un contraste de lumière. L'utilisation de ce rouge sang intense, du noir, du gris et du blanc savamment fondus et le clair-obscur sont autant de références à l'œuvre du *maestro*. Ajoutons la présence du tableau à droite, preuve de la mise en abyme picturale. Enfin, la posture seigneuriale qu'adopte son fils, richement vêtu, apparaît comme une réminiscence princière.



Tableau 37 : Joaquín Sorolla, *Mis hijos*, 1904,
huile sur toile, 160,5 x 230,5 cm, Museo Sorolla, Madrid.

À la fin du XIX^{e} siècle, Sorolla s'imprègne du réalisme espagnol. Pendant plusieurs mois, à Madrid, il devient le copiste des tableaux de Ribera, Velázquez et Goya, les trois peintres de prédilection de Jiménez, au Musée du Prado, afin de perfectionner sa technique[611]. María Luisa Menéndez affirme que « Sorolla siempre tiene delante a Velázquez », et utilise les techniques inspirées du maître sévillan dans

[611] *AA.VV.*, *Sorolla. Enciclopedia del arte*, Madrid, Tikal, 2010, p. 14.

de nombreuses toiles par la suite, notamment dans la peinture de portrait ayant pour motif l'enfant.

Comme nous l'avons expliqué dans les portraits de famille de Sorolla, la figure de l'enfant est représentée dans des environnements intimes et peut être accompagnée de personnages secondaires, ce « fond du portrait » qu'évoque Trapiello, et que nous retrouvons dans les œuvres de Juan Ramón Jiménez et de Joaquín Sorolla. Ainsi, le personnage de l'enfant est rendu exemplaire et intemporel, par des éléments du décor dans le portrait.

2.1.2. L'interaction de l'enfant avec son décor

La figure de l'enfant dans les portraits de Sorolla et de Jiménez n'apparaît jamais dans un environnement neutre, mais interagit avec le décor dans lequel il se trouve. En effet, l'art du portrait consiste à transmettre la mémoire et les actions d'un personnage digne d'intérêt. Les décors, comme théâtre des actions des personnages enfantins, sont donc à prendre en considération. Tel que l'affirme Becchi, au XIX^{e} siècle :

> La peinture s'intéresse à l'enfant, à ses attitudes, à son vêtement, et le représente dans une pose plus naturelle que ne le fait la photographie. La toile de fond de ces portraits d'enfants n'est plus un vaste paysage comme dans la peinture anglaise du XVIII^{e} siècle, ni l'espace neutre des tableaux de Chardin, où toute l'attention est dirigée sur l'enfant et sur ce qu'il fait : tout est désormais centré sur la vie familiale, la table préparée, le salon et son canapé, la réunion de la famille bourgeoise, dans l'exaltation de ses hiérarchies. C'est sur ces toiles où les parents, les frères et les sœurs (parfois les domestiques) entourent l'enfant que l'on peut lire le mieux le message social et pédagogique véhiculé par toute une partie de cette peinture de portrait, ainsi que la transformation des objets de l'enfance, les changements dans son habillement[612].

Cette vision novatrice sur la figure de l'enfant suppose un contraste avec les portraits réalisés du XVI^{e} au XVIII^{e} siècle en Europe. Depuis l'origine du portrait, les différentes strates du pouvoir recourraient à ce mode de représentation. Avant les effets de la résonance de l'œuvre de Rousseau, les enfants étaient encore dépeints comme des adultes en miniature, afin de leur attribuer leur statut royal ou de montrer leur futur rôle à jouer dans la politique de l'État. Nous avons vu l'exemple de

[612]Egle Becchi et Dominique Julia, *Histoire de l'enfance*, vol. 2, *op. cit.*, p. 164.

Velázquez, précédemment, et son influence sur le portrait d'enfant à l'époque de Sorolla et Jiménez.

Rappelons, par ailleurs, que le genre propose de définir un individu[613]. Ainsi, l'attitude adoptée par les jeunes modèles, qui devait être le reflet de l'éducation reçue, était factice, voire artificielle[614]. En prenant l'exemple de Carolus-Duran, Pernoud souligne que :

> Carolus-Duran s'arrange toujours pour faire jouer à ses petits modèles des rôles à peine déguisés de princes et d'infantes, empruntés à Velázquez et à Van Dyck : la peinture a pour fonction d'ennoblir la descendance du commanditaire en la costumant en aristocratie de musée[615].

De cette manière, les enfants portraiturés reprennent parfois les poses des portraits de leurs parents, et sont souvent affublés d'une multitude d'objets symboliques pour exprimer le pouvoir ou le prolongement de la lignée monarchique ou politique. Stanis Pérez explique qu'à cette époque, les portraits du jeune roi tendent à montrer le corps du monarque, afin de rassurer la population sur le prolongement de la lignée dynastique. En effet, « ce que chacun souhaite voir, c'est un roi, peu importe sa complexion physique dans la mesure où l'ensemble demeure crédible et suscite un minimum de respect pour la monarchie[616] ». Finalement, ce qui est essentiel dans le portrait officiel n'est pas tellement l'apparence qu'adopte le roi, mais l'objet physique, le tableau, qui joue un rôle de substitution. Julián Gállego souligne que dans de nombreux cas, le portrait d'un individu représente une autorité ou encore une présence politique, et c'est pourquoi l'on retrouve des portraits de personnalités notables et des chefs d'États à travers les siècles ; de ce fait, la fonction du portrait est de rappeler sa présence ou son contrôle, où que l'on se trouve[617].

Le portrait de cour infantile est donc intrinsèquement lié à la représentation du pouvoir, qu'il soit par naissance ou par l'argent, et tend à montrer la richesse et la

---

[613]Emmanuel Pernoud, *L'enfant obscur…*, *op. cit.*, p. 11.
[614]*Ibid.*, p. 14.
[615]*Ibid*., p. 24.
[616]Stanis Pérez, « Les rides d'Apollon : l'évolution des portraits de Louis XIV », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 50.3, 2003, p. 62-95, disponible sur : https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2003-3-page-62.htm [consulté le 4.12.2017].
[617]Julián Gállego, *El cuadro dentro del cuadro*, *op.cit.*, p. 84.

puissance de la famille qui en fait la commande. Carmen Gracia Beneyto souligne que l'apparition du portrait de cour infantile, à partir du XVI^e siècle, répond aux besoins de l'empire formé :

> Tanto los hijos de los reyes como los de los nobles, tienen que ser retratados con destino a embajadas y centros oficiales. Se dará lugar así a un género de retrato tipificado y hierático, por lo general poco propicio a representar bien a la infancia[618].

Le message du portrait est donc véhiculé par les conventions de l'image, *el attrezzo* : autrement dit, le lieu de l'action, les meubles, les costumes, les bijoux et les armes, comme compléments de l'image du pouvoir. Il s'agit d'attributs symboliques, puisque, dans *el attrezzo*, il n'est pas essentiel de se référer à une réalité copiée. Ainsi, lors de l'étude de portrait d'enfant, il est indispensable d'observer attentivement les vêtements que porte l'enfant, le langage des objets qui l'entourent, le langage du corps[619] et la posture et enfin, l'expression psychologique, autrement dit, l'attitude du personnage dans les œuvres de Sorolla et Jiménez.

En ce qui concerne la mode infantile, tous les objets ou animaux qui accompagnent les représentations d'enfants ont des significations différentes. Par exemple, les fleurs, dont la durée de vie est éphémère, démontrent la nature fraîche et fragile de la période de l'enfance. Les fruits, ou encore les animaux tels que les chiens, les chevaux sont le symbole de la nature domestiquée. Ces symboles, qui appartiennent au genre de la vanité avec le *tempus fugit,* exprime donc la finitude humaine, pourtant contrebalancé par le genre même du portrait et sa victoire sur le temps.

La complexité de l'art du portrait de l'enfant repose également sur la double conséquence qu'il implique dans la société : autrement dit, à travers le portrait d'enfant, le spectateur voit apparaître à la fois sur la figure de l'enfant représenté mais aussi de ses parents, commanditaires du portrait de leur progéniture. En effet, le portrait tend à montrer une facette glorificatrice pour la famille. Comme le démontre Elisabetta Gigante :

---

[618]Carmen Gracia Beneyto, *Iconografía infantil…*, *op. cit.*, p. 36.

[619]La complexion du corps est également prise en compte : un enfant à la forte corpulence peut être annonciateur de santé, surtout à l'époque de Sorolla et de Jiménez.

> Qu'il soit officiel ou privé, destiné aux membres de sa famille ou à ses amis, qu'il s'agisse d'un tableau ou d'une photographie, [le portrait] ne montre pas seulement les traits du modèle : il propose aussi une image de lui[620].

Édouard Pommier reflète l'importance de l'image de l'enfant pour la projection parentale : en effet, il souligne qu'un portrait d'un enfant ne pouvait être commandé par la famille sans désirer montrer au monde la bonne éducation ou encore les bénéfices de ses actions parentales sur le jeune modèle. Par conséquent, le portrait de la progéniture serait le portrait, avant tout, de ses parents[621] :

> Élevé par eux, représenté à leur initiative, l'enfant du portrait s'adresse d'abord à ses géniteurs : c'est pour eux qu'il pose, ce sont ses premiers spectateurs. La destination du portrait d'enfant, voué à prendre place parmi les portraits de famille, est ici déterminante[622].

Et c'est effectivement cette image de l'enfant qui apparaît le plus fréquemment dans les portraits. Cette théorie est soutenue également par Emmanuel Pernoud qui, de plus, affirme que :

> Avant d'être modèle du peintre, l'enfant est modèle de ses parents, « l'enfant modèle » de l'éducation : c'est ce modèle que le portraitiste doit expressément prendre pour référence, plutôt que de s'en aller chercher l'enfant tel qu'en lui-même[623].

La figure de l'enfant n'était donc pas choisie pour sa personnalité vivace mais plutôt pour ce qu'elle incarne pour les membres de sa famille, procurant ainsi un sentiment de fierté en ce qui concerne la dure tâche d'être parents. Pernoud précise que : « La visée du portrait étant justement de dévoiler, par l'entremise du seul enfant, la globalité d'une relation faite d'ambition parentale et de respect filial[624] ». Par ailleurs, le critique affirme que :

> Tout portrait d'enfant achevé scelle la victoire de la peinture sur l'enfance, ou plutôt la victoire obtenue de l'enfance sur elle-même : l'enfant posant est un enfant obéissant et cette pose répond aux attentes du commanditaire parental au même titre que les signes extérieurs d'aisance et d'intégration familiale[625].

---

[620]Elisabetta Gigante, *L'art du portrait*, Paris, Hazan, 2012, p. 83.
[621]Edouard Pommier, *Théories du portrait*, *op.cit.*, p. 11-13.
[622]Emmanuel Pernoud, *L'enfant obscur…*, *op. cit.*, p. 25.
[623]*Ibid.*, p.13.
[624]*Ibid.*, p. 25.
[625]*Ibid.*, p. 16.

La pose de l'enfant sur le portrait picturo-littéraire relève alors d'un projet éduquant. Le dessein du portrait est de « faire assimiler [à l'enfant] la retenue obligatoire de celui qui pose et qui, posant, se sent soumis au jugement de l'autre[626] », et on apprend ainsi à l'enfant à vivre dans le regard de l'autre.

En revanche, le véritable enjeu du portrait se trouve alors dans le refus de la pose. Pernoud évoque cette figure de l'enfant extérieur, dépeint par Géricault, Corot, Manet, et Degas, ne peignant pas « *leur* enfant mais *un* enfant, l'enfance à l'indéfini, quand ils ne cherchent pas dans l'enfance – comme Gauguin – cette humanité « sans pose » qui offre à l'homme une autre image de lui-même[627] car dans la peinture de Gauguin « comme chez Van Gogh – vise autre chose qu'à soigner, éduquer, apprivoiser : elle déroute, au contraire, elle ne conforte rien ». C'est pour cette raison que la figure de l'enfant est choisie par ces peintres[628], ce qui nous mène à nous interroger sur leur présence dans les œuvres de Jiménez et Sorolla.

Récapitulons : la figure de l'enfant dans un portrait est la projection de ses parents, notamment dans le cadre d'une commande, au sein d'un environnement déterminé. L'art du portrait infantile, depuis ses origines, montrait alors surtout le rôle politique de la représentation de l'enfant, en relation avec le décor qui accompagne la figure représentée, notamment ses accessoires. Il évolue ainsi vers la représentation de la bonne éducation transmise par les parents et leur rôle fondamental dans le développement de l'enfant.

À partir du XIX^{e} siècle, l'enfant est considéré comme un individu à part entière, le cercle privé de la vie familiale est au cœur des préoccupations, et le portrait se veut être un reflet des méthodes éducatives des parents. Le paradoxe du portrait réside alors dans la volonté de figer le temps (la mémoire) mais aussi en exprimer la finitude de cette période de la vie. Les scènes les plus fréquentes dans la représentation de la figure de l'enfant sont alors le cercle familial intime (le portrait de famille) ou encore la nature – où l'on retrouve l'influence des théories de Rousseau. Concernant cette dernière, Michelet est à l'origine de cette perception naturaliste de l'enfance : la nature

---

[626]Emmanuel Pernoud, *L'enfant obscur…*, *op. cit.*, p. 22.
[627]*Ibid.*, p.16.
[628]*Ibid.*, p. 50.

est le lieu par excellence associé à la figure de l'enfant[629]. Jiménez, lui, expliquait cette prédilection pour les espaces intimes par la proximité avec l'enfant :

> El niño, como es cosa pequeña, se contenta con lo que tiene cerca de él. No tiene horizontes, o, mejor, tiene horizontes pequeños, de un radio no mayor que el patio o la azotea de su casa, o que la mesa de su comedor, o que el regazo de su madre. Es la proporción entre la fuerza y el anhelo[630].

Ainsi, il convient de s'intéresser aux personnages secondaires de ces compositions picturales et littéraires – autrement dit, les autres membres de la famille tels que la fratrie ou les parents, dont nous avons eu un aperçu avec les portraits de famille *à la mode vélazquienne* de Sorolla –, les nombreux objets symboliques, idéaux romantiques de la fuite du temps et de l'innocence que l'enfant représente[631], mais encore des objets fétiches représentant le jeu, propre à la période de l'enfance. On est donc à la « recherche d'une vérité d'enfance soustraite aux exigences de la socialisation[632] ».

2.1.2.1. L'enfant et sa mère

La figure de l'enfant est souvent accompagnée d'un personnage secondaire dans la composition, mais tout aussi significatif pour la compréhension de l'œuvre : il s'agit, bien évidemment, de la figure maternelle. En effet, la préoccupation sociale pour l'enfant est indissociable de l'autre concept revalorisé au XIX^{e} siècle, la maternité, notamment avec l'influence des théories freudiennes que nous évoquions plus tôt.

Si le portrait, comme nous l'avons démontré, est le reflet des parents, la place de la mère est fondamentale dans l'équilibre familial. Elle possède des répercussions positives sur le bon développement physique et mental de l'enfant. À l'époque de Sorolla et Jiménez, l'important n'était plus d'avoir une famille nombreuse pour la famille bourgeoise, mais plutôt de remplir son rôle de parent et éducateur, et de porter toute

[629]Emmanuel Pernoud, *L'enfant obscur…*, *op. cit.*, p. 35.
[630]Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía, op. cit.*, p. 155.
[631]Elisabetta Gigante, *L'art du portrait*, Paris, Hazan, 2012, p. 285.
[632]Emmanuel Pernoud, *L'enfant obscur…*, *op. cit.*, p. 54.

son attention et les soins nécessaires à ses enfants. Kertzer et Barbagli précisent à ce sujet que :

> Se pasó de entender la maternidad como una instancia centrada fundamentalmente en tener hijos a considerarla como una instancia definida por la crianza de los hijos. Con este cambio, que se inició entre las minorías ilustradas, la condición de la madre pasó a ser definida no por el número de hijos que había tenido, sino por el cuidado, en términos cualitativos, que prestaba a los que tenía[633].

Enfin, ce n'est pas tant l'enfant en soi qui est merveilleux, mais plutôt sa naissance. L'enjeu est lié à la venue au monde d'un être et pas à l'être lui-même. L'enfant n'est alors pas perçu comme sujet psychologique, mais davantage comme un symbole. Avant sa naissance, l'enfant, au sens neutre du terme, est dans les limbes. Avec sa venue, on se prépare donc à un avènement et il s'agit de célébrer le moment historique et ses répercussions symboliques : rappelons la naissance de l'enfant Jésus avec la Vierge Marie, la première figure maternelle iconographique, qui n'est pas étrangère à Sorolla et Jiménez.

Au XIX[e] siècle, avec la diffusion de l'idéologie bourgeoise, l'unique préoccupation de la femme devait être celle d'être une bonne épouse et mère, la culture écrite ayant donné à la femme son caractère de fée du logis, *bienfaisante par nature*[634]*.* Cet intérêt pour la figure de la *bonne mère* redonne également de la valeur à la figure de l'enfant[635]. La femme était donc chargée de transmettre les valeurs du père en l'absence de ce dernier, puisqu'en réalité, c'était la figure paternelle qui exerçait son ascendant sur son épouse et ses enfants, et avait pour rôle de guider l'enfant dans sa vie d'adulte. Autrement dit, la mère préparait le terrain pour que le père puisse semer, ensuite, les graines de la bonne éducation de son enfant et le préparer à la vie adulte[636].

Dans les représentations, les scènes entre une mère et son enfant sont fréquentes. La figure maternelle adopte toujours une posture contemplative envers sa progéniture, surtout s'il est en bas-âge. De ce fait, elle dégage une atmosphère

---

[633]David I. Kertzer et Marzio Barbagli, *Historia de la familia europea*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 30.
[634]Javier Portús (coord.), *Ternura y melodrama…*, *op. cit.*, p. 175-177.
[635]Josette Borderies-Guereña, « Niños y niñas en familia », in José María Borrás Llop (dir.), *Historia de la infancia…*, *op. cit.*, p. 21-30.
[636]Javier Portús (coord.), *Ternura y melodrama…*, *op. cit.*, p. 175-177.

sécurisante, sereine et tendre autour de la figure de l'enfant. De plus, la femme était entraînée depuis l'enfance à jouer ce rôle de mère, c'est pourquoi on lui glissait une poupée entre les mains dès le plus jeune âge. En jouant avec son enfant, et en lui enseignant les règles basiques de la société, ce dernier pouvait grandir convenablement, en attendant que son père prenne le relais dans l'éducation.

Nous retrouvons des exemples de cette atmosphère intime entre une mère et son enfant dans certaines œuvres de Sorolla. S'y perçoivent principalement deux types de figure maternelle : la mère dans le cercle familial, incarnée principalement par son épouse, et la mère des enfants sur la plage. Commençons donc par ce premier type, dans l'aquarelle intitulée *El primer hijo*, datée de la fin du XIX^{e} siècle.

Cette peinture de la maternité représente l'épouse du peintre : Clotilde allaite le premier enfant du couple Sorolla, María, âgée de moins de quinze jours. Ce portrait est le reflet des jeunes années de Sorolla comme peintre : âgé de vingt-six ans, il présentera cette peinture à l'exposition de peinture au pastel et aquarelle du *Círculo de Bellas Artes* de Madrid la même année, où il reçoit des critiques favorables[637]. Le titre, à l'instar de *La familia*, est introduit par un déterminant qui n'indique pas l'appartenance *El primer hijo*. Une fois encore, Sorolla exprime la volonté de mettre à distance la figure maternelle et son enfant, dans une volonté de typification du sujet, bien que la scène représentée soit du ressort de l'intimité. En effet, il s'agit d'un portrait résolument tendre où le peintre, et jeune père, soigne les détails. Remarquons le pied de la jeune mère appuyé sur la chaise pour donner le sein. Le décor est composé principalement de teintes boisées, dans les tons marron et noisette, avec quelques touches blanches et crème, qui procurent une atmosphère cossue et chaleureuse, à ce qui est une pièce de l'environnement intime du jeune couple.

[637]Javier Portús (coord.), *Ternura y melodrama…*, *op. cit.*, p. 178.

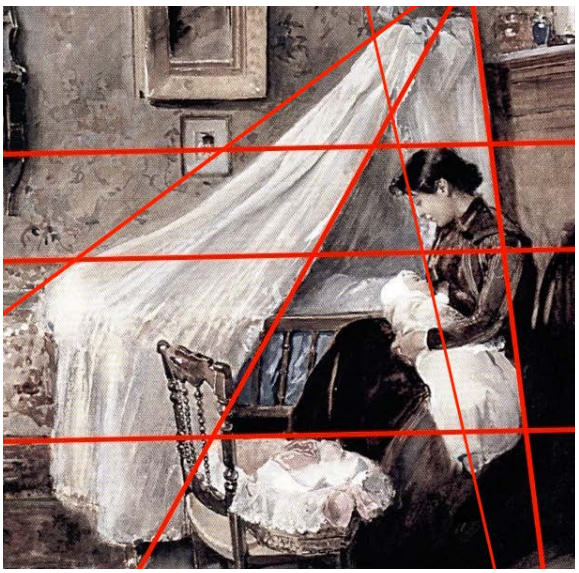


Tableau 38 : Joaquín Sorolla, *El primer hijo*, 1890,
aquarelle, 48 x 65 cm, collection particulière.

La composition, fait état des meubles — un canapé, une étagère de livres, un tableau, une commode et le berceau – et révèle la simplicité du logement des Sorolla, sans les ornements que nous retrouverons plus tard dans ses peintures. Cette peinture montre toutefois l'espace rassurant pour élever le nouveau-né. Dans ce décor aux couleurs chaudes, la figure de l'enfant et son berceau semblent être véritablement les protagonistes de cette œuvre, dont la présence est mise en valeur par l'intensité du blanc et du jeu de lumière sur le lit à baldaquin, les broderies sur le couffin en osier, le cache-maillot[638] du nourrisson et son béguin[639]. Cette luminosité marque un contraste avec la robe de la mère.

[638]Robe à la jupe très longue qui permet de dissimuler les langes du nourrisson.
[639]Le premier bonnet que l'on met sur la tête du nourrisson, avant d'y déposer ensuite un bonnet de laine ou de coton, et enfin, un bonnet de dentelle.

Si l'on observe à présent les lignes de fuite, marquées par la forme du baldaquin, nous remarquons qu'elles forment deux triangles, l'un dans l'autre. Le plus grand, qui suit les traits extérieurs du voilage, contient le décor : la figure maternelle et le berceau de l'enfant. Au cœur de ce triangle s'en trouve un autre, où apparaît le visage de l'enfant, avec la partie interne du berceau : la figure de l'enfant au premier plan, et la mère au visage attendri au second plan. Bien que géométrique, cette composition rend compte du caractère maternel de l'œuvre, voulu par l'artiste : ces triangles l'un dans l'autre rappellent l'époque où la femme porte la vie en elle, l'intérieur du berceau pouvant évoquer la vie intra-utérine.





Photographie 10 : Joaquín Sorolla, *Clotilde con su hija María*, 1890, tirage ancien, 11,3 x 9,1 cm, Museo Sorolla, Madrid.

Cette composition est, somme toute, photographique, et pour cause : nous retrouvons dans les archives du Museo Sorolla la photographie de Clotilde allaitant María, où apparaissent les mêmes détails : le rideau de cretonne, le voilage brodé du berceau à baldaquin, la commode où repose le vase en céramique, le détail de la chaise ainsi que le vêtement sombre de Clotilde et la blancheur de l'enfant. Pour la peinture, Sorolla a transposé les mêmes éléments en ajoutant les détails de la pièce, ce qui permet de transmettre ce moment intime de la mère et son enfant, tout en incluant des détails sur la pièce de vie dans laquelle ils se trouvaient : la maison que venait d'acquérir le couple Sorolla à Madrid, sur la *Plaza del Progreso*[640].

À la même période, Sorolla réalise l'œuvre *El mamón*, une peinture représentative d'une scène intime d'une famille ségovienne, où la figure maternelle allaite le nouveau-né, sous le regard du père, qui abandonne la tâche qu'il effectuait, et de la grande sœur de l'enfant, dont la posture suppose un peu de jalousie vis-à-vis du bébé :



Tableau 39 : Joaquín Sorolla, *El mamón*, 1894,
huile sur toile, 55,9 x 78,1 cm, collection Masaveu[641].

[640]Actuellement nommée *Tirso de Molina.*
[641]José Luis Díez (éd.), *Joaquín Sorolla*, *op. cit.*, p. 228-229.

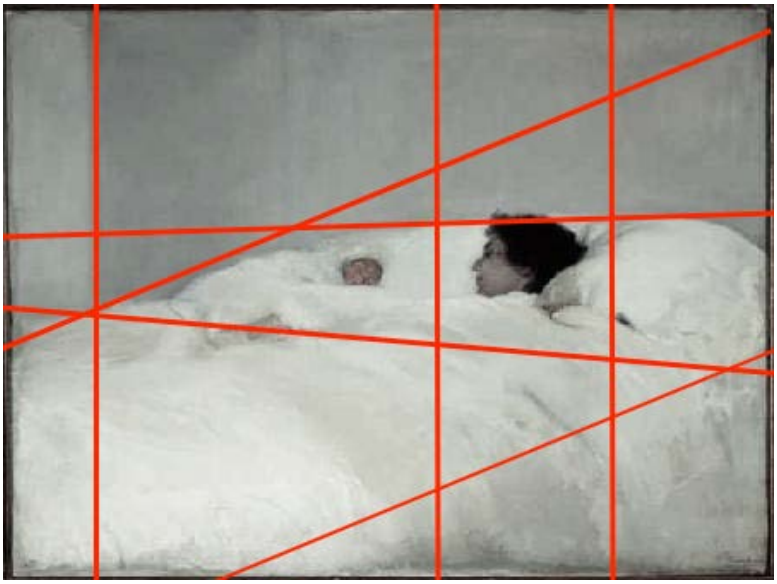
La fillette reflète le regard du spectateur, tourné vers l'enfant, ainsi que tous les autres personnages de la composition qui ont interrompu leur tâche. Elle continue de tisser la laine, ce qui renvoie à l'activité économique de la région de Ségovie à la fin du XIX^{e} siècle et situe géographiquement la scène dans une réalité socio-culturelle.

La scène se décompose en trois plans : au premier, nous retrouvons la figure de l'enfant et son instrument de travail, où le rouet se bloque momentanément et laisse à voir une figure triangulaire, qui rappelle celle du berceau de l'œuvre *El primer hijo*. Au second plan figure les parents et l'enfant, pour enfin, s'achever sur l'arrière-plan, cette fenêtre ouverte sur l'extérieur, d'où pénètre la lumière. Le rayon lumineux, en effet, illumine uniquement le nouveau-né, attirant l'attention du spectateur, tandis que le reste de la scène est plongé dans l'obscurité. Le décor renvoie alors à une réalité économique d'une famille modeste, qui s'interrompt pour un moment d'intimité familiale. Une autre scène d'intimité entre la mère et son enfant dans l'œuvre de Sorolla : le tableau intitulé *Madre* de 1895, réalisé à la naissance d'Elena.



Tableau 40 : Joaquín Sorolla, *Madre*, 1895,
huile sur toile, 125 x 169 cm, Museo Sorolla, Madrid.

Dans ce tableau, l'un des plus célèbres de Sorolla, Clotilde vient de donner naissance à sa fille cadette, et se repose à ses côtés dans le lit. Le titre cependant ne laisse pas de trace de cette proximité familiale, mais tend à généraliser une situation, et dans ce cas, la figure maternelle. Dans cet océan de blancheur des draps, seuls les visages des protagonistes, la mère et sa fille, ainsi que la main de la mère cherchant son enfant se distinguent. Le blanc, décliné dans toutes ses nuances, domine cette peinture, et révèle la maîtrise de la lumière et du blanc, caractéristique chez Sorolla. Dans cette scène intime, après l'accouchement, dans la pénombre de la chambre, il règne à présent le calme et la sérénité, mais aussi le bonheur d'accueillir le nouveau-né.



Le visage de la mère est, une fois de plus, tourné vers le nourrisson. Cette intimité semble exclure le monde autour. Il n'y a plus que la mère et l'enfant, dont la présence est renforcée par les lignes de fuite qui suivent perspective du lit et des draps. Sorolla parvient à transmettre, par le biais des valeurs et de la lumière, les sensations des personnages. Le visage légèrement bleuté de la mère après les efforts, couleur froide, produit un contraste avec le visage, au contraire, rosé, du nouveau-né, à la couleur chaude. On distingue, de plus, deux tonalités de blanc, le décor, plus foncé et les draps, plus clairs, dans lesquels sont enveloppées les protagonistes.

Un poème de Jiménez s'attarde sur la naissance d'un enfant « extérieur », l'un des seuls que l'on retrouve dans sa poésie : il s'agit du poème intitulé « El niño nuevo » contenu dans la partie « La niña muerta », que nous reproduisons ci-après :

EL NIÑO NUEVO

Madre, oye…
está graciosísimo, hablando mucho,
tiene muchas cosas de la pobrecita de la niña.

¡Ángeles!
¡Blanco y mate como un nardo,
como ella!, ¡como dos ojos
sin forma, sin orillas,
negros, negros del todo!

¡Oh, nardos blancos, nardos
mates con dos ojos negros
del todo! ¡Solo negros!

¡Ángeles! Por las malvas
del rincón más remoto
de aquel jardín solitario que parecía un campo
de lágrimas; pasaba la tarde
¡como yo! –cuando niño– silencioso
¡haciendo una casita
de tierra, con su blanco y hondo pozo!

La niña desde el cielo
te mirará, riendo. ¿Y a mí[642]?

Ce poème, écrit lors de la naissance de l'un de ses neveux, fils de la sœur de Victoria, dont la fille venait de mourir, nous propose un portrait poétique du nouveau-né, intimement lié au décès de cette dernière[643]. Dans ce poème construit en *coplas* ou quartets assonants, comme le souligne à juste titre Rocío Fernández Berrocal[644], avec l'utilisation de la *silva arromanzada*, fait référence aux strophes populaires *tiranas* de Bécquer, caractéristiques du Romantisme. En effet, le poème est parsemé de rimes assonantes en /a-o/, qui peuvent faire référence à l'émerveillement provoqué par la venue de l'enfant, après une telle tragédie survenue dans la famille.

[642]Juan Ramón Jiménez, *Historias*, *op. cit.*, p. 179.
[643]Dans le recueil « Vida y muerte de Mamá Pura », cette prose s'intitule « la niña vuelve », utilisée comme épigraphe du poème « El niño nuevo » in Juan Ramón Jiménez, *Vida y muerte de Mamá Pura* in *Obra poética*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1212.
[644]Rocío Fernández Berrocal, « Introducción » in Juan Ramón Jiménez, *Historias*, *op. cit.*, p. 39.

Dans la première strophe, le poète interpelle les anges par une apostrophe « ¡Ángeles! » , comme si la venue de l'enfant était une intervention divine, qu'il répète à la troisième strophe. S'en suit une description de l'apparence du nouveau-né, dont la peau est blanche comme celle d'un nard. L'image de cette fleur délicate est utilisée en poésie comme symbole de blancheur, de fragilité, de subtilité également. Mais cette peau ne brille pas, elle est mate, « como ella », comme la défunte. La blancheur de cette peau marque cependant un contraste avec ces deux yeux noirs, « sin forma, sin orillas », infinis, sans nuances. En effet, les deux premières strophes s'achèvent par des constructions similaires, où la répétition marque cet effet angoissant du noir des yeux « negros, negros del todo! » et « dos ojos negros del todo! ¡Solo negros! ». L'adjectif « negros » est répété quatre fois, tandis que la blancheur, par l'adjectif « blanco » est répété trois fois, mais est accentué par la référence aux nards, qui apparaissent trois fois également. La supériorité de l'utilisation de l'adjectif noir montre les traces du deuil porté par le poète, malgré la venue de ce nouveau-né.

Dans la troisième strophe, introduit par une nouvelle apostrophe adressée aux anges, d'autres fleurs apparaissent, les mauves, symbole de tranquillité, dans « aquel jardín solitario que parecía un campo / de lágrimas ». Par cette image sylvestre, Jiménez fait référence au deuil qui s'est emparé de lui lors de la perte de sa nièce. L'allusion au « rincón más remoto » démontre la douleur interne du poète, qui s'est littéralement renfermé sur lui-même après le décès de l'enfant. Dans cette même strophe, la tranquillité de l'enfant, qui fait son arrivée dans la famille endeuillée, renvoie le poète à sa propre enfance, quand, silencieux, il errait dans son jardin mélancolique.

Cependant, cette nouvelle arrivée de la figure de l'enfant crée une lueur d'espoir, qui construit les fondements d'une nouvelle époque, avec le lexique de la maison « casa, tierra, pozo ». Le puits marque à nouveau la sensation d'infini, puisqu'on n'en voit le fond à cause de la profondeur, ce qui peut créer un sentiment d'angoisse, mais il est immaculé et porteur d'espoir dans la figure de l'enfant.

Les stigmates du décès de la jeune enfant sont omniprésents malgré la naissance de « l'enfant nouveau », comme le montre l'anecdote en début de poème d'une conversation avec la mère de Jiménez : elle apparaît au début « como ella », et à la fin du poème « La niña desde el cielo / te mirará, riendo ». L'enfant, depuis le ciel

regarderait, amusée, la scène de la naissance : à d'autres occasions, Jiménez fera référence au caractère enjoué de l'enfant décédée, qu'il adorait. Enfin, le poète se pose à lui-même cette question rhétorique : « ¿Y a mí[645]? ». À travers cette ultime interrogation, Jiménez se pose la question du regard de l'enfant défunte sur lui, si dans la mort, elle conservait le profond attachement qu'elle lui professait en vie. La venue de « l'enfant nouveau » est perçue comme un avènement, rappelant la naissance de l'enfant Jésus, le Sauveur. Dans ce contexte, cette arrivée faite dans une période de deuil marque la continuité de la vie, et c'est peut-être celle-ci qui va sortir le poète de la mélancolie.

Chez Sorolla, la figure maternelle qui lui est la plus proche, sa femme, est toujours représentée comme attentive aux besoins de l'enfant. Elle est rassurante, sereine, joue son rôle d'éducatrice et se rend disponible pour ses enfants. Observons un nouvel exemple de ce dévouement maternel pour ses enfants dans le tableau intitulé *Mi mujer y mis hijos* de 1897-1898 :



Tableau 41 : Joaquín Sorolla, *Mi mujer y mis hijos*, 1897-1898, huile sur toile, 160 x 150 cm, Museo Sorolla, Madrid.

[645]Juan Ramón Jiménez, *Historias*, *op. cit.*, p. 179.

Sur ce fond décliné dans des tonalités de blanc, le sol plus sombre marque un contraste et le spectateur se trouve plongé dans une autre scène du cercle familial. Une fois encore, le peintre utilise sa famille comme modèle pour faire évoluer sa peinture. Il s'agit d'une scène qui provoque de la tendresse, par la position des protagonistes, disposés en file indienne sous l'œil vigilant de leur mère, penchée vers la petite dernière pour l'aider à gambader. Ce tableau nous interpelle par son aspect inachevé : en effet, seuls les visages de deux plus grands enfants, María et Joaquín, sont parfaitement reconnaissables. En revanche, le visage d'Elena, âgée d'à peine deux ans, ne laisse pas encore d'expression, et celui de Clotilde est peint sans grands détails, laissant la place la plus importante à ses progénitures.

Remarquons cependant les vêtements des personnages : Clotilde, la mère, bien qu'à peine esquissée, porte une robe à la mode, aux manches gigot, de couleur blanche. María et Joaquín portent des robes *baby* roses, une sorte de robe-chemise longue et large, froncée au niveau du cou, une tenue courante aussi bien pour les garçons que pour les filles : par commodité, l'enfant porte une robe aussi longtemps qu'il n'est pas propre. En effet, avant l'âge de quatre ans, on peine à différencier les garçons des filles sur les représentations picturales. Le petit garçon abandonne la robe entre quatre et six ans pour ensuite porter des pantalons courts. La couleur rose, en revanche, était une couleur pour les garçons fréquente à l'époque georgienne anglaise (XIX^{e} siècle). La cadette Elena, elle, est encore instable dans la marche et court derrière son frère et sa sœur, à moitié nue. María, dont les pieds sont ancrés dans le sol, incarne la stabilité, le sérieux. Elle regarde le peintre avec une profonde affection, mais semble très calme. Joaquín, lui, est dérangé par sa petite sœur qui s'agrippe à sa robe et porte un regard interrogateur sur celle-ci. Enfin, Elena, que son père considérait comme « la alegría de la casa », montre son aspect réfractaire aux vêtements, mais aussi son jeune âge, par l'absence de vêtements liée à la propreté et au caractère spontané de l'enfant.

Dans ces trois peintures proposées, réalisées avant 1900, nous pouvons remarquer une nette distinction dans la peinture de Sorolla, entre les œuvres visées à être exposées à la même période comme *¡Otra Margarita!* (1892), *¡Aún dicen que el pescado es caro! !* (1894), *Trata de blancas* (1894) ou *¡Triste Herencia!* (1899)

appartenant au réalisme social, et les œuvres plus intimes de sa famille, qui proposent un aperçu du style impressionniste vers lequel Sorolla va s'orienter, résolument en avance sur son temps. Les portraits de famille *à la mode vélazquienne* datent du début du XX^{e} siècle, et montrent davantage la reconnaissance que Sorolla vient d'obtenir comme peintre et l'impact causé sur sa famille. Par le biais de ses modèles, le peintre tâche de démontrer toujours plus ses prouesses techniques malgré son succès.



Tableau 42 : Joaquín Sorolla, *La nietecita*, 1908,
huile sur toile, 206,5 x 267,72 cm, Cincinnati Art Museum, États-Unis.

Concernant l'autre figure maternelle, la mère sur la plage, nous remarquons que Sorolla applique le même sentiment de mère : il s'agit d'une figure maternelle protectrice et rassurante, et qui porte dans ses bras l'enfant pour le couvrir d'un linge après le bain (*Después del baño)*, le portant dans ses bras afin de continuer ses activités (*La nietecita – ci-après), Pescadora con su hijo*, 1908), survient à ses besoins (*El botijo*, 1904) ou encore l'accompagne dans l'eau (*Verano*, *Al baño, baño en la*

playa, *Bañándose en la* playa, 1908) où apparaissent à chaque fois les mêmes constantes dans la composition : l'enfant, souvent potelé, est paré de blanc (la lumière sur sa peau ou le linge qui le couvre), et le visage de la mère est tournée vers lui, rendant compte de l'aspect intime de la scène, malgré le décor extérieur, ouvert sur la mer. Remarquons que la plupart de ces peintures sont datées de 1904 et de 1908 : époque où Sorolla se plonge entièrement dans l'impressionnisme, mais aussi où il avait passé l'été à la plage de la Malvarrosa de Valence[646]. Dans un tableau tel que *El botijo* ou *Madre e hija*, les personnages se trouvent dans un espace intérieur mais sont, tous deux, pieds nus. De plus, la porte bleue est ouverte sur une grande lumière, non sans rappeler les scènes de plage, où les protagonistes se trouvent :





Tableau 43 : Joaquín Sorolla, *El botijo*, 1904,
huile sur toile, 151 x 98 cm, collection particulière.
Tableau 44 : Joaquín Sorolla, *Madre e hija*, 1916,
huile sur toile, 100 x 70 cm, collection particulière.

[646]Facundo Tomás, Felipe Garín, Isabel Justo et Sofía Barrón (éd.), *Epistolarios de Joaquín Sorolla…,* vol. 1, *op. cit.*, p. 190.

Dans ces scènes, Sorolla garde la même posture vis-à-vis de la figure maternelle et de l'enfant : il s'agit d'une relation d'intimité, protectrice. Dans la première scène, la figure maternelle donne à boire à sa tête blonde, une action mise en évidence par le titre relatif au contenant *El botijo*. Dans la deuxième scène, l'enfant se réfugie contre elle et souligne la relation entre une mère et son enfant. L'origine modeste, ouvrière, de la femme est marquée par sa tenue, au tablier rose. La lumière se dirige dans tous les cas vers la tête blonde, toujours enveloppée d'un linge blanc relatif à sa condition d'enfant. La figure maternelle protège de nouveau son enfant de cette lumière aveuglante dans *Pescadora con su hijo* où la figure maternelle est imposante et droite, à l'instar des deux tableaux précédents. Sur cette composition, la mère et l'enfant se partagent de nouveau l'espace avec le motif de la mer : si la figure maternelle s'en détache au premier plan, par l'ombre portée au sol qui lui donne son individualité, au deuxième plan le bleu envahit la composition jusqu'à engloutir les personnages. La mer s'associe à la mère, comme c'était le cas dans le poème de Jiménez « Madre ». Le visage de la figure féminine est occulté par la main qui protège de la lumière, tandis que l'enfant est perçu de dos, reposant sur l'épaule de sa mère. Par cette scène de plage, Sorolla tend, de nouveau, à typifier la figure maternelle et son enfant, qui se fonde dans un paysage, où la ligne d'horizon se distingue à peine.



Tableau 45 : Joaquín Sorolla, *Pescadora con su hijo*, 1908,
huile sur toile, 90,5 x 128,5 cm, Museo Sorolla, Madrid.

Dans la poésie jiménienne, nous observons deux types de portraits de figure maternelle : la mère d'un enfant extérieur, mais surtout celle de la mère du poète, à qui il dédiera un grand nombre de ses vers[647]. Quand la figure maternelle est alors celle d'un autre, c'est davantage pour exprimer le désespoir maternel face à la perte d'un enfant[648] comme dans « Aromas y lágrimas » (XLI)[649] extraite de l'un de ses premiers recueils de poèmes :

> La tenía su madre en los brazos
> abrazándola muerta de pena,
> abrazándola loca, anhelando
> de la muerte fatal defenderla;
> con sus labios queriendo prestarle
> su dulzura, su aliento y sus fuerzas;
> ¡le daría su vida en un beso,
> si la vida pasarse pudiera!

Dans ces huit vers en décasyllabes, qui confèrent une uniformité à la scène décrite, la douleur d'une mère dont l'enfant se meurt dans ses bras, et tire ses origines de la *Pietà*. L'accent est mis sur l'impuissance physique face à la mort : le substantif « brazos » fait écho à « fuerzas » et la construction anaphorique au gérondif « abrazándola », et traduit la volonté de protéger son enfant « defenderla » par une tentative vaine de lui transmettre la vie « prestarle », « le daría su vida en un beso, si la vida pasarse pudiera! ». La mort de l'enfant provoque la folie de la mère à cause de la douleur ressentie. Ainsi le montre le substantif « madre », dérivé dans les vers suivant en « muerta et loca », et accentué par le pléonasme « muerte fatal ».

Un autre aspect de la figure maternelle dans la poésie jiménienne est le rôle de *mauvaise mère* qui mène à un tragique destin, comme dans « la carbonerilla quemada », où l'enfant exprime la douleur de la mère absente[650] :

---

[647]À ce sujet, nous renvoyons le lecteur aux recueils de poèmes comme *Vida y muerte de Mamá Pura* ou encore *Ellos*, dans lequel Jiménez rend hommage à sa mère, à qui il professera une grande affection jusque sur son lit de mort, l'appelant dans un dernier souffle.
[648]Nous développons la figure de l'enfant mort dans le 2.2.6 de notre étude.
[649]Juan Ramón Jiménez, *Rimas* in *Obra poética*, *op. cit.*, p. 67-68.
[650]Voir la partie « l'enfant au travail » de cette étude.

— Mare, me jeché arena zobre la quemaúra.
Te yamé, te yamé dejde er camino... ¡Nunca
ejtubo ejto tan zolo! Laj yama me comían,
mare, y yo te yamaba, y tú nunca benía[651]!

Chez Jiménez, la relation de la figure de l'enfant à la mère est traduite dans ses portraits également par une valeur symbolique indispensable : la langue. En effet, on parle de « langue maternelle » pour désigner la « première langue apprise inconsciemment par un sujet au contact de l'environnement familial immédiat [652] ». Nous en avons eu un aperçu avec l'exemple de « carbonerilla quemada », où le poète s'attache à retranscrire phonétiquement le parler populaire rural de son village. Dans les écrits pendant son exil, Jiménez souligne que sa nostalgie de l'Espagne était surtout marquée par la nostalgie de sa langue, de ses racines andalouses, où sa mère était le paradigme de l'excellence de l'espagnol, jusqu'à affirmer :

> Y si analizo esto y revivo aquello, decido que la única persona que habla español en español, el español que yo creo español, era mi madre, tan natural, tan directa y tan sencilla, cuya voz sigo oyendo debajo de la mía. Y sufro más que nunca que ella esté lejos de mí más que muerta, tan callado y tan oculto su español de hoy bajo nuestra tierra andaluza[653].

Rappelons que l'enfant vient du latin *infans*, « qui ne parle pas ». Ce rapport à la langue comme nous pouvons l'observer dans les nombreuses esquisses ou dessins réalisés par le peintre, dont nous pouvons apprécier deux exemples ci-après, montrant des scènes de partage familial, autour de la lecture et de l'apprentissage de la langue.

[651]Le poème a conservé l'orthographe originale de Juan Ramón Jiménez. Nous analysons le poème en détail dans la partie 2.2.3. de notre étude.
[652]Définition de « maternelle », disponible sur : http://www.cnrtl.fr/ [consulté le 28.12.2017].
[653]« Era mi madre », in José María Naharro-Calderón, *El Exilio de las Españas de 1939 en las Américas: adónde fue la canción?*, Barcelona, Anthropos, 1991, p. 256-257.



Dessin 1 : Joaquín Sorolla, *Clotilde con Joaquín y María*, 1896,
crayon sur papier, 10,5 x 15,2 cm, Museo Sorolla, Madrid.



Dessin 2 : Joaquín Sorolla, *Clotilde con María*, 1894,
crayon sur papier, 26,7 x 20,90 cm, Museo Sorolla, Madrid.

Dans la même lignée, Gerardo Diego écrit ainsi dans un hommage à Juan Ramón Jiménez cette généalogie littéraire curieuse :

> Hemos tenido un abuelo, Miguel de Unamuno. Un padre, Antonio Machado. Y una madre, Juan Ramón Jiménez. Juan Ramón es la madre porque él ha creado para todos los españoles e hispánicos una lengua[654].

La figure maternelle dans la poésie jiménienne et les œuvres de Sorolla est essentielle au développement de l'enfant : chez Sorolla, qui a perdu la sienne à l'âge de deux ans, la mère est montrée sous des traits tendres, affectueux, et dévoués envers ses enfants auxquels elle est entièrement consacrée, fréquemment incarnée par sa femme, Clotilde, et montre ainsi l'attachement à l'éducation qui est donnée à ses enfants, dont il fera tout au long de sa vie sa principale préoccupation. Chez Jiménez, la figure de la mère acquiert des aspects différents. Nous retrouvons tout d'abord l'image de la mère dévouée, surtout en s'appuyant sur l'exemple de la sienne « mi madre, bellísima, buenísima, perfecta », tel qu'il l'écrivait, celle qui lui a transmis la pureté de son langage :

> De niño, mi madre, bellísima, buenísima, perfecta, me reñía cariñosamente con pintorescos nombres, exactos como todas las palabras de ella, gráfica maravillosa, que son las de mi léxico: «Impertinente, Exijentito, Juanito el Preguntón, el Caprichoso, el Inventor, Antojado, Cansadito, Tentón, Loco, Fastidiosito, Mareón, Exajerado, Majaderito, Pesadito y... Príncipe»[655].

L'autre penchant de l'image maternelle dans la poésie jiménienne est celle qui laisse à l'abandon ses enfants. À ce sujet, Rocío Fernández Berrocal raconte une anecdote selon laquelle Jiménez et son épouse, Zenobia, prenaient soin des enfants à qui elle donnait des cours à La Rábida, et qu'ils se souciaient d'une enfant aveugle : malgré les conseils prodigués par le couple Jiménez aux parents de l'enfant pour l'emmener à Madrid la soigner, ces dernières n'en firent rien. Il est intéressant de remarquer que dans la poésie jiménienne, les enfants ne sont pas sujets à l'assujettissement de la voix de l'adulte : en effet, c'est depuis le regard de l'enfant que le poète narre ses histoires d'enfant, puisqu'il a entretenu une relation proche d'eux

---

[654]Gerardo Diego, « Recuerdos y poemas de Juan Ramón », *Cuadernos Hispanoamericanos*, 448, 1987, p. 18.
[655]Juan Ramón Jiménez, *Cuadernos de Juan Ramón Jiménez*, Francisco Garfias (éd.), Madrid, Taurus, 1960, p. 122-124.

toute sa vie : il s'entendait particulièrement bien avec eux, il comprenait leur sensibilité proche de la sienne, et le poète se souciait d'eux.

N'ayant jamais eu d'enfant lui-même, il s'occupait de ceux des autres, qu'il chérissait comme si c'était les siens : ceux de sa famille et ceux de l'extérieur. Rocío Fernández Berrocal[656] relate une autre anecdote selon laquelle Jiménez organisait à Madrid régulièrement des goûters pour les enfants du quartier. Enfin, il montrait de l'empathie envers eux, leur racontait des histoires, les observait, et à la fin de sa vie, il acceptait uniquement de se faire photographier en compagnie d'enfants.

Jiménez et Sorolla ont en commun cette passion pour l'enfant, chez qui ils perçoivent un sujet digne d'émotions, mais ils voient sa représentation comme un défi. Que ce soit un exercice pictural ou littéraire, les deux artistes doivent faire preuve d'une sensibilité et d'une technique particulièrement affûtée pour transmettre ces émotions changeantes, spontanées, et si éphémères concernant la figure de l'enfant. Avec la figure maternelle, l'enfant est éduqué, il est protégé, il est chéri. Regardons maintenant les portraits d'enfant de Jiménez et Sorolla dans d'autres contextes.

2.1.2.2. L'enfant et son environnement

La figure de l'enfant, telle que nous l'avons expliquée auparavant, est intégrée dans la nature, un environnement situé dans un périmètre proche de lui comme le précisait Jiménez, étant donné que sa petite envergure ne lui permettait qu'accéder à un rayon limité à son cercle familial et l'extérieur le plus proche (jardin, plage, champ). Parmi les décors choisis par Sorolla et Jiménez, nous retrouvons la nature environnante, autrement dit, l'environnement extérieur, comme le jardin et la mer qui reviennent fréquemment dans leurs œuvres où l'enfant se trouve intégré dans ces atmosphères[657]. Gracia Beneyto précise ainsi que :

[656]Rocío Fernández Berrocal, « Introducción » in Juan Ramón Jiménez, *Historias*, *op. cit.*, p. 42-47.
[657]Voir la partie 1.2.3. sur les motifs finiséculaires dans la poésie de Jiménez et la peinture de Sorolla.

> Contrariamente a lo que hace Pinazo, Sorolla no suele representar a sus figuras infantiles completamente aisladas, sino que las inserta en la naturaleza, buscando una serie de efectos y contrastes cromáticos, que, en realidad, es lo que verdaderamente interesa a este artista[658].

En effet, dans les peintures de Sorolla, l'enfant est très rarement représenté seul, sans objets ni personnages secondaires qui l'entourent. Les seules représentations d'un enfant sans éléments externes sont réalisées, pour le cas de Sorolla, dans des portraits destinés à montrer l'enfant, avec un usage similaire à la photographie d'aujourd'hui. Un exemple de cet usage serait le portrait de Elena, destiné à sa marraine[659]. Gracia Beneyto ajoute que :

> El niño ha cobrado toda su importancia en el siglo XIX como sujeto representable artísticamente, no ocurre lo mismo con las niñas, personajes que tardan mucho más en ser comprendidos y, por lo tanto, considerados dignos protagonistas de un lienzo. Pero Sorolla marca también en este aspecto la divisoria, y, en ocasiones, serán tan numerosas las representaciones de niños como las de niñas, a las que procura colocar en sus escenas de playa vestidas con largas batas de baño, que contrastan con la desnudez de los muchachos. El hecho de incluir estos personajes, le permite conseguir un nuevo efecto: el movimiento. En cuadros como *Verano* o *Las tres velas* […] más que los propios niños, son las telas, movidas por el viento, las que se convierten en verdaderos personajes[660].

Dans cette analyse que nous pensons juste, Gracia Beneyto affirme que sur les scènes de plage, l'environnement est le véritable protagoniste. Si l'on prend en compte les nombreuses scènes peintes à la mer, il est vrai qu'on y retrouve plusieurs aspects constants. Tout d'abord la figure de l'enfant, quel qu'en soit le sexe, est en mouvement : elle se déplace sur le sable (*Las tres hermanas en la playa*, 1908), en courant (*Corriendo por la playa*, 1908), en rampant (la série des *Niños en la playa* et *Niños en el mar*) ou en entrant dans l'eau (*Niñas en el mar*).

La deuxième caractéristique de l'enfant dans la mer se trouve sur les visages à peine esquissés des personnages. En effet, les protagonistes se trouvent de dos, de profil caché par les cheveux ou par un foulard et dans les peintures où la totalité (ou quasi-totalité) du visage apparaît, il est inachevé. Le spectateur est néanmoins capable de déceler l'expression du visage de l'enfant : sérieux, protecteur ou joueur.

---

[658]Carmen Gracia Beneyto, *Iconografía infantil…*, *op. cit.*, p. 294.
[659]Facundo Tomás, Felipe Garín, Isabel Justo et Sofía Barrón (éd.), *Epistolarios de Joaquín Sorolla…,* vol. 1, *op. cit.*, p. 107
[660]Carmen Gracia Beneyto, *Iconografía infantil…*, *op. cit.*, p. 294.

L’une des exceptions à cette règle serait le tableau que nous présentons ci-après *Niña en la playa*, où, dans ce cas, l’expression de l’enfant est définie avec précision. La troisième et dernière caractéristique de ces portraits d’enfant, au-delà du mouvement est véritablement la plage, ceci étant la mer et le sable, où la figure de l’enfant est totalement englobée dans le paysage : les sables ont l’air mouvants dans *Niños en la playa*, quand, dans le tableau *Las tres hermanas en la playa* reproduit ci-après, les vêtements des enfants ne sont que le prolongement de l’eau, la ligne d’horizon disparaît et l’enfant se fond, ainsi, à nouveau, dans le paysage marin.



Joaquín Sorolla, *Niños en la playa*, 1910,
huile sur toile, 118 x 185 cm, Museo del Prado, Madrid.



Tableau 46 : Joaquín Sorolla, *Niña en la playa,* Valencia, 1910,
huile sur toile, 69 x 100 cm, collection particulière.



Tableau 47 : Joaquín Sorolla, *Las tres hermanas en la playa, Valencia*, 1908, huile sur toile, 93,4 x 113,2 cm, collection particulière.

Pernoud précise que les portraits d'enfants au XVIII[e] siècle, accompagnés d'animaux ou de végétaux veulent transmettre un message de maîtrise des parents sur leur progéniture :

> Bêtes apprivoisées, plantes cultivées, ces attributs présentent l'enfant comme un produit raffiné par l'éducation, dégagé de la nature par l'instruction et par les usages[661].

Dans certaines œuvres de Sorolla, la figure de l'enfant apparaît en compagnie d'animaux. Dans le tableau *En el jardín de la calle Miguel Ángel* (1906)[662], où l'une des filles du peintre semble être en train de lire, à côté d'une poussette d'enfant et d'un chien couché sur le fauteuil à droite de la composition.

Cependant, tel que nous l'avons observé lors de l'approche de la figure maternelle, l'enfant prend une tournure différente dans les portraits de Sorolla et Jiménez : il n'est plus assujetti à la volonté d'être « dressé », comme un animal, par

[661]Emmanuel Pernoud, *L'enfant obscur…*, *op. cit.*, p. 13.
[662]Ce tableau a été cité dans la partie 1.3.1. de notre étude.

ses parents, mais les artistes tendent à montrer cette « vérité d'enfance » que nous évoquions auparavant, qui se fond dans le paysage, d'où le défi pictural de la représentation de la figure de l'enfant, comme le précise Gracia Beneyto :

> El artista descubre el enigma que le plantea la naturaleza, y tratará de resolverlo a lo largo de toda su producción pictórica, dedicándose preferentemente a la serie de obras dedicadas a la playa y a la pesca, en las que los niños son, en realidad, manchas cromáticas que contrastan con otras tantas manchas, como el mar, la espuma, la arena, etc., buscando los diversos efectos que produce una misma luz cubriendo superficies distintas[663].

Plus encore, les artistes tentent de capturer cette figure enfantine dans sa richesse, sa singularité et son caractère : autrement dit, sa spontanéité. D'autre part, Sorolla tend à montrer la figure de l'enfant dans des scènes de la vie quotidienne, dans une atmosphère intime : cela deviendra d'ailleurs l'un de ses sujets de prédilection. Intéressons-nous, par exemple, aux scènes de la période de Noël peinte par Sorolla : *Esta noche es nochebuena* (1898), *Carta a los Reyes Magos* (1900), *Los regalos de los Reyes* (1902)[664]. Ces trois gouaches ont été réalisées dans le but d'être publié par *La Ilustración Española y Americana*, où chaque année, des peintres reconnus réalisaient des œuvres représentant la joie de l'enfant en cette période de fête, les cadeaux et toutes les illusions propres à l'âge d'or, l'enfance.

Les deux dessins mettent en scène les enfants dans l'espace privé, la maison (autour de la table de la salle à manger ou dans le séjour) et montrent l'euphorie des enfants dans cette ambiance festive, sous le regard amusé et joyeux de leur mère. Dans les deux compositions, le peintre joue sur la lumière des vêtements des enfants et de la lampe qui éclaire la pièce dans l'obscurité. Dans le premier dessin, les enfants dansent et font de la musique ; dans le deuxième, ils écrivent leur lettre aux Rois Mages qu'ils déposent ensuite dans leurs chaussures, l'une disposée près de la fenêtre, les autres sur la table. Si l'on regarde attentivement la lettre du petit Joaquín au premier plan, nous pouvons voir inscrit le nom de Gaspar, l'un des Rois Mages.

---

[663]Carmen Gracia Beneyto, *Iconografía infantil…*, *op. cit.*, p. 293-296.

[664]Ce dernier dessin n'est pas reproduit ici car il représente une dame qui arrive chez elle et deux membres du personnel l'aide à porter les paquets pour la fête : aucune figure d'enfant n'est donc présente.



Tableau 48 : Joaquín Sorolla, *Esta noche es nochebuena*, 1898,
gouache sur carton, 44 x 59 cm, Instituto Gómez Moreno de la fundación Rodríguez Acosta, Granada.



Tableau 49 : Joaquín Sorolla, *Carta a los Reyes Magos*, 1900,
gouache et huile sur papier, 36,5 x 53 cm, Museo Sorolla, Madrid.

Dans la poésie jiménienne, les poèmes mettant en scène la figure de l'enfant à la période de Noël sont inexistants. Cependant, deux passages de l'œuvre *Platero Platero y yo* sont à relever : le chapitre intitulé « Navidad » et l'autre sur « Los Reyes Magos ». Dans « Navidad », l'auteur dépeint des enfants pauvres qui viennent se réchauffer autour d'un feu, et le poète leur donne du baume au cœur en leur permettant de jouer avec Platero :

> Y los niños del casero, que no tienen Nacimiento, se vienen alrededor de la candela, pobres y tristes, a calentarse las manos arrecidas, y echan en las brasas bellotas y castañas, que revientan, en un tiro.
> Y se alegran luego, y saltan sobre el fuego que ya la noche va enrojeciendo, y cantan:
> «…Camina, María,
> camina José… »
> Yo les traigo a Platero, y se lo doy, para que jueguen con él[665].

Le poète décrit alors l'action les enfants pauvres par leur origine « niños del casero » « que no tienen Nacimiento », par l'expression sur leur visage « pobres y tristes » ainsi que par la corporalité « manos arrecidas » qui suppose la rigidité du corps dû au froid. La construction anaphorique introduite par la conjonction « Y » souligne le contraste entre leur attitude : pauvres, tristes et affamés, ils arrivent de l'extérieur tandis que dans la deuxième partie « Y se alegran » marque ce changement de situation. De la tristesse, ils sont maintenant au sein de l'intimité familiale, et retrouve la joie : « saltan », « cantan », « juegan », où la voix poétique favorise cette atmosphère joviale au coin du feu « Yo les traigo a Platero, y se lo doy ». L'allégresse est bien présente dans le chapitre « Los Reyes Magos » que nous reproduisons ci-après, qui peut se rapprocher du dessin proposé par Sorolla :

> ¡Qué ilusión, esta noche, la de los niños, Platero! No era posible acostarlos. Al fin, el sueño los fue rindiendo: a uno, en una butaca; a otro, en el suelo, al arrimo de la chimenea; a Blanca, en una silla baja; a Pepe, en el poyo de la ventana, la cabeza sobre los clavos de la puerta, no fueran a pasar los Reyes… Y ahora, en el fondo de esta afuera de la vida, se siente como un gran corazón pleno y sano, el sueño de todos, vivo y mágico.
> Antes de la cena, subí con todos. ¡Qué alboroto por la escalera, tan medrosa para ellos otras noches!
> «A mí no me da miedo de la montera, Pepe; ¿y a ti? », decía Blanca, cogida muy fuerte de mi mano. Y pusimos en el balcón, entre las cidras, los zapatos de todos. Ahora, Platero, vamos a vestirnos Montemayor, tita, María Teresa, Polilla, Perico, tú y yo, con sábanas y colchas y sombreros antiguos. Y a las doce pasaremos ante la ventana de

[665]Chapitres CXVI et CXXII in Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 215 et p. 221.

> los niños en cortejo de disfraces y de luces, tocando almireces, trompetas y el caracol que está en el último cuarto. Tú irás delante conmigo, que seré Gaspar y llevaré unas barbas blancas de estopa, y llevarás, como un delantal, la bandera de Colombia, que he traído de casa de mi tío, el cónsul… Los niños, despertados de pronto, con el sueño colgado aún, en jirones, de los ojos asombrados, se asomarán en camisa a los cristales, temblorosos y maravillados. Después, seguiremos en su sueño toda la madrugada, y mañana, cuando, ya tarde, los deslumbre el cielo azul por los postigos, subirán, a medio vestir, al balcón, y serán dueños de todo el tesoro.
> El año pasado nos reímos mucho. ¡Ya verás cómo nos vamos a divertir esta noche, Platero, camellito mío!

Ce fragment s'articule en deux mouvements : dans le premier paragraphe (lignes 1 à 6), l'auteur raconte l'excitation des enfants à l'idée du passage des Rois Mages, finalement emportés par le sommeil en attendant leur venue. L'indication des prénoms nous permet d'identifier les protagonistes : ce sont les neveux du poète, enfants de sa sœur Victoria, au nombre de quatre, chacun endormi à un endroit différent de la maison du village. Le mobilier « butaca », « silla baja » ou la configuration de la maison « la chimenea », « el poyo de la ventana » donne l'impression d'une maison cossue. Pernoud précise que dans les portraits d'enfant, l'intérieur et le mobilier sont représentatifs de la famille. En effet :

> Avec ses bras, avec ses pieds, le fauteuil est le plus anthropomorphe des meubles. C'est un double mais c'est aussi un lien puisqu'il se transmet de génération en génération, trône légué par les aïeuls au maître de maison. […] c'est toute la maison qui se délègue dans le portrait d'enfant seul[666].

Le second mouvement s'initie par le recours à la mémoire du poète : « Antes de la cena, subí con todos. ¡Qué alboroto por la escalera, tan medrosa para ellos otras noches! ». En effet, la voix poétique imagine ce qu'il va se produire cette même nuit, en prenant exemple sur l'année passée : « El año pasado nos reímos mucho. ¡Ya verás cómo nos vamos a divertir esta noche, Platero, camellito mío! ». Le sentiment de joie collective de cette date est renforcé par le discours direct de Blanca, l'enfant, qui interroge son frère. S'en suit une description de la chevauchée des Rois Mages, où les adultes se déguisent pour garder la magie de ce moment pour les enfants. Le poète énumère ainsi les membres du cortège, ainsi que les jeux de lumières et de musique prévus pour ce moment. Enfin, le poète achève la description de ce moment

[666]Emmanuel Pernoud, *L'enfant obscur…*, *op. cit.*, p. 27.

par une projection dans le futur proche, où les enfants découvriront enfin, avec leurs yeux émerveillés, les trésors que les Rois Mages leur auront apportés. L'avant-dernière phrase nous replonge dans le souvenir de l'année passée, d'où la précision de la description des réactions des enfants, un souvenir qu'ils pourront actualiser de nouveau au cours de l'année décrite par le narrateur.

Dans sa description des festivités, Jiménez relate qu'il sera déguisé en Gaspar, le même Roi Mage qui apparaît sur la lettre du petit Joaquín. En toile de fond, rappelons le poème IV de Rubén Darío dans ses *Cantos de vida y de esperanza* (1888), où Gaspar est le Roi Mage qui clame la pureté de la vie et la simplicité, une notion que l'on pourrait mettre en relation avec l'idéal de Jiménez et sa recherche de la poésie pure et nue.

> Yo soy Gaspar. Aquí traigo el incienso.
> Vengo a decir: La vida es pura y bella.
> Existe Dios. El amor es inmenso.
> Todo lo sé por la divina Estrella[667]!

Dans ce contexte intime, les enfants dépeints par Sorolla et de Jiménez ne sont presque jamais seuls, que ce soit dans un contexte intime de la maison pendant les fêtes ou encore fondu dans la nature. Un grand nombre de tableaux concernent l'enfant à la plage et il nous a paru essentiel d'approfondir ce sujet dans cette étude sur le décor. L'enfant, dans un environnement intime, s'il est seul, est toujours accompagné d'objets symboliques, en rapport avec la période de l'enfance mais surtout avec ce qu'appelait Freud « l'occupation la plus chère et la plus intense de l'enfant », le jeu.

2.1.3.3. L'enfant et le jeu

Le portrait de l'enfant dans la peinture de Sorolla et de Jiménez est celui d'un enfant plein d'enthousiasme, malgré les adversités. Soulignons d'ailleurs les expressions telles que « joli comme une image » ou « sage comme une image » liées à la figure de l'enfant, un enfant caractérisé par son immobilité.

---

[667]Rubén Darío, *Azul…Cantos de vida y de esperanza*, Madrid, Cátedra, 2014, p. 350.

Si l'on effectue un rappel de l'évolution de l'image de l'enfant[668], au XVIII[e] siècle, la figure de l'enfant ne doit plus être uniquement celle du mimétisme parental, mais doit les dépasser, d'où l'apparition de l'enfant modèle, dans son exemplarité, souvent incarné par une figure féminine d'ailleurs. Au XIX[e] siècle, l'enfant modèle est non seulement bon, mais aussi plus sage pour arriver enfin au XX[e] siècle où l'enfant modèle n'est ni passif, ni patient. On recherche alors la « vérité d'enfance[669] », ce qu'elle représente réellement, dans les attitudes changeantes, dans les humeurs mouvantes et dans la gestuelle parfois désordonnée dont se fait écho la figure de l'enfant, en développement jusqu'à l'âge adulte.

Ainsi, dans les portraits non officiels, ou dans ceux de leurs propres enfants, les artistes se montrent bien plus libres pour représenter la vivacité particulière des petits, le rire, l'étonnement de la découverte, la concentration dans le jeu ou dans l'apprentissage. C'est dans ce contexte que l'on peut interpréter les portraits littéraires d'enfants de Jiménez :

> Los retratos de niños son otra deliciosa muestra del arte descriptivo juanramoniano, y fuero, desde muy pronto, trabajados por el autor con singular maestría. Le encantaban los niños y se encontraba a gusto entre ellos; es natural que le complaciera retener en sus apuntes lo mejor de impresiones deliciosas, por el candor y la gracia de quienes se las suscitaban. Todo lector de *Platero y yo* recordará las presencias infantiles, tan encantadoras y auténticas, de capítulos como «la niña chica», «susto», «la corona de perejil» o el sobrecogedor «niño tonto»[670].

Le jeu fait partie intégrante de la période de l'enfance, non pas par son manque de sérieux, comme on pourrait le penser une fois à l'âge adulte, car un enfant qui joue peut-être extrêmement sérieux, mais le jeu consiste à s'engager pendant un instant dans un espace de liberté qui n'appartient qu'à un individu, s'abstraire un instant de la réalité pour s'inventer un monde, qui favorise le développement de l'imagination chez les enfants.

---

[668]Maria Katarzyna Greenwood, « Représentation picturale des enfants : enfants modèles et gosses de pauvres » in Pierre Sahel et Jean Vivies, *L'enfance dans la littérature et la civilisation anglaise*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1993, p. 41-78. Dans cet article, l'auteure s'intéresse à l'évolution de l'image de l'enfant dans la peinture anglaise, du XVII[e] au XX[e] siècle.
[669]Emmanuel Pernoud, *L'enfant obscur…*, *op. cit.*, p. 54.
[670]Ricardo Gullón, « El arte del retrato en Juan Ramón Jiménez » 1981, art. cit., p. 208.

Comme nous l'avons vu avec la figure maternelle, la fillette est par mimétisme, une mère de substitution dans ses jeux. Nous voyons l'exemple chez Sorolla, où la poupée est le jouet favori de la petite Elena, que nous retrouvons dans le tableau *Elena con una muñeca*, *En el jardín de la calle Miguel Ángel* (1906) ou encore dans la série sur *Elena en el Pardo* (1907). Dans l'œuvre de Jiménez, les petites filles adoptent également une posture maternelle, rappelons le chapitre XLIV de *Platero y yo* intitulé « la arrulladora » qui chante une berceuse en faisant référence à la figure maternelle de la Vierge Marie[671]. L'allusion au jeu maternel est alors matérielle, par l'évocation du landau et de la poupée, ou alors oral, par la chanson. Dans tous les cas, il s'agit du mimétisme des parents ou des adultes que l'enfant a observés.



Tableau 50 : Joaquín Sorolla, *Elena con una muñeca,* 1897,
huile sur toile, 89 x 66 cm, Museo Sorolla, Madrid.

[671]Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 133.



Tableau 51 : Joaquín Sorolla, *Elena en el Pardo,* 1907, huile sur toile, 82 x 106 cm, collection particulière.

L'enfant a recours à d'autres objets matériels pour jouer : la balle comme le montrent *El niño de la bola* (1887), *El niño Jaime García Banús* (1892) ou le portrait du petit *Joaquín con una bola* (1894), ou encore un voilier pour les garçons comme dans *El balandrito* que nous avons analysé plus tôt. L'enfant joue parfois aussi, par mimétisme, à reproduire le schéma des parents, comme le portrait *Joaquín pintando* (1896), ou le portrait de famille analysé antérieurement.



Tableau 52 : Joaquín Sorolla, *Joaquín con una bola,* 1894, huile sur toile, 79 x 64 cm, Museo Sorolla, Madrid.



Tableau 53 : Joaquín Sorolla, *Joaquín pintando,* 1896, huile sur toile, 42 x 33 cm, Museo Sorolla, Madrid.

Mais les enfants pauvres, comme c'est souvent le cas dans les œuvres étudiées n'ont pas d'objets matériels à disposition. Ils ont alors recours à leur imagination. La chanson est un autre processus du jeu de l'enfant : les enfants chantent, dansent, rient, se déguisent et s'expriment en toute spontanéité, comme nous l'avons également vu dans les scènes de plage de Sorolla ou encore la veille de Noël.

L'autre espace du jeu pour les enfants est le mouvement : c'est ce qui leur permet de s'évader. Ils courent, ils sautent, et s'ils ne peuvent pas le faire, en souffrent, comme l'enfant boiteuse du poème « La niña cojita », qui interpelle les autres enfants qui ne l'attendent pas : « ¡Espera, voy a cojer la muleta[672]! ».

Pernoud signale qu'il « est des artistes qui prétendent montrer non pas l'enfant qui pose mais celui qui joue, qui vit de sa vie d'enfant[673] ». Il évoque des portraits d'enfants libéraux opposés à l'enfant comme meuble. C'est résolument ce type de portraits des enfants « extérieurs » que proposent Sorolla et Jiménez. L'enfant doit

[672]Juan Ramón Jiménez, *Historias*, *op. cit.*, p. 67. Nous étudions ce poème dans le 2.2.5. de notre étude.
[673]Emmanuel Pernoud, *L'enfant obscur…*, *op. cit.*, p. 29.

vivre sa vie d'enfant, en s'émancipant, d'une certaine façon, de l'adulte dont il reproduit, malgré tout, les gestes. En effet, l'art étant l'une des réponses face à un changement sociétal, il est tout naturel que la figure de l'enfant ait dû radicalement changer pour arriver à être un sujet artistique à part entière, comme l'enfant l'est devenu dans la société. Ce changement de la figure de l'enfant nous a menés à nous interroger sur le portrait d'enfant, sur ses caractéristiques et les valeurs qu'il véhicule pour le sujet enfantin mais aussi pour les parents, et enfin, pour l'artiste qui les représentent.

Dans la représentation de l'enfant dans le portrait, nous avons remarqué que le décor est tout aussi important que le protagoniste enfantin. En effet, le portrait fournit des informations sur le caractère du personnage, mais aussi sur un contexte. L'enfant étant indissociable de la figure parentale, la question de la place de la figure maternelle dans le processus de représentation de l'enfant s'est également posée. En effet, nous avons vu, aussi bien dans la peinture de Sorolla que dans la poésie jiménienne, la figure maternelle est, dans la plupart des cas, protectrice, et si elle ne l'est pas, elle est tout simplement absente. L'enfant est dépeint littérairement et picturalement comme un être entouré de ses pairs (fratrie, autres enfants), mais depuis sa propre perspective, c'est-à-dire, en s'éloignant de la figure de l'adulte : les artistes ont donc voulu capter l'essence de la figure de l'enfant, sa naturalité, sa spontanéité, ses émotions, et ses changements, qui demeurent pour nos artistes un défi, notamment au niveau de la sensibilité. Si, dans les enfants « extérieurs » de Sorolla, le véritable enjeu est de figer le mouvement, il s'en dégage néanmoins un grand sentiment de tendresse, sans pour autant tomber dans le sentimentalisme. C'est également le cas dans les portraits littéraires de Jiménez : les enfants vivent leur vie d'enfant, sautent, chantent, courent, s'amusent, et provoque toujours des images très tendres au lecteur, sans pour autant tomber dans l'excès.

C'est pourquoi, après avoir étudié les éléments externes et l'histoire du portrait infantile, nous allons nous intéresser à présent aux figures de l'enfant, et leur présence dans la poésie de Jiménez et la peinture de Sorolla.

2.2. Les enfants « extérieurs » de Sorolla et Jiménez

La poésie jiménienne est parsemée de figures d'enfants, une figure qui était loin d'être un cliché le concernant. En effet, le poète vouait une véritable admiration à ces figures juvéniles, avec lesquelles il se sentait extrêmement à l'aise. Leur innocence, leur sincérité, mais aussi leur spontanéité favorisent leur proximité avec la nature et, de cette manière, le poète considère l'enfance comme l'âge d'or de tout homme. Ainsi l'expriment Germán Gullón et Heilette Van Ree, dans leur édition de l'œuvre en prose *Edad de Oro* :

> Juan Ramón Jiménez sentía un enorme amor por los niños –nunca los tuvo propios–, le encandilaban sus risas, sus modos de actuar inocentes y la preciada sinceridad de quienes estrenan vida propia. Por eso pensaba que la niñez es la mejor edad del hombre, cuando todavía la naturaleza ofrece su mejor cara. De ahí que a lo largo de su vida escribiera varios libros dedicados a los niños, como su universal *Platero y yo* y *Edad de Oro*[674].

Dans un aphorisme intitulé « el niño en mi poesía », Jiménez justifie son intérêt pour la figure de l'enfant par l'ensemble des valeurs qu'elle incarne, mais aussi par sa relation à la temporalité, ancrée dans le présent :

> «¿Por qué tanto el niño en tu poesía?», me dijo.
>
> Le dije : « Porque el niño es antes y en jermen todo lo que quiere ser, más que el hombre, el poeta: instinto, voluntad, secreto, verdad, fantasía, soledad, capricho, libertad, presente»[675].

L'allusion au germe se rapporte à l'enfant comme un futur adulte, un être en puissance. Ici, au contraire, le poète lui donne un autre sens, puisque le germe, l'enfant comme le poète, sera, par la suite, supérieur à l'homme. Ainsi, la figure de l'enfant selon Jiménez se caractérise par la possibilité d'être tout ce qu'il veut être, puisque, comme l'affirme Cieza García, la figure de l'enfant n'est autre que « la représentation suprême de l'existence, le grand mystère de la vie, ce qu'il y a de plus sacré dans ce monde, l'espérance d'une future humanité, une source de plaisir et enfin, la raison ultime et unique de la vie ». C'est dans cet objectif que le devoir des parents sera de

[674]Juan Ramón Jiménez, *Edad de Oro*, in *Obra poética*, vol. 2, *op. cit.*, p. 801.
[675]Cité par Rocío Fernández Berrocal, in Juan Ramón Jiménez, *Historias*, *op. cit.*, p. 43.

garantir à n'importe quel prix leur bonheur, puisque les séquelles du passé auront des répercussions désastreuses sur l'enfant devenu adulte[676].

Jiménez ne manque pas de relater cette proximité avec les enfants, le rapport aux yeux, à l'innocence, à la spontanéité et à la transparence comme le montre le poème « Niños en el mar » du *Diario* :

> ¡Los niños! ¡Qué descanso…
> qué nido al sol de enero,
> qué corazón de rosa,
> qué amanecer!
>
> Sus ojos
> qué bien enredan con los míos
> los pensamientos puros,
> las verdades sencillas
> lo bueno de verdad.
>
> ¡Limpieza santa,
> manantial infinito que enriqueces
> todo (manando y concluyendo
> en tu misma hermosura),
> con la desnuda trasparencia
> de las sonrisas inocentes! […][677].

Dans les trois premières strophes de ce poème se concentre la vision de l'enfant de Jiménez. En effet, l'ouverture du premier vers sur l'exclamation « ¡Los niños! » annonce l'éloge de la figure enfantine qu'il réalise : par une succession de métaphores poétiques, l'enfant est une figure paisible (« descanso »), chaleureuse (« nido ») ou prête à éclore (« corazón de rosa »). Dans la deuxième strophe, l'enfant est associé au poète, où la voix poétique fait rimer « ojos » avec le possessif « míos » pour les définir « puros ». Ainsi, le poète tâche de montrer « la vérité d'enfance » que nous évoquions, par le polyptote (« las verdades sencillas », « lo bueno de verdad »), et met en exergue la bonté naturelle de l'enfant. Par sa pureté divine « limpieza santa »,

---

[676]« Los niños constituyen la suprema representación de la existencia, el gran misterio de la vida, lo más sagrado de este mundo, un brote y esperanza de futura humanidad, una fuente de placer, y en definitiva, la razón última y única de la vida. Por eso, los padres no solo tendrán el deber humano y cristiano de traerlos al mundo, sino además la tremenda responsabilidad de garantizar a cualquier precio su felicidad, ya que cuando se ha tenido una infancia triste, borrascosa y vacía, la vida queda destrozada para siempre ». José Antonio Cieza García, *Mentalidad social y modelos educativos*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, p. 324.

[677]Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, *op. cit.*, p. 332.

l'enfant est finalement la métaphore de la poésie (« manantial infinito que enriqueces todo ») et finit par acquérir (« desnuda trasparencia ») un processus de dépuration de la poésie recherchée par Jiménez.

Néanmoins, la présence de la figure de l'enfant dans la poésie jiménienne et la peinture de Sorolla acquiert différentes significations en fonction du rôle qu'elle joue et de la catégorie d'enfant qui lui est attribuée. Dans son édition de *Historias*, peut-être le recueil de poèmes le plus émotif et proche des enfants du poète selon son éditrice, Rocío Fernández Berrocal dresse la liste non exhaustive des portraits littéraires d'enfants de Jiménez, une documentation précieuse pour notre étude[678]. Notre objectif est donc de compléter ce corpus et de l'analyser. La spécialiste répertorie ainsi les enfants présents dans *Platero y yo*, anonymes, comme les enfants pauvres avec qui Platero et le poète célèbre Noël, porteurs d'un surnom « la arrulladora », « Sarito », ou qui sont affublés d'adjectifs physiques, citons comme exemples la « niña sucia y rota » du chapitre sur « la carretilla », l'enfant benêt et muet, ou encore l'enfant atteinte de tuberculose « la tísica ». Les figures d'enfants peuvent également être désignées par leur travail qui leur est assigné, comme Lucía, la marionnettiste du cirque.

Dans le livre *Historias y cuentos*, Fernández Berrocal énumère les protagonistes enfants : « el Prusianito », « el carbonerillo Palermo » et d'autres comme Jenarita, Olimpia, la petite mendiante Mercedita Saro, l'enfant au grillon, la « Platanerita », « Manolillo » et, enfin, sa nièce américaine Léontine. La critique signale également la présence perpétuelle de la figure d'enfant dans toute l'œuvre jiménienne, en citant en exemple « Matilde Navarro » de *Josefito Figuraciones*, « Granadilla » dans *Entes y sombras de mi infancia* et *Platero y yo*, « la lectora Julia » de *Libros de Madrid*, María Huelva et « la niña forastera » de *Piedras, flores y bestias de Moguer*. Des figures d'enfants qui apparaissent donc dans les mémoires de l'enfance de Jiménez.

Enfin, dans *Españoles de tres mundos*, Jiménez montre également l'intérêt pour les enfants de ses amis : nous l'avons d'ailleurs observé dans la correspondance entre le poète et les enfants de Sorolla[679].

---

[678]Rocío Fernández Berrocal, in Juan Ramón Jiménez, *Historias*, *op. cit.*, p. 43.
[679]Voir la partie 1.1.2. de cette étude sur la correspondance entre Sorolla et Jiménez.

Parmi les portraits littéraires d'enfants, nous retrouvons Natalia Jiménez de Cossío (fille d'Alberto Jiménez Fraud), Solita Salinas, Claudio et Teresa Guillén, Miguel Germán Ortega y Spottorno, Rafael Vázquez, Walusia et Marylín (filles de Luis Álvarez Santullano). Hormis le portrait de Natalia, tous ces portraits figurent dans le recueil *Edad de Oro.*

Parmi les portraits littéraires de *Edad de Oro*, les figures de l'enfant présentent des caractéristiques similaires. En effet, la dimension corporelle est omniprésente dans la description physique : le poète décrit le visage (bouche, joues) et le corps (bras, mains, corpulence). Mais il s'attarde particulièrement sur les yeux : leur forme (« ojazos enormes[680] »), leur couleur (« ojillos negros[681] », « ojos verdes[682] », « ojos celestes[683] »), la direction vers laquelle est tournée le regard (« el niño, en la volubilidad de su mirar, ve la luna […] mira un bichillo […] perdidos los ojos arriba[684] », « ojos cerrados[685] », « me mira agudamente[686] ») et leur expression (« llora un poco[687] », « ojitos nuevos y alegremente tristes[688] », « ojos abiertos y mudos[689] »).

Les yeux sont l'expression de la lucidité de l'enfant. À l'époque romantique, la symbolique des yeux ouverts renvoie au monde de la rêverie, preuve de la naïveté de l'enfant : avec l'arrivée du naturalisme, les yeux sont l'expression d'une « condamnation au réel » : l'enfant sort de l'état de rêve parce qu'il ne peut plus fermer les yeux sur ce qui se passe autour de lui[690].

Le lecteur est donc face à une galerie de portraits d'enfants, anonymes et identifiés, inspirés de l'entourage du poète ou de ses souvenirs d'enfance. Comme le précise Jiménez dans le prologue de *Edad de Oro* :

---

[680]« El Grillo Real » (II) in Juan Ramón Jiménez, *Edad de Oro*, *op. cit.*, p. 817.
[681]« Marylín y la Mariposa » (III, 1), *Ibid*., p. 818.
[682]« Marylín y la Mariposa » (III, 2), *Ibid*., p. 819.
[683]« Teresa y Claudio Guillén » (X), *Ibid*., p. 825.
[684]« El desmonte » (IV), *Ibid*., p. 820-821.
[685]« La vida » (VII), *Ibid*., p. 822.
[686]« El Prusianito » (XIII), *Ibid*., p. p. 826.
[687]« El desmonte » (IV), *Ibid*., p. p. 821.
[688]« La mendiguilla » (V), *Ibid*., p. p. 821.
[689]« La vida » (VII), *Ibid*., p. 822.
[690]Emmanuel Pernoud, *L'enfant obscur…*, *op. cit.*, p. 170-171.

Edad de Oro (sugerido por Novalis), historietas de niños de todas clases y países, hijos de hombres ilustres, niños de amigos y enemigos[691].

À travers ces portraits littéraires, Jiménez tend à proposer une universalité du portrait utilisant la figure de l'enfant : les figures d'enfants anonymes, souvent pauvres, côtoient celles d'enfants de ses contemporains et présentent des caractéristiques similaires, dans leurs réactions et dans leurs expressions. Remarquons également la présence du père, parfois seul, parfois accompagné de la mère. Exception faite de la prose VIII « los fríos[692] », la relation au père est notamment présente lorsqu'il s'agit d'enfants d'auteurs contemporains du poète, comme Salinas, Ortega y Gasset ou Winthuysen[693].

Nous retrouvons également l'utilisation du discours direct, puisque dans ces portraits, le poète cite directement ces enfants dotés de parole : les enfants et leur oralité est primordiale dans ces portraits, pour ainsi montrer un trait du *caractère*. Les figures d'enfant s'expriment par le biais d'interpellations[694], mais aussi le poète retranscrit graphiquement l'oralité propre à l'enfant avec l'emploi du zozotement (« Vamoz a azuztar a Juan Ramooónnn[695] ») – ce qui ne manque pas de provoquer l'attendrissement du lecteur –, les erreurs syntaxiques (« "Cuando tú 'serías niño'", le dice el hijo, "también tendrías frío, papá"[696] ») ou encore le parler andalou, en ajoutant les raccourcis de langage et le *seseo* ou *ceceo* (« Señorito, tenga usté mucho cuidao, que está ahí mi pare, y no quiere que yo coma dulses[697] », « Aquí guardado, zeñorito[698] »).

De plus, tous ces portraits littéraires de figures d'enfant sont dotés d'une présence animale : les volatiles comme « gorriones » (XVI-2), « canario » (XVI-3), « loro » (XXVII), « palomo blanco » (XXXI), les insectes « grillos » (II), « mariposa » (III-2) et enfin les mammifères, comme l'âne, l'animal protagoniste de *Platero y yo*, ou

---

[691]Juan Ramón Jiménez, *Edad de Oro*, *op. cit.*, p. 817.
[692]« Los fríos » (VIII), *Ibid.*, p. 823.
[693]« La niña, Solita, de Salinas » (IX), « Miguel Jermán » (XI), « Javier Winthuysen Sánchez » (XII), *Ibid.*, p. 823-826.
[694]« El periodista » (VI), *Ibid.*, p. 822.
[695]« Teresa y Claudio Guillén » (X), *Ibid.*, p. 825.
[696]« Los fríos » (VIII), *Ibid.*, p. 823.
[697]« La mendiguilla » (V), *Ibid.*, p. 821.
[698]« La violetilla » (XXXI), *Ibid.*, p. 840.

l'ânesse, « burra » (XXXII). Enfin, le poète compare parfois les figures d'enfants à leurs jouets : le Prusianito devient un « soldadito de juguete » (XIII) et Olimpia « una muñeca que se ha salido de su caja » (XV).

La figure de l'enfant se meut dans la période de l'enfance, une étape qui, comme le souligne Cieza García, est clairement différenciée du monde adulte et possède ses propres caractéristiques psychologiques, affectives, biologiques et culturelles. Le critique ajoute de plus que dans ce laps de temps, la figure de l'enfant est marquée par son côté :

> […] primitivo, silvestre, natural, angelical y espontáneo, donde predominan la manifestación de la ingenuidad, la ignorancia, la inocencia, la candidez y lo cristalino, tanto como la bondad de sentimientos e inclinaciones y el sentido llano, placentero, bonito, alegre, y despreocupado de un mundo blanco donde aún no parece haberse reflejado ni conocido la negrura, barbarie y maldad del hombre y del mundo[699].

L'enfant voit le monde avec un regard neuf, dont la candeur et l'innocence ne manque pas de provoquer des émotions chez le lecteur-spectateur. Mais la tâche du peintre et du poète face à la représentation de la figure d'enfant ne doit cependant pas manquer de discernement, courant le risque que le portrait d'enfant soit dépourvu de toutes les informations extra-artistiques que nous évoquions auparavant. Le portrait d'enfant présente, de cette manière, un intérêt artistique, comme l'écrit Sorolla à son ami Pedro Gil de Mora, lorsqu'il fait allusion au tableau *La familia*, que nous avons déjà étudié : « Ahora he empezado un cuadro grande en que retrato a toda mi familia ; yo también salgo, creo puede ser cosa bonita y de algún interés artístico[700] ».

Ainsi nous met en garde Benjamín Jarnés, dans son article dédié aux enfants peints par Rafael de Barradas, en 1924, une critique également applicable aux portraits littéraires de la figure de l'enfant :

> Los niños de un cuadro pueden ser candorosos, pero no debe serlo el pintor. Es preferible que el pintor de niños esté ya de vuelta de la pintura de hombres. Estos pueden servir de escuela: son más fáciles de pintar, porque llevan en el rostro las pinceladas definitivas. Cada rostro es un resumen: no hay sino verlo y traducirlo al idioma del pincel. Pero el niño es un modelo en blanco. Su carita, todo su contorno, es

[699]José Antonio Cieza García, *Mentalidad social y modelos educativos*, *op. cit.*, p. 324.
[700]Lettre datée du 27/12/1900 in Facundo Tomás, Felipe Garín, Isabel Justo et Sofía Barrón (éd.), *Epistolarios de Joaquín Sorolla…,* vol. 1, *op. cit.*, p. 147.

> un trozo de naturaleza viva. Y ¡pobre del pintor si ve en el niño algo más que naturaleza viva! Su pintura será trascendental, es decir, substancialmente candorosa[701].

La figure de l'enfant comme sujet ou objet de représentation comporte deux valeurs additionnelles, la sensibilité et la création, et ouvre le champ des possibles pour un art plus spontané et libéré des formules académiques[702] où la notion de primitivité est essentielle.

Cette dernière apparaît fréquemment au moment de parler de la figure de l'enfant, puisqu'elle désigne celui qui est à l'origine, dans tous les domaines : en effet, il s'agit à la fois de la source, ce qui apparaît en premier, mais c'est aussi, en ethnologie, des groupes humains qui n'ont pas subi encore l'influence des sociétés dites évoluées[703], et, enfin, ce qui au commencement d'un mouvement évolutif. À partir de la période de l'enfance, l'être humain n'aura de cesse d'évoluer, conditionné par son environnement spatial et familial, la société dans laquelle il vit et l'éducation qu'il reçoit. L'évolution picturale du portrait d'enfant en est un autre exemple. De plus, la représentation de la figure de l'enfant prend sa source dans les textes sacrés, comme nous l'avons indiqué dans notre état des lieux historique du portrait d'enfant.

La tradition picturale et littéraire fait état non pas d'une, mais de plusieurs figures d'enfant : c'est pourquoi nous allons nous y intéresser à présent, afin de pouvoir évaluer la portée symbolique et représentative de la figure de l'enfant dans l'œuvre jiménienne et sorollesque, ainsi que les similitudes entre leurs œuvres.

2.2.1. L'enfant-dieu

Quand nous faisons allusion à la primitivité de la figure de l'enfant, il va de soi que la première image, référence originelle, est celle de la naissance de l'enfant-dieu, Jésus, dont la présence est abondante dans l'iconographie infantile comme le précise Carmen Gracia Beneyto[704].

---

[701]Benjamin Jarnés (*Revista Gallega Ronsel*, 1924) in *AA. VV.*, *Ignacio Pinazo, el retrato infantil*, *op. cit.*, p. 49.
[702]*Ibid.*, p. 50.
[703]Définition de « primitif », disponible sur http://www.cnrtl.fr/ [consulté le 10/01/18].
[704]Carmen Gracia Beneyto, *Iconografía infantil…*, *op. cit.*, p. 94.

Nous avons déjà évoqué l'émergence du portrait d'enfant par le biais des *donantes*. Au Moyen-Âge, en effet, Philippe Ariès relève trois figures d'enfants symboliques : l'ange, l'enfant Jésus et le petit enfant nu, le *putto*, comme étant une « allégorie de la mort et de l'âme[705] » et qualifié de « Eros hellénistique retrouvé[706] ». Par la suite, la dimension religieuse se laïcise au profit de l'apparition des scènes de genre, où les enfants se fondent dans des scènes de vie quotidienne, mêlés aux adultes. Cet aspect se développe davantage encore au XIX^e^ siècle, où une scission est finalement marquée entre le monde des enfants et celui des adultes[707].

La figure d'enfant mythologique et religieuse dans le portrait renvoie à la question de la figure du *puer senex*, un motif littéraire médiéval qui favorise la représentation de l'enfant comme un adulte en miniature, et où les frontières entre les deux périodes bien séparées de l'enfance et de l'âge adulte se brouillent, afin que ces deux états ne fassent plus qu'un : ainsi en donne la définition Teresa C. Carp, suivant les instructions de Ernst Curtius :

> Certain children were characterized as having traits appropriate to persons of very advanced years; and, conversely, aged persons were sometimes endowed with the attributes of children such as innocence or even a juvenile appearance[708].

Mais ce recours à l'enfance pour définir l'adulte, dans la tradition médiévale, n'était pas un moyen de valoriser la figure de l'enfant, mais d'en montrer l'animalité et la bassesse, comme le souligne Laure Himy-Pieri :

> Si l'enfant apparaît donc, c'est comme futur adulte, ou de façon négative, pour indiquer à quel point l'enfant est un être proche de l'animal, dominé par ses passions, quand l'apprentissage lui permet de tendre vers la raison. Ainsi Bérulle voit dans l'incarnation de Jésus comme enfant le signe de l'abaissement extrême auquel le dieu condescend, tant il voit en l'enfant des éléments totalement négatifs[709].

Citant Yvan Loskoutoff, la spécialiste rappelle également que « la faiblesse de [l'enfant] par rapport à l'adulte ne serait en effet que la réplique de la situation de l'homme déchu face à l'homme relevé par la grâce[710] ». Représenter la figure de

---

[705]Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale…*, *op. cit.*, p. 56.
[706]*Ibid.*, p. 66.
[707]*Ibid.*, p. 59.
[708]Teresa C. Carp, « "Puer senex" in Roman and Medieval Thought », *Latomus*, 39.3, 1980, p. 736-739.
[709]Laure Himy-Pieri, *« Histoire d'enfances, histoire de l'enfance »*, art. cit.
[710]*Ibid.*

l'enfant en diminuant les traits enfantins revient à faire l'éloge des dons qu'il possède et donne à voir une enfance exceptionnelle, puisque « l'enfant doté de dons innés n'a pas à faire le laborieux apprentissage qui permet de passer de l'enfance animale à l'âge adulte raisonnable[711] ».

Dans les écrits littéraires, « le motif de l'enfance est ainsi toujours configuré par l'hyperbole et la figure du *puer senex*, ce qui soumet le récit au moule de la tradition hagiographique et romanesque[712] ». Le recours à cette figure du *puer senex* était donc établie dès qu'il fallait représenter la figure de l'enfant[713].

Dans son évolution, la néanmoins récente valorisation de cette figure de l'enfant transforme alors cet aspect animal et malsain qui lui était attribué en une figure angélique, l'essence de l'homme qu'il convient de préserver du monde des adultes. L'évolution du portrait d'enfant suit la démocratisation de l'art, qui devient plus populaire, et la représentation de l'enfant Jésus tend à l'universalisation du sujet, en le représentant comme un enfant parmi d'autres. Ainsi, l'enfant acquiert un aspect plus enfantin, du moins dans ses attitudes et dans sa relation à la mère, comme le souligne Gracia Beneyto. La critique ajoute que :

> Para que los artistas intenten que Jesús Niño sea lo más semejante posible a un niño cualquiera, en lugar de ser un hombre a escala menor, es necesario que sobrevenga la revolución religiosa y estética que supone el franciscanismo, que originó, tanto en artistas y escritores como en la devoción popular, una nueva visión más tierna de la infancia de Jesús. Los artistas tratan de representar, ahora, no a un Cristo en Majestad, sino a un niño que juega o se comunica con su madre. […] Ésta es la modalidad que […], en cierto modo, da origen a todo el interés posterior hacia la pintura de la infancia[714].

L'enfant-dieu est reconnaissable par des critères externes : tous les enfants représentés peuvent donc être potentiellement des représentations divines. Sorolla n'était pas un amateur de peintures religieuses : la présence de l'enfant-Jésus, défini comme tel, est donc inexistante dans sa production. En revanche, des tableaux ovales de *putti*, comme allégories du commerce, de l'industrie, de la science et des arts ont été retrouvés dans la maison de Antonio García Perís, pour lequel Sorolla travaillait

---

[711]Laure Himy-Pieri, *« Histoire d'enfances, histoire de l'enfance »*, art. cit.
[712]*Ibid.*
[713]Carmen Gracia Beneyto, *Iconografía infantil…*, *op. cit.*, p. 9.
[714]*Ibid.*, p. 10.

pendant ses jeunes années. Bien que l'affiliation au peintre valencien ne soit pas certifiée, ces tableaux récemment restaurés montrent des similitudes avec l'œuvre de la première étape de Sorolla[715].

Cette tendance artistique distingue les œuvres de Sorolla des portraits d'enfants de Ignacio Pinazo. Contrairement à Sorolla, ce dernier utilise à plusieurs reprises la figure de Cupidon (*Cupido encendiendo un cigarillo, Bella herida por Cupido*), ou il a recours à la période de l'enfance des dieux grecs (*Baco niño*). Pérez Rojas affirme que dans l'œuvre de Pinazo :

> Cupidos, amorcillos, querubines, se prodigan en la producción del artista, confundida, en ocasiones, la imagen de esos personajes mitológicos con la de su hijo Ignacio en un alarde simbólico propio de una mentalidad contemplativa, inmediatamente adelantada a la moda freudiana[716].

L'attitude contemplative se retrouve dans l'œuvre de Sorolla et de Jiménez, qui proposent une image de la figure de l'enfant inspirée du modèle originel, mais où les artistes tendent à montrer les aspérités. Le sujet est représenté avec toutes les nuances qui lui sont propres. Des similitudes entre l'œuvre de Pinazo et celle de Sorolla nous conduisent à penser que le même cheminement intellectuel aurait été fait dans leur production artistique.

Revenons à présent à la dimension religieuse dans l'œuvre de Jiménez : nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la production jiménienne renvoie sans cesse à son éducation chez les Jésuites, dont il questionne la cosmovision et les méthodes pédagogiques. De la même manière, le poète parsème son œuvre d'allusions religieuses, un thème à propos duquel il écrit :

> No es que yo haga poesía religiosa usual; al revés, lo poético lo considero como profundamente religioso, esa relijión inmanente sin credo absoluto que yo siempre he profesado[717].

---

[715]Il est précisé que le photographe Antonio García aurait pu commander ses œuvres aux étudiants de l'Académie des Beaux-Arts, où étudiait Sorolla, mais aussi Ignacio Pinazo et les frères Benlliure par exemple. « Los "putti" de Sorolla », *Levante*, 30/09/2008, disponible sur : http://www.levante-emv.com/cultura/2008/09/30/putti-sorolla/501173.html [consulté le 13/01/18].

[716]Javier Pérez Rojas, « Retratos e imágenes infantiles de Ignacio Pinazo Camarlench », in *AA. VV.*, *Ignacio Pinazo, el retrato infantil*, *op. cit.*, p. 253.

[717]Juan Ramón Jiménez, *Libros de poesía*, Agustín Caballero (éd.), Madrid, Aguilar, 1957, p. 1341.

De cette manière, le poète suit « una intuición poética del cristianismo, basada en el ideal de Francisco Giner de los Ríos : “hacer de la vida religión y religión de la vida”[718] ». Si la poésie est religion, il est donc naturel de retrouver des aspects propres à la culture chrétienne occidentale dans ses textes.

L’un des exemples les plus révélateurs serait *Platero y yo*, où Predmore nous offre une interprétation biblique des événements et symboles contenus dans l’œuvre de Jiménez[719]:

> *Platero y yo* nos ofrece, en resumen, una visión del destino humano, inspirada, en forma condensada y sintética, por la Pasión de Cristo y el segundo advenimiento del Hijo del Hombre. […] Porque *Platero* evoca no solamente aspectos de la vida de Cristo, sino también los acontecimientos que acompañan el retorno de Cristo, que inicia el reino de Dios en la Tierra. […] No cabe duda que hay elementos de una compleja alegoría cristiana en esta bella elegía andaluza[720].

Le critique explique, pour ce faire, la dualité d’attitude et de temps entre l’enfant et l’adulte. Par les scènes répétées de violence et la présence des enfants pauvres et abandonnés, *Platero y yo* reprend les thèmes bibliques de l’injustice et de la persécution, sur fond d’un monde fait d’hypocrisie et de cruauté. Alors, le poète se fait l’image du Christ : incompris, persécuté, avec un amour inconditionnel pour les enfants les plus misérables, il suit donc l’exemple rédempteur du Sauveur. Le maître (le poète) instruit l’enfant dans Platero, le guide, et dans cet environnement violent et cruel, le poète tend vers l’innocence et l’allégresse naturelle du monde enfantin. Le critique conclut en affirmant : « son lecciones de sencillez, de naturalidad, de bondad, de compasion, de amor fraterno –en fin, virtudes cristianas todas[721] ».

Non seulement le traitement des enfants pauvres et malades transforme l’image du poète en un Christ de Moguer, puisque comme le stipule *la Bible*, Jésus vient au monde pour prendre soin en particulier des pauvres et des nécessiteux, mais Predmore relève notamment l’image du papillon, récurrente dans l’œuvre jiménienne, et la met en relation avec la résurrection : l’âme s’échappe de sa chrysalide, s’envole

[718]Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, *op. cit.*, *p.* 51.
[719]*Ibid*., p. 51-60.
[720]*Ibid*., p. 59.
[721]*Ibid.*, *p.* 53.

et fait à la fois partie du monde céleste divin et terrien des humains. Cependant, grâce à sa transformation, elle symbolise un renouveau.

D'autres épisodes bibliques apparaissent dans la poésie jiménienne, prenons pour exemple « los santos inocentes » du poème du *Diario* que nous avons cité auparavant. La référence au massacre des innocents, l'épisode au cours duquel le roi Hérode ordonne l'assassinat de tous les garçons âgés de moins de deux ans, relaté dans le Nouveau Testament, est explicite. Cette scène tragique de l'enfance du Christ a été largement reprise dans l'Histoire de l'art et de la littérature[722]. Si nous reprenons les vers de Jiménez de « Niños en el mar[723] », le poète écrit :

> ¡Limpieza santa,
> manantial infinito que enriqueces
> todo (manando y concluyendo
> en tu misma hermosura),
> con la desnuda trasparencia
> de las sonrisas inocentes!
>
> Inocentes miradas,
> los santos inocentes,
> sin contajio y sin miedo,
> al lado de las cosas malas
> y sin verlas.

L'adjectif « inocentes », associé à la figure de l'enfant, démontre l'influence de la poésie médiévale dans l'œuvre de Jiménez. En effet, la forte valeur symbolique n'est plus à prouver puisque l'on faisait l'analogie entre les enfants et le Christ du fait de leur innocence et leur pureté, mais aussi par la valeur de sacrifice de leur mort. Cette référence aux Innocents, selon Francisco de Asís García García, sert également à chercher un parallèle typologique entre les figures de Moïse et du Christ, tous deux sauvés du Massacre[724].

Cette relation entre la figure de l'enfant et Moïse est d'autant plus intéressante pour deux raisons : la salvation par les eaux – rappelons le contexte d'écriture du

---

[722]Citons notamment la récente exposition « Le Massacre des Innocents : Poussin, Picasso, Bacon », Musée Condé, Château de Chantilly, du 11/09/2017 au 07/01/18 ou encore l'étude de Francisco de Asís García García, « La matanza de los Inocentes », *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 3.5, 2011, p. 23-37, disponible sur : https://www.ucm.es/ [consulté le 10/01/18].

[723]Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, *op. cit.*, p. 332. La graphie et mise en page du texte original ont été respectées.

[724]Francisco de Asís García García, « La matanza de los Inocentes », art. cit., p. 28.

Diario de Jiménez, en mer – ainsi que l'utilisation de la référence au panier – notons qu'un couffin en osier est également appelé un moïse[725]. Le recours à l'objet où est déposé l'enfant apparaît aussi bien dans la poésie jiménienne que dans l'œuvre picturale de Sorolla. Voyons une strophe d'un poème de la section III, « la niña muerta », de *Historias*, intitulé « Tampoco ven las rosas[726] » :

> ¡Tampoco ven las rosas! Y son bellas
> como tú, niña triste, que en la cuna
> te vas hacia la nada por un río
> nuestro de lágrima. Tampoco ven.

Ce poème de Jiménez, rédigé suite au décès de sa nièce María Pepa, met en exergue, d'une part, l'influence médiévale de Jorge Manrique, que le poète connaissait, par l'image du fleuve, dans les *Stances sur la mort de son père* (III) : « Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / que es el morir ». D'autre part, il fait état de la présence du berceau (ou panier) dans lequel est déposé l'enfant, flottant sur les eaux vers un infini incertain « hacia la nada ». Cette image associée à la naissance de Moïse est une métaphore reprise par les psychanalystes comme Sigmund Freud ou Otto Rank, bien qu'à cette époque, Jiménez n'utilise pas ces références comme telles. Il s'agit donc d'une métaphore consciemment littéraire, ancrée dans l'imaginaire collectif et antérieure à l'émergence de la psychanalyse, justifiant davantage notre choix de ne pas étudier les poèmes à travers ce prisme.

Le motif du panier dans les eaux permet de connecter le poème avec la tradition littéraire, puisque la métaphore du panier représente la naissance, et notamment celle du héros. Dans *Le mythe de la naissance du héros*, Otto Rank démontre que l'enfant, dont la naissance promet des conséquences désastreuses sur un gouvernement et dont on ordonne la mise à mort, est placé dans le panier, dans un coffre ou dans une corbeille, puis déposé sur les eaux. Il est ensuite sauvé de son funeste sort et devient le héros qu'on lui connaît. Citons le cas de Moïse, mais aussi de Sargon, Œdipe, Persée, Dionysos, Cyrus, Trakhan, ou encore Siegfried[727]. Mais dans le poème de Jiménez, le fleuve salvateur se transforme en larmes, où l'enfant dans le panier ne

---

[725]Un moisés en espagnol.
[726]Juan Ramón Jiménez, *Historias*, *op. cit.*, p. 161.
[727]Otto Rank, *Le mythe de la naissance du héros*, Paris, Payot, 1983.

peut s'échapper de son destin tragique. Le fleuve se transforme donc en réceptacle du deuil du poète.

Dans la production sorollesque, le motif du panier apparaît également, bien qu'il ne soit pas bercé par les eaux. Les tableaux où le panier est en contact avec la mer représentent des scènes de la vie quotidienne des pêcheurs au travail. En revanche, nous retrouvons deux exemples de nouveau-né dans un couffin en osier dans *El columpio* de 1894 et *La mejor cuna* de 1895, où la mer apparaît au loin.





Tableau 54 : Joaquín Sorolla*, El columpio*, 1894,
huile sur toile, (dimensions non précisées), collection particulière.
Tableau 55 : Joaquín Sorolla*, La mejor cuna*, 1895,
huile sur toile, (dimensions non précisées), tableau disparu.

Ces deux tableaux, le premier appartenant à une collection particulière, et le deuxième ayant disparu, ont été étudiés avec soin par Mónica Rodríguez Subirana[728]. Sorolla utilise le motif du panier pour travailler ses effets de lumière, filtrée par les arbres dans les cas présentés. Peints à Valence, la blancheur des vêtements portés lie l'enfant dans le berceau à la figure maternelle qui le berce (bien que l'on ignore le lien de parenté entre les deux sujets des tableaux) : les motifs et les postures sont similaires, ce qui nous pousse à penser qu'il s'agit des mêmes personnages. Dans le contexte de création, la critique nous rappelle que ces toiles ont été produites au début du mois de juillet 1895, lorsque Sorolla attend la naissance prochaine de sa fille cadette, Elena, dont il fut probablement inspiré, et qu'il relate dans une de ses lettres à Pedro Gil de Mora:

[728]Mónica Rodríguez Subirana, *La parra* [pieza del mes : mai 2015], Museo Sorolla, disponible sur : http://www.mecd.gob.es/msorolla/investigacion/Piezas-del-mes/Pintura.html [consulté le 10/01/18].

> Ya comienzo a entrar en caja después de las impresiones consiguientes, y trabajo un poco, dado el calor que hace este verano en Valencia; estoy haciendo dos cuadritos; uno que tiene esta composición; son la madre y un hijo celosillo que empujan para mecerle a otro nene que, dentro de un capazo o espuerta, hace las veces de hamaca; en el fondo se ve el mar, pero muy lejos, todo contra luz y endemoniado de difícil y caluroso[729].

Par ces scènes de vie quotidienne sur fond mythologique, néanmoins incarnées par des modèles réels, Sorolla annonce sa future paternité. Elena naît le 12 juillet, sur la terre natale du poète. Pour pallier la difficulté des conditions de création, Rodríguez Subirana rappelle la présence d'une dizaine de dessins dans les archives du Museo Sorolla[730], dans lesquels le peintre étudie les postures, la composition et laisse les effets de lumière et les couleurs pour la peinture en plein air. Ce travail préparatoire était en effet indispensable selon lui, afin d'imaginer au préalable la scène avant de la réaliser, et pour ne se préoccuper que des tonalités et du placement de la lumière, sous cette chaleur infernale qu'il évoque dans sa lettre. Parlant du portrait, le peintre précise dans une autre lettre à Gil de Mora :

> Me parece que los retratos deben ser pintados rápidamente... No importa durante cuánto tiempo te prepares, cuántas molestias te tomes para estudiar a tu modelo. Pero cuando inicias el trabajo debes terminarlo en una sesión porque de otro modo tu modelo se va cansando y cambia su expresión y tú te cansas también... Independientemente del trabajo que hayas empleado en el lienzo, el resultado debe parecer como si todo hubiera sido hecho con facilidad y de una sentada[731].

Cette conception du portrait explique donc l'impression du spectateur lors de la contemplation de l'œuvre de Sorolla. Afin de réussir cet effet naturel, le peintre réalise ses portraits rapidement, en se préparant longuement à la réalisation, par le biais d'esquisses que nous retrouvons en grande quantité dans ses archives. En effet, la collection de dessins de Sorolla s'élève au nombre impressionnant de quatre mille neuf cent quatre-vingt-cinq documents[732]. Sorolla disposait donc de supports

---

[729]Mónica Rodríguez Subirana, *La parra* [pieza del mes : mai 2015], art. cit.
[730]La collection des dessins de Sorolla est disponible sur le catalogue du Museo Sorolla, disponible sur http://ceres.mcu.es [consulté le 01/03/17].
[731]Cité par Mónica Rodríguez Subirana, *La parra* [pieza del mes : mai 2015], art. cit.
[732]La collection des dessins de Sorolla est accessible en ligne, disponible sur : http://www.mecd.gob.es/msorolla/colecciones/colecciones-del-museo/dibujo.html [consulté le 10/01/18]. L'étude des dessins de Sorolla a été réalisé par Luz Buelga Lastra, *Dibujos de Joaquín Sorolla*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2000.

complémentaires pour sa réalisation des portraits, que ce soit des dessins, des notes de couleurs, diverses esquisses ou encore des photographies.

La figure de l'enfant présente dans ses œuvres n'est pas étrangère à une tradition picturale, comme nous l'observons dans la poésie de Jiménez : l'enfant du berceau, malgré sa dimension mythologique, est représenté comme une figure *lambda*, universelle, et si l'on y regarde de plus près, presque intemporelle. Seuls les vêtements de la figure féminine qui s'en occupe, d'apparence modeste, fournissent des informations historiques et géographiques dans la composition.

Nous évoquions auparavant la relation à la figure maternelle que Sorolla et Jiménez emploient dans leurs œuvres, et une laïcisation de la figure de l'enfant au profit des scènes de vie quotidienne. Sorolla nous en montre encore d'autres exemples.

Regardons de plus près la femme qui apparaît dans *El columpio* et *La mejor cuna*. Il s'agit d'un personnage féminin d'une grande beauté naturelle et simple, brune, à la peau mate, avec un type physique qui évoque toute la Méditerranée. Sorolla prenait un réel plaisir à choisir ses modèles et lorsqu'il évoque cette figure féminine, il la définit comme « una griega sin pulir pero colosal de forma salvaje, y más negra de sol que el betún de las latas » qui vit « en el interior de las cuevas de Benimàmet ». Nous retrouvons cette même figure féminine dans *La parra* (1897). Blasco Ibáñez reprend la référence à la Grèce pour formuler son impression du tableau : « la escena de las uvas, tierna, hermosa, digna de un artista que sabe sentir los encantos de la familia y cuyo fondo de huerta valenciana, exuberante en luz y color, le da el aspecto de una escena griega[733] » :

[733]Vicente Blasco Ibáñez, « Crónica artística. Sorolla », *El Pueblo*, Valencia, 5/06/1897.



Tableau 56 : Joaquín Sorolla, *La parra,* 1897,
huile sur toile, 94 x 64 cm, collection particulière.

Si la présence du panier en osier, symbole de naissance, dans les premiers tableaux annonçait l'arrivée de Elena et montrait l'attente du père-artiste, nous retrouvons une progression dans la représentation de la venue de l'enfant ultime si nous prenons pour exemple *El columpio*, *Madre*, et enfin, *La parra*. Comme le précise à juste titre Rodríguez Subirana, il ne s'agit pas, dans ce dernier tableau, d'une scène familiale *stricto sensu* puisque cette femme à la peau bronzée n'est pas Clotilde, l'épouse du peintre. Néanmoins, l'enfant qu'elle porte et élève vers un ciel de vigne serait Elena, dont le vêtement blanc et l'absence de couche fait allusion à l'œuvre *Mi*

mujer y mis hijos ou encore le portrait de la fratrie dans *Mis chicos* (1897), et qui, de surcroît, coïncide avec l'âge approximatif de la fillette au moment où Sorolla peint cette scène.

Rodríguez Subirana attribue cette référence à une scène grecque dans *La parra* par l'influence d'une commande que Sorolla reçoit en 1896 du diplomate chilien Rafael Errázuriz Urmeneta, pour décorer sa demeure viticole à Panquehue. Le peintre représente un thème religieux qu'il intitule *Yo soy el pan de la vida*[734] et plusieurs tableaux en rapport avec le vin. Il réalise ainsi quatre tableaux avec une esthétique grecque, en format vertical, qu'il nomme : *La parra, La vendimia, La prensa de la vid* et *Bacanal*[735], et servent de préambule au tableau *La parra* que nous étudions.

Au-delà de ce contexte, nous pensons que cette scène est porteuse d'une signification symbolique, ayant trait à la figure de « l'enfant-dieu ». Avec une vue en contre-plongée, la figure féminine élève l'enfant vers les cieux, où il reçoit de la lumière. C'est une manière de présenter l'enfant[736] où le corps de la figure féminine est projeté en arrière, pour accorder une plus grande place à l'enfant qui, elle, a le corps vers l'avant, accentué par la posture de ses petits bras tendu vers la vigne. La figure de l'enfant, dont les yeux sont tournés vers le ciel, est touchée par les rayons du soleil : l'enfant est donc liée à la terre par la figure féminine résolument enracinée dans le paysage valencien – et méditerranéen – et au ciel divin.

Un autre exemple de cette posture de « présentation » de l'enfant mortel au divin se retrouve dans l'œuvre *Ex voto* de 1892, représentée ci-après :

---

[734]Sorolla, n'étant pas habitué à peindre des scènes religieuses, se heurte à de nombreuses difficultés de représentations, que ce soit des personnages ou du paysage en toile de fond à représenter.
[735]Mónica Rodríguez Subirana, *La parra* [pieza del mes : mai 2015], art. cit..
[736]Nous parlons de « présentation » et non pas « d'exposition » de l'enfant, qui revient à condamner un enfant le plus souvent à mort : « L'exposition c'est […] le droit reconnu à un magistrat, à un organe délibératif, mais surtout le plus souvent au père de l'enfant ou, plus généralement, au *kyrios* de la mère de l'enfant […] de disposer, comme il l'entend, de la vie de l'enfant à naître ou de celle du nouveau-né » et donc de « refuser d'élever l'enfant nouveau-né ». Pierre Brulé, « L'exposition des enfants en Grèce antique : une forme d'infanticide », *Enfances & Psy*, 2009, 3.44, p. 19-28, disponible sur : https://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2009-3-page-19.htm [consulté le 10/01/18].
Les personnages mythiques que nous avons évoqués avec le panier sur les eaux ont tous été, d'une manière ou d'une autre, exposés, et y ont survécu, pour devenir des héros.



Tableau 57 : Joaquín Sorolla, *Ex Voto,* 1892,
huile sur toile, 85 x 118 cm, collection particulière.

Dans ce tableau également étudié par Rodríguez Subirana[737], la scène se déroule en terre valencienne (Pouet de Sant Vicent), plus précisément dans la demeure natale de Saint Vincent Ferrier. Il était coutume de lui présenter des *ex voto*, des remerciements à la suite d'une faveur divine reçue, comme nous pouvons l'apercevoir sur le mur à droite de la composition. La tradition voulait que les enfants lui soient présentés afin qu'il les protège, d'où la scène ici représentée.

La critique précise que pour le réaliser, le peintre aurait eu recours à des notes de couleur, mais aussi à une photographie probablement commandée à son beau-père, le photographe Antonio García Perís, montrant, une fois encore, l'affiliation photographique dans l'œuvre de Sorolla. En effet, rappelons la volonté du peintre qui souhaitait réaliser les portraits en une session : l'étude préalable de la posture d'élévation de l'enfant aurait été difficile à maintenir, d'autant plus s'agissant d'un

[737]Mónica Rodríguez Subirana, *La parra* [pieza del mes : mai 2015], art. cit.

enfant en bas-âge[738]. Il existe aussi la possibilité que la figure masculine qui tâche d'attirer l'attention de l'enfant soit le peintre lui-même, dans une mise en abyme picturale. La figure maternelle paysanne présente son enfant, porté à bout de bras devant l'autel du Saint, et au-dessus d'un bénitier, et donc une source d'eau divine. La terre, le ciel et l'eau sont en communion sur cette représentation où la symbolique chrétienne est omniprésente, non seulement par le lieu représenté mais aussi par la scène et ses composantes.



Tableau 58 : Joaquín Sorolla, *El día feliz*, 1892,
huile sur toile, 83 x 116 cm, Galleria d'Arte Moderna, Udine.

Enfin, une autre scène religieuse peinte par Sorolla est à relever : celle intitulée *El día feliz* date de la même année que la précédente. La protagoniste est une enfant de pêcheurs qui fait sa première communion, l'unique personnage vêtu de blanc et au centre de la composition, sous le regard de ses parents vêtus de noir, dans ce qui semble être une cabane de pêcheurs – notons, par ailleurs, la présence de l'eau (mer au loin et la barque) et le panier dans l'embarcation. Ainsi, dans ce moment de

[738]Sorolla utilisera cette posture chez une figure féminine élevant ses bras au ciel également dans d'autres œuvres comme *Valenciana en la huerta recogiendo naranjas* (1884) ou *Desnudo de mujer* (1910) par exemple.

transition d'une période de l'enfance à la suivante, la figure de l'enfant est davantage liée à l'imaginaire collectif de la religion chrétienne par une scène de la vie quotidienne.

La figure de l'enfant-dieu chez Jiménez et Sorolla, comme nous avons pu le constater, est ancrée dans une tradition littéraire et picturale. Sa représentation en cette *fin-de-siècle* ne rend compte que de références éparses, mais significatives dans le traitement de cette figure. Enfin, un autre portrait de Sorolla fait état de l'enfant comme figure angélique, intitulé *María con azucenas.* La date du tableau, 1898, indique que nous nous situons dans la période charnière finiséculaire, où Sorolla s'attache encore à représenter des scènes d'inspiration religieuse :



Tableau 59 : Joaquín Sorolla, *María con azucenas*, 1898,
huile sur toile, 58 x 47 cm, Museo de Bellas Artes, Valencia.

La fille du peintre apparaît de face et s'élève au statut d'ange, par les ailes bleutées, et une auréole dorée. Elle est vêtue de blanc, une valeur dont sont également dotés les lys, « azucenas » qu'elle porte, et qui lui cache une partie du visage. Cette fleur fait, de plus, partie de l'éventail floral de prédilection de Jiménez. La thématique religieuse autour de l'enfant perçu comme un ange, de laquelle il finit

par se détacher, au profit de scènes de réel, apparaît uniquement sur ce tableau de Sorolla. La figure de l'enfant, sur cette œuvre, est divinisée.

De ce fait, la dimension biblique de la figure de l'enfant intervient par le biais du panier-berceau ou encore de la scène religieuse représentée (communion ou présentation de l'enfant). L'introduction du nouveau-né ou de l'enfant au monde marque une étape transitoire dans son développement. De surcroît, la figure de l'enfant permet alors de mettre en évidence une transcendance : elle n'est plus marquée religieusement ou mythologiquement à proprement parler, comme en rendait compte la tradition littéraire ou picturale médiévale, mais elle se meut sur un fond mythique appartenant à l'imaginaire collectif, tout en tendant à l'universaliser. Si le dernier portrait de Sorolla évoque l'apparition d'un ange, la figure de l'enfant, par la suite, peu importe son rang ou son statut, est élevée divinement, ce qui renforce la puissance de son image et sa symbolique, notamment chez nos artistes. La vision de Sorolla et Jiménez s'oriente donc vers une même voie : donner à l'enfant une universalité, en prenant appui sur la culture collective. Pour « l'enfant-dieu », nos auteurs s'inspirent alors la tradition picturo-littéraire.

2.2.2. Le roi-enfant[739]

La figure de roi-enfant est majoritaire dans l'art du portrait, comme nous l'avons vue, honorée par les nombreuses commandes, avec une tendance narcissique à représenter non pas seulement l'enfant, mais le produit de ses parents, de son rang, de son éducation : somme toute, il s'agit de montrer la bonne influence des parents sur leur progéniture. Cette figure emblématique de l'enfant dans son statut royal ne

[739]Nous préférerons ici le terme de « roi-enfant » et non pas « enfant-roi » puisque ce n'est pas l'aspect que nous souhaitons montrer dans cette étude. Tel que le définit Simone Korff-Sausse : « L'expression *l'enfant roi* connaît à l'heure actuelle un grand succès. Les parents, les éducateurs, les médias, bref la société dans son ensemble a tendance à considérer les enfants d'aujourd'hui comme des petits rois. Personnages tout-puissants aux privilèges de monarque, qui dictent leurs lois et n'admettent aucune limite à l'exercice de leurs pouvoirs et l'expression de leurs désirs. Enfant privilégié de nos sociétés occidentales, mais aussi l'enfant unique des familles chinoises, ou encore l'enfant de milieu défavorisé que ses parents gâtent pour qu'il efface leurs propres frustrations. Enfant gâté, enfant choyé, objet de toutes les attentions de ses parents ». Simone Korff-Sausse, « L'enfant roi, l'enfant dans l'adulte et l'infantile », *Le Journal des psychologues*, 249, 2007, p. 62-66, disponible sur : https://www.cairn.info/revue-le-journal-des-psychologues-2007-6-page-62.htm [consulté le 3/01/18].

pouvait donc pas manquer à l'appel des sujets présents chez Sorolla et Jiménez. Il s'agit de montrer l'approche du roi-enfant représentée par nos auteurs, afin d'observer les points de convergence de leurs œuvres autour de cette figure.

Dans l'œuvre de Sorolla, en effet, les rois-enfants sont le produit de commandes, effectivement royales comme dans *Alfonso XIII con uniforme de húsares* (1907)[740], ou de riches entrepreneurs ou diplomates comme le chilien Rafael Errázuriz Urmeneta dont il réalisera plusieurs portraits de familles comme *Las tres hermanas Errázuriz* (1897), *Matías Errázuriz Alvear niño* (1900) ou *La familia de don Rafael Errázuriz Urmeneta* (1905)[741]. Ce portrait de famille selon Díez, « es sin duda el mejor y más delumbrante retrato colectivo familiar pintado en toda su carrera por Sorolla[742] » puisque :

> Sorolla volcó en este lienzo lo mejor de su excepcional capacidad para este género, asentada en la más pura raíz de la tradición española, logrando un equilibrio perfecto entre el gusto nada disimulado por la opulencia de su rico cliente, las fórmulas del gran retrato familiar aristocrático americano de moda en esos años y la sobriedad contenida de la mejor retratística española[743].



Tableau 60 : Joaquín Sorolla, *La familia de don Rafael Errázuriz Urmeneta*, 1905, huile sur toile, 226 x 233 cm, collection Masaveu.

[740]Je renvoie le lecteur à l'étude de cette image dans la partie sur le jardin (1.2.3.1).
[741]Une explication détaillée de ce tableau, réalisée par José Luis Díez, se trouve dans le catalogue d'exposition *Joaquín Sorolla*, *op. cit.*, p. 334-338.
[742]José Luis Díez (éd.), *Joaquín Sorolla*, *op. cit.*, p. 334.
[743]*Ibid*., p. 334.

En effet, dans ce tableau peint dans l'atelier de Sorolla puisque la famille a fait le déplacement pour servir de modèles, le peintre réussit à conjuguer la richesse apparente de la famille, marquée par les vêtements fastueux des personnages, en l'agrémentant d'éléments non moins révélateurs d'une certaine classe sociale. La présence de la statue de Niké et l'amoncellement de livres comme signe d'érudition réunissent cette abondance de richesse avec une tradition espagnole picturale de portraits royaux dans la composition de Sorolla.

Díez met en exergue la nette référence aux *Meninas* de Velázquez par la posture des enfants, leur coiffure et leur regard. Il s'arrête aussi sur la localisation de la figure maternelle, au centre de la composition, qui fait allusion à Goya dans *La familia de Carlos IV* d'une part, tout comme les jeux de contraste de lumière et de couleurs. D'autre part, cette même figure maternelle permet de créer un lien dans la composition : elle regarde face à elle comme ses enfants, tandis que la figure paternelle est plus distante et se trouve être le seul ayant le regard détourné[744].

L'absence de communication entre les figures d'enfant et leur individualité pourtant bien présente, renvoie à la peinture aristocratique américaine, avec en tête l'œuvre de Sargent que Sorolla connaissait, mais aussi à la tradition anglo-saxonne des portraits d'enfants, qui adoptent une mine sérieuse, ce qui renforce ce sentiment d'individualité qu'ils dégagent mais aussi qui leur confèrent une élégance adulte et bien plus distante. Le roi-enfant dans cette commande, que Sorolla a prodigieusement peinte en douze jours seulement (un fait exceptionnel pour un portrait comprenant huit personnages), apparaît non plus vêtu d'apparats qui sont démesurément inadaptés mais de vêtements correspondant à sa condition d'enfant. Cependant, même s'il ne porte plus les traits d'un adulte en miniature par ses proportions et son visage dénué d'expression, l'attitude marque le rang aristocratique qui lui est assigné.

Dans le portrait d'enfant royal, la distinction entre la fonction qu'il s'apprête à occuper et le corps n'est pas marquée, selon Stanis Pérez. Les remarques faites à propos des portraits d'enfant royal de Louis XIV pourraient être tout à fait transposées à ces portraits de famille de Sorolla :

---

[744]José Luis Díez (éd.), *Joaquín Sorolla*, *op. cit.*, p. 334.

Un visage impassible, un regard profond et un tantinet mélancolique sont signes de grandeur, de réflexion comme de maîtrise de soi ; en doter le portrait du petit roi est lui offrir la marque de la supériorité qui lui revient de droit : c'est en même temps un code de représentation sans âge (on ne représente pas officiellement un roi hilare). Le roi est sérieux, parce que sa fonction est sérieuse, donc le petit roi sera sérieux dans ses portraits quand bien même il ne le serait pas dans la réalité. C'est là un des principes du portrait depuis la Renaissance : il n'y pas d'opposition entre la fonction figurée et l'apparence observée[745].



Tableau 61 : Joaquín Sorolla, *Las tres hermanas Errázuriz*, 1897, huile sur toile, 226 x 139,1 cm, collection particulière.

[745]Stanis Pérez, « Les rides d'Apollon... », art. cit.

Des critères que nous retrouvons plus tôt dans le portrait des sœurs : *Las tres hermanas Errázuriz*. Elles sont représentées dans leur individualité mais sont liées par leur apparence et la main tenue de la plus petite. En toile de fond, le portrait de leur mère peint par Sorolla apparaît, dont le regard se dirige vers un autre tableau d'un nourrisson. Le rappel à l'influence vélazquienne s'effectue, de plus, par le reflet dans le miroir du peintre et sa toile.



Comme le souligne Pérez, dans les portraits royaux, le corps physique et le corps souverain ne font qu'un, tous les éléments externes au corps, comme les costumes, les accessoires, les attitudes et l'expression ne servent que d'appui à ce que le spectateur connaît déjà : il sait qu'il est face à un portrait d'un roi[746]. Le critique ajoute que :

> L'enfance n'est pas effacée par la *mimesis* monarchique mais elle donne lieu à la réaffirmation du principe selon lequel la souveraineté s'incarne dans et par un corps quel que soit son âge. Il n'y a pas de phantasme monarchique vouant la personne royale à une forme de désincarnation corporelle dans une négation ou une dissimulation absolue de son apparence physique (âge, maladie, etc.), mais en l'occurrence une théorie justifiant politiquement le principe de l'hérédité susceptible de donner la Couronne à des rois-nourissons. Le roi doit se montrer pour figurer l'État quelle que soit sa complexion physique. Costumes, postures et environnement allégorique ne lui appartiennent guère, ses prédécesseurs en ont déjà fait usage avant lui[747].

Corroborons les propos de Pérez par une explication historique : les enfants à l'époque de Sorolla, étaient la finalité d'un couple, autrement dit, la création d'une descendance, qui, de surcroît, était bien éduquée et donc apte à reprendre le flambeau familial. Ce portrait de famille est lié à la fierté paternelle. Le patriarche souhaitait immortaliser son œuvre d'homme, sur fond d'abondance économique. La multitude de symboles n'était plus nécessaire : les costumes et quelques rares objets qui entourent la famille parlent d'eux-mêmes.

---

[746]Stanis Pérez, « Les rides d'Apollon... », art. cit.
[747]*Ibid*.

Dans l'œuvre de Sorolla, les tableaux représentant des « rois-enfants » sont intimement liés à une vision classique de la peinture, et prennent leur source chez des maîtres comme Goya et Velázquez. Le roi-enfant est debout, représenté en pied, où la figure du *puer senex* prend tout son sens. Si l'on reprend les termes de Pérez :

> Il y a un va-et-vient permanent entre le corps du souverain, son apparence habituelle et sa représentation, puisqu'il s'agit d'incarner quelque chose d'immense et de pesant dans un corps qui a priori n'est pas aux dimensions. Cela ne se limite d'ailleurs pas aux œuvres figuratives où le sérieux se lit sur un visage ou dans une attitude. Il faut peindre le visage sérieux parce que dépouillé des *regalia* et autres ustensiles symboliques, le corps royal doit rester royal à part entière[748].

C'est le cas des portraits reproduits ci-après de María et de Joaquín, les enfants du peintre, réalisés dans un format vertical, en sobriété, mais dont l'attitude et l'apparence révèlent de fait, l'affiliation à la tradition picturale du Siècle d'or espagnol :





Tableau 62 : Joaquín Sorolla, *Joaquín Sorolla García y su perro*, 1906, huile sur toile, 180 x 79,5 cm, Museo Sorolla, Madrid.
Tableau 63 : Joaquín Sorolla, *María vestida de blanco*, 1903-1904, huile sur toile, 177 x 80 cm, Museo Sorolla, Madrid.

[748]Stanis Pérez, « Les rides d'Apollon... », art. cit.

Les portraits aux allures d'enfants royaux de Sorolla reprennent un sujet d'enfant tiré d'une tradition classique picturale, qui adopte pourtant les proportions inhérentes à la représentation de ce sujet. Ces tableaux répondent à des commandes, ou ils visent à être exposés : le peintre tâche alors de montrer l'influence des parents fortunés et cultivés sur leurs enfants. Dans le cas de Jiménez, en revanche, à la lumière de l'explication biblique sur l'enfant, il est aisé de comprendre les raisons pour lesquelles la figure du « roi-enfant » est rare dans sa poésie. En effet, l'intérêt naturel du poète se porte sur les enfants avec les aspérités de la vie, les pauvres, les travailleurs, les misérables, les enfants, en somme qui portent les stigmates d'une vie difficile et qui font face à ces épreuves.

En revanche, Jiménez joue avec la figure de l'enfant-pauvre qui se prend pour un riche, comme nous le voyons dans le portrait « El niño pobre » dans *Historias*, que nous reproduisons ci-après :

Le han puesto al niño un vestido
absurdo, loco, ridículo;
le está largo y corto; gritos
de colores le han prendido
por todas partes. Y el niño
se mira, se toca, erguido.
Todo le hace reír al mico,
las manos en los bolsillos…
La hermana dice –pico
de gorrión, tizos lindos
los ojos, manos y rizos
en el roto espejo –: « ¡Hijo,
pareces un niño rico…! »

Vibra el sol. Ronca, dormido,
el pueblo en paz. Solo el niño
viene y va con su vestido…
viene y va con su vestido…
En la feria, están caídos
los gallardetes. Pititos
en zaguanes… Cuando el niño
entra en casa, en un suspiro
le chilla la madre : « ¡Hijo
–y él la mira, calladito,
meciendo, hambriento y sumiso,
los pies en la silla–, hijo,
pareces un niño rico…! ».

Campanas. Las cinco. Lírico
sol. Colgaduras y cirios,
viento fragante del río.
La procesión. ¡Oh, qué idílico
rumor de platas y vidrios!
¡Relicarios con el brillo
de ocaso en su seno místico!
…El niño, entre el vocerío,
se toca, se mira… «¡Hijo,
le dice el padre bebido
–una lágrima en el limo
del ojuelo, flor de vicio–,
pareces un niño rico…! ».

La tarde cae. Malvas de oro
endulzan la torre. Pitos
despiertos. Los farolillos,
aún los cohetes con sol vivo,
se mecen medio encendidos.
Por la plaza, de las manos,
bien lavados, trajes limpios,
con dinero y con juguetes,
vienen ya los niños ricos.
El niño se les arrima,
y, radiante y decidido,
les dice en la cara: «¡Ea,
yo parezco un niño rico! »[749].

Dans ce poème, extrait de « Historias para niños sin corazón », Jiménez retrace l'histoire d'une journée dans la peau de cet enfant pauvre, que l'on a vêtu de ce costume qui n'est pas adapté pour lui, à tel point qu'on lui dit qu'il ressemble à un enfant riche. Ce poème se distingue par sa structure : il marque un début, par le moment où l'on a habillé l'enfant (« Le han puesto al niño », vers 1) et une fin de l'histoire où « la tarde cae » (vers 40), montrant la circularité de l'histoire. L'image intemporelle du poème est rompue, puisqu'il est raconté finalement à la manière d'une histoire courte. L'assonance en /o-a/, que l'on retrouve tout au long de ce poème, marque l'étonnement mais aussi reproduit une exclamation, à chaque fois que le jeune protagoniste rencontre une nouvelle personne qui lui fait un commentaire sur sa tenue.

La structure répétée des strophes de treize vers en octosyllabes, quant à elle, provoque la sensation d'une histoire sans cesse répétée, comme c'est le cas de

[749]Juan Ramón Jiménez, *Historias*, *op. cit*., p. 63-64.

l'exclamation « pareces un niño rico » qui clôt chacune des trois premières strophes. Cette phrase est lâchée tour à tour par la sœur et la mère de l'enfant, puis par le curé du village. Cette répétition insiste, de plus, sur ce jeu d'apparence erroné, étant donné qu'il s'agit d'un enfant pauvre.

Dans la première strophe, l'accent est mis sur l'accoutrement de l'enfant, qui, à aucun moment dans le poème est qualifié de pauvre, à proprement dit. Seuls l'exclamation répétée et le titre nous renvoient au jeu vestimentaire dont il est question. Une énumération par juxtaposition d'adjectifs péjoratifs accentue le grotesque de ce vêtement « absurdo, loco, ridiculo » (vers 2), résolument difforme « largo y corto » (vers 3) et extrêmement coloré « de colores […] / por todas partes ». Mais qu'importe, l'enfant est fier de son accoutrement et s'admire « se mira, se toca, erguido », bien que l'on sait dès le vers 3 qu'il va être victime de railleries d'une certaine violence, par la rime de « gritos » et « bolsillos ».

Le substantif désignant le protagoniste, le « mico » (vers 7) ramène le sujet à sa qualité d'enfant. Mais la polysémie de ce substantif peut également insister sur la laideur et sa petite taille et son animalité comme enfant. Le premier membre de l'entourage familial auquel il se heurte est sa sœur, dont le poète fait la description physique « tizos lindos / los ojos, manos y rizos » qui dénonce sa beauté malgré la pauvreté, mais qui ne s'empêche de commenter la tenue, puisque l'on a affaire à une forme de discours direct « La hermana dice ». La figure fraternelle se veut être un miroir révélateur, puisque le son guttural de la *jota* apparaît à la fois dans l'apostrophe « hijo », faisant écho à « espejo ». Mais le miroir est brisé, « roto espejo », cette image est en morceaux, ce qui renvoie à la fois à une idée de pauvreté (des haillons) mais aussi d'hypocrisie puisqu'elle se moque de lui.

La deuxième strophe permet de prendre de la hauteur quant à l'environnement. L'enfant erre seul dans les rues du village, comme le souligne la structure anaphorique « viene y va con su vestido », répétée à deux reprises. La ponctuation en points de suspension montre cette langueur dans la démarche de l'enfant, qui est dehors quand il s'agit de l'heure de la sieste puisque le soleil est à son zénith (« vibra »). L'enfant est livré à lui-même et le seul qui a les yeux bien ouverts, quand tout le monde dort, est le

protagoniste. L'humeur n'est plus à la fête : les banderoles et autres coups de sifflet sont tombés. Il ne reste que la solitude de l'enfant et de son costume trop grand.

À son retour, il se heurte cette fois-ci à la figure maternelle, dans une expression qui évoque la violence dans sa manière de se diriger à l'enfant « le chilla », qui crée à nouveau un contraste avec l'attitude de sa progéniture « calladito », de surcroît renforcé par la rime de « suspiro » et « hijo », qui montre la puissance de l'apostrophe. Une nouvelle fois, on est face à un enfant « hambriento y sumiso », qui fait écho à la pauvreté mais aussi à la dureté de son éducation, dont on visualise avec clarté la scène : l'enfant, assis sur sa chaise, lève les yeux vers sa mère, presque penaud « meciendo […] los pies en la silla ». Le discours direct de la mère reprend ainsi l'exclamation précédente de sa sœur : « pareces un niño rico ».

Enfin, la journée passe inlassablement, comme les différentes scènes que comporte ce poème : l'indice temporel « las cinco », se fond dans cette accumulation de phrases nominales, qui évoque un rituel religieux en faisant appel aux sens : l'ouïe par le son des cloches, la vue par les objets (cierges) et décoration, le toucher avec ce « soleil lyrique », plus doux que la vibration qu'il émet au début de la seconde strophe. Le temps de la procession est venu, avec ses fastueux trésors reluisants, qui produisent l'émerveillement de la foule, souligné par les deux exclamations de contemplation. Et encore une fois, discrètement comme le montrent les points de suspension, l'enfant se mêle à cette joyeuse foule où il se sent à son aise et recommence à s'admirer, puisqu'apparaît, de nouveau, le vers qui fait écho à la fierté provoquée par la tenue « se toca, se mira ». Jusqu'à ce qu'il soit de nouveau interrompu par la même apostrophe « hijo », formulée par l'homme d'Église.

La figure du « père » – remarquons le jeu de polysémie du substantif paternel – et l'opulence de l'Église sont vivement critiquées dans cette strophe. En effet, l'ecclésiastique est visiblement ivre, et là encore, l'image qu'il renvoie à l'enfant est déformée et loin d'être objective. Il lui lance alors un « pareces un niño rico ». Mais qui serait-il pour être apte à émettre un jugement objectif alors qu'il est soûl et porte en lui le vice ? Force est de constater que le protagoniste se trouve sans référent paternel, dont le décès ou le départ, à cette époque, plongeait la famille dans une grande misère économique.

Enfin, la fin de journée touche à sa fin, mais le village est enfin réveillé, et l'humeur est enfin à la fête, avec la rime des « pitos » et « farolillos », « encendidos », sur ce coucher de soleil « oro » et « vivo ». Lorsque le soleil tombe, arrivent « los niños ricos » avec une description au pluriel « manos / bien lavados, trajes limpios / con dinero y con juguetes ». Ils désignent l'abondance de richesse, ceux qui n'errent pas sans but dans les rues. Deux indications nous le prouvent : « por la plaza » qui marque un lieu vaste mais défini et la reprise de la structure « vienen ya los niños ricos », face au va-et-vient de l'enfant pauvre (strophe 2). Le protagoniste saute sur l'occasion « se les arrima », et montre une attitude déterminée, « radiante y decidido », qui va à l'encontre de la soumission que lui causait son entourage pauvre, qui lui rappelait sans cesse sa condition.

Si, tout au long du poème, la figure de l'enfant était un *infans*, et donc un être déterminé par autrui sans droit à la parole, au sein des enfants riches, il se sent l'un des leurs. Le vers « Malvas de oro / endulzan la torre » souligne que l'apparence fastueuse adoucit l'attitude des riches, de la forteresse, face aux plus démunis. L'enfant s'adresse aux enfants riches d'égal à égal, sans fracture sociale, dans un discours direct : « les dice en la cara ». Il les interpelle donc à leur tour, non pas par un surnom diminutif comme « hijo », mais avec une exclamation onomatopéique là aussi, d'apostrophe, « Ea ». Mais il termine avec une première personne, un « yo » conditionné par les répétitions successives de la journée, qui trahit sa condition d'enfant pauvre : « yo parezco un niño rico ».

Ce poème, dans sa richesse structurale et lexicale, fait écho à ces portraits d'enfants roi par les vêtements qu'ils portent, mais il nous rappelle que malgré les apparences et des costumes qui ne leur sont pas adaptés, la figure de l'enfant est universelle et possède les mêmes qualités, peu importe sa condition. En ce sens, nous pouvons établir un lien avec la peinture du roi-enfant de Sorolla : l'influence des parents sur leurs enfants se fait ressentir, mais Jiménez en propose une image dégradée et dégradante pour l'enfant. Il s'agit bien du conditionnement externe que l'enfant subit qui aura raison de lui : son entourage familial, peu bienveillant, une mère faisant preuve de violence, une éducation remise en question par une figure ecclésiastique peu exemplaire et enfin l'absence de la figure paternelle. Ce que veut

l'enfant, c'est être parmi ses pairs, être fier de ce qu'il est et vivre sa vie d'enfant, avec les jeux notamment (le déguisement faisant partie des jeux de l'enfant). En quelque sorte, il souhaite sentir l'appartenance à un groupe d'autres enfants, ce qui lui permet d'échapper à la triste réalité de pauvreté qu'il a devant les yeux. Il convient de nuancer cependant : ce n'est pas la pauvreté qui conduit à la violence, comme le montre l'exemple de la figure maternelle dans Jiménez, mais bien la forme d'abandon qui est décrite tout au long du poème, dans les nombreuses errances du protagoniste. Des figures maternelles bien plus vertueuses apparaissent dans les écrits de Jiménez.

Néanmoins, dans sa poésie, la seule exception faite à une figure princière est celle qu'emploie le propre poète quand il évoque les surnoms que lui donnait sa mère, dont « principito ». Dans d'autres cas, les enfants jouent à être des princes parce qu'ils ont reçu de quoi manger. Nous trouvons un exemple dans le chapitre « Juegos del anochecer[750] » (III) de *Platero y yo* :

> Y como sus madres, ellas sabrán cómo, les han dado algo de comer, se creen unos príncipes:
> — Mi pare tié un reló e plata.
> — Y er mio, un cabayo.
> — Y er mio, una ejcopeta.
> Reloj que levantará a la madrugada, escopeta que no matará el hambre, caballo que llevará a la miseria.

Les enfants se prennent pour des riches, mais ce n'est qu'une illusion, rattrapés par une réalité difficile où la faim est omniprésente. En effet, n'oublions pas que Jiménez faisait partie des grandes familles de Moguer, et donc n'a été touché que très tardivement par la ruine. Il sera plus sensible à la condition d'enfant pauvre, lui-même reconnaissant la chance qu'il a eu d'être né dans des conditions assez exceptionnelles pour l'époque.

En somme, la figure du roi-enfant dans la peinture de Sorolla et l'œuvre de Jiménez n'apparaît pas telle qu'on l'a connue à ses débuts : la figure du « roi-enfant » possède cependant les mêmes caractéristiques chez nos deux auteurs : d'une part, l'apparence visuelle (aussi bien picturale que littéraire), ne laisse pas de doute sur le rang social qu'occupent ces petits êtres, comme le prolongement de la représentation

[750]Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 87.

de leurs parents. Nul besoin de les parer d'une multitude d'objets fastueux qu'ont utilisé leurs prédécesseurs avant eux, la royauté se démontre par leur attitude, dans un cas comme dans l'autre : nous pouvons donc rapprocher l'œuvre de Sorolla de celle de Jiménez dans le traitement de la figure royale infantile.

En effet, peu importe d'où viennent les enfants, ils sont représentés dans leur individualité. Ils montrent une attitude grave mais déterminée, ce qui laisse l'ambivalence entre leurs traits d'enfant, tout en touchant du doigt l'âge adulte. Les enfants sont conditionnés par leur environnement social et l'éducation transmise par leurs parents. La figure qui s'oppose à celle du roi-enfant, dans l'opulence, est sans aucun doute, la figure de l'enfant au travail, reflet de la société dans laquelle évoluent nos deux artistes.

2.2.3. L'enfant au travail

À l'époque de Sorolla et Jiménez (et ce, malgré la préoccupation sociale que soulève la question de l'enfant), tous les sujets enfantins, conditionnés par l'adulte, n'avaient bien évidemment pas la chance de recevoir une éducation comme le préconisait la *Institución Libre de Enseñanza*. Seuls les enfants des familles bourgeoises et ceux issus de l'aristocratie pouvaient bénéficier de cette attention toute particulière à leur bien-être et à leur éducation ; une petite minorité était donc concernée par ces conditions privilégiées. Cependant, pour le reste d'entre eux, que ce soit sur les zones côtières valenciennes ou dans le village de Jiménez, les enfants étaient forcés de travailler dès leur plus jeune âge. Ainsi, ce n'était pas seulement une question d'âge, mais aussi une question de classe sociale : les portraits littéraires et picturaux nous montrent donc souvent des enfants exténués par ce dur labeur des classes les plus modestes.

Cette figure de l'enfant travailleur se retrouve dans les écrits appartenant au réalisme comme Vicente Blasco Ibáñez, dans la production de Sorolla qui précède les années 1900, ou encore dans la poésie jiménienne postérieure. Le mimétisme des enfants dans les familles les plus démunies ne consiste pas à jouer avec des poupées ou autres jouets démontrant une certaine richesse, mais à se prendre pour de « petits

ouvriers, petites marchandes, voire petits soldats[751] ». En effet, le travail des enfants, bien qu'il existe avant l'apogée de l'industrialisation en Espagne, connaît un essor très inquiétant à la fin du XIX^{e} siècle : la situation de pauvreté excessive des familles où les écarts de classes sociales se creusent conduit à des pratiques abusives. Les familles dans le besoin font les frais de l'explosion industrielle. En effet, même un salaire dérisoire n'était pas négligeable pour celles-ci. De plus, les employeurs donnaient parfois le couvert aux enfants : le travail infantile était donc du ressort de la survie des enfants et des familles.

Il était alors commun que des employeurs peu scrupuleux fassent appel à de la main-d'œuvre peu coûteuse (femmes, enfants et étrangers) que ce soit au champ, dans les mines, dans les usines ou encore dans les rues. Les enfants se retrouvaient à vendre toutes sortes d'objets. Les patrons, aveuglés par l'appât du gain, pouvaient abuser impunément des enfants puisque le travail infantile n'était pas régulé. Avec le développement de l'industrialisation naissent ensuite les premières lois contre le travail des enfants, visant à pointer du doigt cette exploitation non contrôlée d'une part, et d'autre part, à préserver l'enfant de ces conditions d'emploi inhumaines[752].

Malgré les lois successives et le désir de faire cesser ces pratiques, exprimé par certains secteurs de la société – aussi bien ouvriers que politiques –, ces textes législatifs concernant le temps de travail ou l'âge des enfants étaient très peu respectés. Dans les secteurs ruraux notamment, les enfants travaillaient jusqu'à douze heures par jour, et il était courant qu'ils commencent leur labeur entre cinq et sept ans. Ainsi, à l'époque de Sorolla et Jiménez, le travail infantile était fréquent, d'où l'abondance d'enfants travailleurs dans leurs œuvres, reflet de la société dans laquelle ils évoluent.

---

[751] *AA. VV.*, *L'art et l'enfant*, catalogue d'exposition, Paris, Hazan, 2016, p. 142.

[752] La première loi pour réguler le travail des enfants en Espagne est la « Ley Benot **»** en 1873 (régulation de l'âge minimum de travail et des heures effectuées), suivie de la « Ley Dato » en 1900 (interdiction du travail infantile pour les moins de 10 ans, et pour les moins de 14 ans dans les mines). Voir Guillermo Aramayona Alonso, « Aproximación al trabajo infantil en España (1832-1936) », *Azaraque*, 2011, disponible sur : https://guillermoaramayona.wordpress.com/ [consulté le 10/01/18].
Mais aussi José María Borrás Llop (éd.), *El trabajo infantil en España* (1700-1950), Barcelona, Icaria, 2013 et José María Borrás Llop (dir.), *Historia de la infancia…*, *op. cit*., p. 227-346.

Le poète, dans *Platero y yo*, dépeint d'ailleurs un grand nombre de ces enfants au travail, puisqu'il s'agit d'estampes de la vie quotidienne du village. Rappelons quelques chapitres aussi touchants que « la carretilla » (XXXVII) où la fillette, dont la charrette ne peut s'extirper de la boue, panique (« al grito sollozante de la chiquilla. Era vano su esfuerzo, como el de los niños valientes, como el vuelo de esas brisas cansadas del verano que se caen[753] ») ou « la arrulladora » (XLIV), qui, malgré la fatigue causée par le travail (« la chiquilla del carbonero, […] bruñidos los ojos negros y reventando sangre los labios prietos entre la tizne[754] »), remplace la figure maternelle en berçant son petit frère. Un autre exemple est encore le vendeur ambulant dans « albérchigos » (LIII) qui chante des *coplas* « …con grandej fatiguiiiyaaa / Yo je lo pedíaaa…[755] ».

Indépendamment des relations filiales intimes au sein de la famille, le travail des enfants était, d'une part, vu comme une nécessité, et d'autre part, comme formateur, afin que les enfants apprennent ce qui serait leur métier dans la vie : elle les initiait au monde du travail. De la même façon qu'un enfant pouvait être réprimandé pour un échec scolaire, l'enfant qui ne remplissait pas ses fonctions au sein de la collectivité familiale pouvait être lourdement châtié et les conséquences économiques avaient des répercussions sur toute la famille[756].

Dans le cas des familles ouvrières, non seulement les enfants étaient initiés au travail jeunes, mais leurs mères travaillaient également pour maintenir l'économie familiale. Si les mères n'avaient pas le choix ou devaient nourrir leurs enfants au sein, elles ne pouvaient pas se permettre de les laisser seuls. C'est pourquoi certains enfants n'avaient d'autre choix que d'accompagner leurs parents sur leur lieu de travail. Ainsi, il n'est pas rare, comme l'indique Borrás Llop, que l'on voie revenir du champ des femmes portant des enfants dans les bras[757].

Sorolla l'immortalise dans sa peinture avec ses innombrables scènes où les mères, ouvrières, rentrent sur la plage avec leur progéniture. Un autre exemple

---

[753]Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, *op. cit.*,p. 126.
[754]*Ibid.*, p. 133.
[755]*Ibid.*, p. 144.
[756]José María Borrás Llop (dir.), *Historia de la infancia…*, *op. cit*., p. 248.
[757]*Ibid.*, p. 255.

représentatif de ces scènes familiales sur le lieu de travail se trouve dans le tableau reproduit ci-après, *Comiendo en la barca* de Sorolla, où la figure de l'enfant accompagne les rares moments de pause de ces pêcheurs pour se restaurer. L'enfant de droite regarde attentivement la scène, tandis que celui de gauche, caché sous le grand chapeau, prend vivement part aux victuailles.



Tableau 64 : Joaquín Sorolla, *Comiendo en la barca*, 1898,
huile sur toile, 180 x 250 cm, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Dans ce tableau, la relation entre l'adulte et l'enfant est palpable. La proximité physique montre d'une part, le lien affectif qui les unit — le père, à droite de la composition, garde son enfant dans les bras et ce dernier imite son geste pour se nourrir —, et d'autre part le désir de transmission de l'office, comme le témoigne la conversation entre les personnages du premier plan. L'intimité familiale se perçoit par cette scène située dans une barque, couverte de linge, qui forme



comme un cadre dans le tableau, où les personnages sont à l'abri de la lumière. L'arrière-plan, qui montre le paysage ensoleillé, contribue à situer la scène de repos, face au travail, et produit un effet de contraste avec l'ombre de l'intérieur de l'embarcation.

Néanmoins, dans cette situation de travail, l'enfant est perçu comme dérangeant car perturbateur pour les membres de la famille qui doivent s'occuper de lui jusqu'à ce qu'il ait une condition physique qui lui permette de se mettre au travail.

Dès que son âge et son développement physique le lui autorisent, il démontre une plus grande aptitude à s'adapter puisqu'il a finalement observé et reproduit dès son plus jeune âge les gestes adultes du travail. En outre, il a également écouté les conversations familiales sur le fonctionnement de l'économie[758] dans les cuisines par exemple, ce qui le rend « opérationnel » très jeune. Nous pouvons apprécier cette vision de l'apprentissage ouvrier notamment dans le tableau *Los pimientos* (1903) de Sorolla.



Tableau 65 : Joaquín Sorolla, *Los pimientos*, 1903,
huile sur toile, 97 x 130,5 cm, Hispanic Society of America, New York.

[758]José María Borrás Llop (dir.), *Historia de la infancia…*, *op. cit*., p. 262.

Nous sommes face à un moment de la vie quotidienne ouvrière, mettant en scène une fillette au premier plan et son grand-père, au second plan. Les personnages se trouvent dans un espace dénué de tout artifice, à l'intérieur de ce qui semble être une cabane de pêcheurs. Nous identifions le type de labeur effectué par le costume de l'homme, et ses espadrilles typiquement valenciennes. Les lignes de fuites, accentuées par les rares rayons de soleil qui se posent sur l'épaule, le bras de l'enfant, et le front du vieil homme, nous montrent la direction à suivre pour l'interprétation de ce tableau : il faut donc se focaliser sur cette conversation entre l'homme, la fillette, et les poivrons posés au sol.



Le traitement de la lumière et des couleurs confère une impression dramatisante à cette scène : l'enfant porte une robe rose pâle, qui marque un contraste évident avec la noirceur du costume de l'adulte. Nous pouvons imaginer une scène typique où l'homme explique à la fillette ce qu'elle doit faire des légumes. La gravité de cette scène se reflète sur les visages sérieux des personnages : l'enfant accroupie s'apprête à ramasser le récipient de poivrons, sous le regard attentif de l'homme dirigé vers elle. Dans cette noirceur, le peintre va progressivement s'orienter du drame social à la vie bourgeoise. Mais cette scène retient notre attention puisque la posture de la fillette, presque assise, fait écho à la peinture de Murillo et de ses enfants des rues.

Comme nous l'avons remarqué, c'est dans ses jeunes années que Sorolla s'intéresse de plus près au thème social et à ce qui entoure socialement la figure enfantine. Plus tard, une fois les premières récompenses et la reconnaissance de ses pairs obtenues, il peint dans une peinture lumineuse, montrant une facette de la société qui ne sombre pas dans le désespoir mais qui se remet, peu à peu, des désastres géopolitiques subis. Cet optimisme pictural, par l'utilisation de couleurs, mais surtout dans le traitement de la lumière et des blancs, lui est reproché ensuite, mais il est indéniable que la figure de l'enfant contribue à faire évoluer sa palette. L'initiation picturale de Sorolla s'associe au personnage de l'enfant.

Dans son processus d'apprentissage du travail, l'enfant est exposé aux mêmes dangers que les adultes. Les accidents domestiques se multipliaient : les accidents les plus fréquents (et c'est encore le cas de nos jours) sont les chutes, les coups, les noyades[759], les brûlures, les étouffements et autres intoxications. José Hervés Hermo publie dans *Solidaridad, Órgano del Partido Socialista Obrero en Vigo* en 1913 un texte sur le travail infantile dans l'industrie de conserves, concernant les accidents et les causes principales de ces derniers. Il cite en particulier le manque de qualification des enfants aux commandes de machines dangereuses, les ordres brutaux des adultes qui provoquent la peur de l'enfant et l'inattention, la fatigue causée par l'excès de travail et les nuits blanches, et la maltraitance exercée sur les enfants par des employés qui les battaient[760].

Un exemple de l'enfant travailleur exténué se trouve dans *La siesta. Asturias* (1903) de Sorolla, qui présente de grandes similitudes picturales avec *La sieste* de Millet (1886) et *La sieste d'après Millet* de Van Gogh (1890). Le peintre levantin est le seul utilisant comme modèle la figure de l'enfant, où il l'immortalise dans le peu de moments de repos dont il bénéficie.

La siesta. *Asturias* a pu servir d'inspiration au tableau de 1911, *La siesta*, que nous avons précédemment étudié. L'herbe laisse place à de la paille, et les personnages sont engloutis dans le décor. L'enfant du second plan établit cependant le lien entre le sujet de l'enfant et son public, qu'il regarde intensément, comme le montre le tableau reproduit ci-après :

---

[759]Concepción Arenal rapporte un épisode tragique d'un enfant de 3 ans qui est mort noyé car ses parents l'avaient emmené avec eux sur leur embarcation, malgré une mer agitée et des conditions mauvaises. Elle écrit ainsi dans le *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* du 31 juillet 1890 : « Al juez que levantó el cadáver de la inocente víctima no le ocurriría siquiera exigir responsabilidad criminal a sus verdugos. Verdad es que no lo eran solo sus parientes, sino los compañeros, los vecinos, la sociedad toda sin conciencia y sin entrañas, que mira impasible cómo se lleva a las tiernas criaturas para que luchen con los elementos, cuando apenas pueden sostenerse en pie y no tienen que oponer a la borrasca más que el llanto ahogado por el huracán, y los débiles bracitos que levantan implorando en vano piedad en una sociedad impía. » Cité par José María Borrás Llop (dir.), *Historia de la infancia…*, *op. cit*., p. 280.

[760]Cité par José María Borrás Llop (dir.), *Historia de la infancia…*, *op. cit*., p. 294.



Tableau 66 : Joaquín Sorolla, *La siesta*. *Asturias*, 1903,
huile sur toile, 36 x 46 cm, collection particulière.



Tableau 67 : Joaquín Sorolla, *¡Aún dicen que el pescado es caro!*, 1894,
huile sur toile, 151,5 x 204 cm, Museo del Prado, Madrid.

Visiblement exténué, l'enfant se tue littéralement à la tâche : une erreur d'inattention ou un sursaut peut avoir raison de lui ou le rendre invalide. Et c'est ce que nous observons sur le célèbre tableau de Sorolla, *¡Aún dicen que el pescado es caro!*. Cette œuvre, l'une des plus célèbres de Sorolla, s'inscrit dans un esprit de dénonciation sociale, où il s'attache à montrer dans les cercles artistiques madrilènes la vie des travailleurs de sa terre natale côtière, puisque ses talents de peintre commencent à être reconnus. Sorolla traite le thème de la vie ouvrière par le motif de la pêche, et fait état des dangers auxquels sont exposées les figures juvéniles. Cette peinture est primée à l'exposition Nationale de 1895, comme le souligne l'étude de José Luis Díez[761].

Le tableau nous plonge *in medias res* dans une scène de travail, une embarcation de pêche dans laquelle un jeune pêcheur, un enfant, a souffert d'un accident de travail, et repose, torse nu sur le sol. À son cou pend la médaille de la Vierge du Carmen, sainte patronne des pêcheurs. Cette amulette renforce la croyance protectrice de la vierge contre les malheurs causés mais souligne également les coutumes de l'époque. Concepción Arenal, dans son article « Los niños » du *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* porte d'ailleurs un jugement péjoratif sur l'instruction de l'enfant apprenti pêcheur et classe ces ouvriers – tout comme les paysans – dans une catégorie de personnes « moins instruites que les autres » soutenant que :

> Aunque esté en una población de importancia y relativamente culta, forma una clase aparte; casi una casta menos instruida que ninguna otra. Sociedad no la tiene más que con sus camaradas tan rudos como él; la naturaleza le enseña tan poco como al campesino; y como para él se reduce al mar que impone, que a veces aterra, el temor y la ignorancia combinados suelen hacerle supersticioso[762].

Les us et coutumes liés au quotidien des pêcheurs et marins apparaissent dans ce tableau, d'où la médaille de l'enfant travailleur. Le jeune âge du blessé marque un contraste avec les deux hommes, compagnons de mer, qui le soutiennent, de manière sérieuse et concentrée. L'un lui soutient les épaules pendant que l'autre le soigne à l'aide d'une compresse mouillée. La scène est d'une grande gravité, et c'est méthodiquement que les vieux hommes agissent pour venir en aide au blessé. Le

[761]José Luis Díez (éd.), *Joaquín Sorolla*, *op. cit.*, p. 230-232.
[762]Cité par José María Borrás Llop (dir.), *Historia de la infancia…*, *op. cit*., p. 280.

détail soigné de la scène souligne le drame représenté : aucune expression de douleur ou de désespoir sur les visages des loups de mer. La composition soignée, où l'échelle montre le passage par lequel les pêcheurs ont descendu le corps inerte, donne davantage de profondeur, tout comme la forme de la barque en arrière-plan. Cette scène dramatique montre une figure de l'enfant travailleur faible, et le pose en victime d'une société qui ne prend pas en compte l'inaptitude et le manque d'expérience des enfants pour effectuer ce genre de labeur. Le traitement de la lumière, provenant du haut de l'embarcation, met en évidence d'une part le butin de la journée de l'accident (l'amoncellement de poissons en arrière-plan), mais aussi la blancheur du corps de l'enfant blessé.

La position de l'enfant, les bras en croix, et la structure de la barque en arrière-plan ne manquent pas d'évoquer une dimension biblique, où le Christ-enfant est sacrifié pour la cause humaine, lorsqu'il est l'incarnation du futur salvateur, tout comme l'évoquent la *Pietà* et la figure du Christ gisant. La figure de l'enfant travailleur chez Sorolla tend à montrer la dureté de la réalité sociale des ouvriers, et notamment des pêcheurs, sujet qui lui est familier et qu'il a pu côtoyer de près : en effet, ce tableau a été inspiré du roman *Flor de mayo* de son ami Blasco Ibañez[763], lorsque la mère et la grand-mère de Pascualet pleurent la mort de l'enfant, emporté par son travail de

[763]Blasco Ibañez dénonce lui aussi la faible condition des enfants qui sont envoyés au travail, apeurés par ce qui les entourent, mais qui n'ont pas d'autre choix que de répondre aux besoins familiaux dans « El femater » (1893), in *Obras completas*, T.1, Madrid, Aguilar, 1980, p. 71-72 : « El primer día que a Nelet le enviaron solo a la ciudad, su inteligencia de chicuelo torpe adivinó vagamente que iba a entrar en un nuevo período de su vida. […]. Su madre se quejaba de verle jugar a todas horas, sin servir para otra cosa […]. Las cosas iban mal. El padre cuando no trabajaba los cuatro terrones en arriendo, iba con el viejo carro a cargar vino en Utiel; las hermanas estaban en la fábrica de sedas hilando capullo; la madre trabajaba como una bestia todo el día y el pequeñín, que era el gandul de la familia, debía contribuir con sus diez años, aunque no fuera más que agarrándose a la espuerta, como otros de su edad, y aumentando aquel estercolero inmediato a la barraca. […] ¡Pobre Nelet! […] Dos o tres veces había estado allí, pero amparado a su madre, agarrado a sus faldas, con gran miedo a perderse. Recordaba con espanto la ruidosa batahola del mercado […] pero, a pesar de los espantables peligros, seguía adelante, con la firmeza del que marcha a la muerte cumpliendo su deber ».

pêcheur[764]. Si l'ultime scène de *Flor de mayo* met en scène la figure de la *Pietà*[765], la scène costumbriste devient un motif religieux, de nouveau, dans l'œuvre de Sorolla.

Dans le recueil *Historias*, un autre exemple de ces accidents de travail courants apparaît sous les traits de « la carbonerilla quemada », que nous reproduisons ci-après dans son intégralité :

> En la siesta de julio, ascua violenta y ciega,
> prendió el horno las ropas de la niña. La arena
> quemaba cual con fiebre; dolían las cigarras;
> el cielo era igual que de plata calcinada.
>
> ...Con la tarde, volvió –¡anda, potro!– la madre.
> El pinar se reía. El cielo era de esmalte
> violeta. La brisa renovaba la vida...
>
> La niña, rosa y negra, moría en carne viva.
> Todo le lastimaba. El roce de los besos,
> el roce de los ojos, el aire alegre y bello:
> — Mare, me jeché arena zobre la quemaúra.
> Te yamé, te yamé dejde er camino... ¡Nunca
> ejtubo ejto tan zolo! Laj yama me comían,
> mare, y yo te yamaba, y tú nunca benía!
>
> Por el camino –¡largo! –, sobre el potrillo rojo,
> murió la niña. Abiertos, espantados, sus ojos
> eran como raíces secas de las estrellas.
> La brisa jugueteaba, ensombrecida y fresca.
> Corría el agua por el lado del camino.
> Ondulaba la yerba. Trotaban los pollinos,
> oyendo ya los gritos de los niños del pueblo...
>
> Dios estaba bañándose en su azul de luceros[766].

À l'instar du poème « el niño pobre », que nous avons commenté plus haut, malgré la forme éminemment lyrique de ce texte, nous retrouvons une trame narrative,

---

[764]« ¡Que viniesen allí todas las zorras que regateaban al comprar en la pescadería! ¿Aún les parecía caro el pescado? ¡A duro debía costar la libra...! ». Vicente Blasco Ibañez, *Flor de mayo*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 244.

[765]« La abuela intentó reanimar con sus manos aquella cabecita cuyos ojos se habían cerrado para siempre; Dolores, arrodillada junto al pequeño cadáver, se arañaba el rostro, se mesaba la suelta y hermosa cabellera, mirando fieramente a todas partes con sus ojos dorados.
Un lamento de dolor cruzaba incesantemente el espacio.
—¡Fill meu!... ¡Fill meu!... ». *Ibid.*, 243.

[766]Juan Ramón Jiménez, *Historias*, *op. cit*., p. 65.

qui lui confère sa particularité d'histoire, étant donné que ce poème se trouve dans la section de « Historias para niños sin corazón ». En effet, il s'organise selon le modèle traditionnel narratif avec une situation d'énonciation, un élément déclencheur puis une chute. Il s'agit d'un poème où la voix lyrique relate la mort accidentelle d'une fillette, conséquence du travail infantile. Ce poème, d'apparence simple, recèle une multitude de procédés lyriques comme une certaine hybridité entre la prose et le vers, puisqu'il s'agit d'une narration lyrique, versifiée en *alejandrinos* assonants en /o-a/. Ces vers, caractéristiques du modernisme, apportent une partie de sa musicalité au poème mais aussi une mise à distance étrange : en effet, le poème est très esthétique, ce qui provoque un contraste avec l'émotion causée par la scène racontée.

La première strophe, comme la première scène, s'ouvre avec l'utilisation d'un chronotope, « la siesta de julio » qui renvoie au contexte de la scène, sous un soleil de plomb à son zénith en plein mois de juillet : la voix narrative nous décrit l'intérieur avec le four à charbon mais aussi l'extérieur, où les éléments naturels comme le sable et le ciel, qui entourent la scène, s'accordent avec la chaleur brûlante du soleil. La première strophe met en scène tous les éléments naturels extérieurs et matériels, comme le four, pour signifier la température brûlante. Ils annoncent la tragédie qui survient. La figure de l'enfant travailleur est la protagoniste de ce poème. Et c'est dans ce contexte brûlant, renforcé par la profusion d'adjectifs comme « ascua, violenta y ciega », les tournures synesthésiques (« dolían las cigarras ») et le lexique lié à la brûlure (« fiebre », « calcinada »), que les vêtements de la fillette s'embrasent.

Dans les deux strophes suivantes, l'élément déclencheur du drame se manifeste : la mère, éreintée après sa journée dans les champs, trouve l'enfant moribonde brûlée par les flammes. Dans cette strophe courte de trois vers, l'espoir de vie malgré la brûlure revient (« la brisa renovaba la vida… »), avec le changement de couleur du ciel qui marque le passage du temps, mais annonce aussi le funeste sort par l'apparition du violet. L'exclamation intercalée donne davantage de vie à la scène puisqu'elle sert à donner des ordres au poulain, trop jeune pour avancer plus vite.

Mais il est déjà trop tard, la vie et la mort s'opposent dans une juxtaposition d'antithèses qui condamne la fillette. Le chromatisme « rosa y negra » annonce la nécrose suivie de « moría en carne viva ». La structure anaphorique du « roce »,

pourtant associée à des moments tendres comme « los besos », ou « los ojos » de la mère, font l'effet d'un papier de verre que l'on frotterait sur une blessure. Ce toucher douloureux, en effet, c'est le sable granuleux qui le produit, comme l'explique l'enfant, qui s'applique du sable, aussi brûlant que le mal subi, sur sa peau déjà calcinée. L'allitération en /s/ dans cette strophe donne une musicalité au poème, l'enfant à l'agonie susurre à l'oreille de sa mère sa tragédie. C'est le moment que choisit la fillette pour raconter à sa mère ce qu'il s'est passé, dans un style direct, où l'oralité prime sur la graphie, puisque le poète reproduit textuellement le parler andalou populaire des enfants d'ouvriers. La fillette exprime également l'angoisse et la douleur qu'elle a traversées en son absence. De ce fait, l'accent est mis sur la solitude de l'enfant. Le fait de reproduire à l'identique le parler populaire apportent de l'authenticité à la scène, et ne fait qu'accentuer la vision qu'en a son lecteur ; cela permet une proximité plus importante et profère une grande intensité aux tragiques événements.

La chute de l'histoire s'initie par ce voyage dans l'au-delà de l'enfant, « por el camino » en chemin. La longueur est exprimée par la même exclamation intercalée dans le vers, et fait écho à la deuxième strophe. Le poulain, comme l'enfant, n'était pas assez fort pour mener à bien sa tâche. La sentence tombe « murió la niña ». Néanmoins, le hiatus entre « niña » y « abiertos » marque non seulement la mort soudaine mais aussi les yeux ouverts face à une dure réalité et à sa condition d'enfant au travail. L'enfant est terrifiée (« espantados »), ce qui fait écho au sentiment d'angoisse à l'agonie de la strophe précédente. Cette enfant, qui poussait comme une plante, n'est plus qu'une racine sèche par comparaison, et l'allitération en /s/ de ce même vers évoque le sifflement de la brise.

Les éléments naturels autour de la fillette se personnifient et prennent vie : à leur tour, la brise, l'eau et l'herbe adoptent les attitudes de vitalité propres aux enfants. Le passage à l'imparfait souligne ce retour au calme, à la routine, malgré le funeste sort de l'enfant. Les cris d'enfant s'entendent au loin, le village, trop loin pour sauver l'enfant qui n'est déjà plus. Le dernier vers marque le point d'orgue de cette histoire, où Dieu se montre passif face à cette tragédie, et se délecterait même d'accueillir une étoile de plus. Par la mort de l'enfant, Jiménez met en cause la toute-puissance divine, qui n'a rien fait pour arrêter la tragédie.

En somme, tout le poème est une estampe impressionniste moderniste, où se conjugue, entre fond et forme, une multitude d'émotions comme la sensibilité, la beauté de la nature mais surtout la douleur, qui émeuvent profondément le lecteur. Cette sensation, provoquée par les nombreux effets lyriques qu'utilise le poète, permet de se focaliser sur l'aspect dramatique de cette scène, où le poète joue entre la délicatesse des figures stylistiques et un parler populaire, en d'autres termes, entre la sensibilité et l'authenticité. Le subtil mélange de registres produit une intensité lyrique encore plus tragique, et oppose ainsi la violence de l'accident à la tendresse de la figure de l'enfant.

La présence de l'enfant travailleur permet de formuler une dénonciation des conditions de travail des enfants, qui, comme le montrait Sorolla, effectuent des travaux bien trop dangereux pour leur jeune âge. De ce fait, le titre du poème fait l'effet d'une ironie du sort : la tâche confiée à l'enfant mène à sa perte, la mort est le résultat de son combat contre le mal quotidien : son travail du charbon et le feu qui la dévore.

Avec la figure de l'enfant au travail, nous avons démontré qu'aussi bien Jiménez et Sorolla s'insurgent contre une société qui exploite les enfants : ils ont recours à cette figure notamment pour dénoncer d'une part les inégalités sociales, mais aussi la situation économique qui sacrifie les enfants d'Espagne en cette période. Nos deux auteurs, proches de la *Institución Libre de Enseñanza*, réalisent des portraits d'enfant au travail dénonciateurs, montrant une dure réalité qui touche la société et l'absence de mise en œuvre pour faire cesser ces pratiques. Ils proposent alors une même vision de ce sujet. La figure de l'enfant, si l'on s'en tient aux représentations de part et d'autre, représente le futur, il convient de la traiter avec soin. L'enfant reste l'incarnation de l'innocence, qui se voit corrompu par un environnement où on lui attribue des responsabilités bien trop grandes.

2.2.4. L'enfant innocent

Par essence, l'image collective de l'enfant renvoie à la fragilité sous le poids des contraintes, mais elle se fait l'écho de l'innocence, pour un être qui est malléable. La figure de l'enfant innocent est incapable de dissocier le bien du mal, et malgré les

épreuves qu'il a à traverser, il accepte la réalité. Comme le montre si bien Michel Tournier, l'innocence n'est pas synonyme de pureté, bien au contraire :

> À l'opposé de la pureté, l'innocence lui ressemble comme son inversion bienfaisante. Innocent est l'animal, le petit enfant et le débile mental. Sur eux, le mal n'a pas de prise. L'homme adulte et raisonnable peut se fixer comme idéal un état qui est celui de sa petite enfance prolongée et préservée. L'innocence est amour spontané de l'être, oui à la vie, acceptation souriante des nourritures célestes et terrestres, ignorance de l'alternative infernale pureté-impureté. Certains saints, comme François d'Assise, paraissent vivre dans cet état où la simplicité animale rejoint la transparence divine[767].

La figure de l'enfant, d'une certaine manière, est animalisée, ou plutôt elle est l'incarnation d'une certaine animalité. En d'autres termes, le sujet enfantin répond à des besoins primaires, il agit de manière imprévisible, et garde la spontanéité que son manque d'expérience lui permet. En outre, il est dans l'acceptation perpétuelle des événements qui se présentent à lui : l'innocence est associée à une image presque mièvre et à une attitude de béatitude constante. Il s'agit alors de montrer comment cet enfant innocent se manifeste dans la peinture de Sorolla et dans la poésie de Jiménez.

Jiménez n'a pas choisi au hasard l'âne comme compagnon dans *Platero y yo*, dont Sorolla possédait un exemplaire dédicacé dans sa bibliothèque. Avec cette figure de l'enfant innocent incarnée par Platero, Jiménez prend le contrepied de cette attitude presque niaise qu'on attribue au sujet enfantin, en montrant justement à quel point l'enfant, ou l'âne, n'a rien à envier à l'homme adulte, et peut être digne de le dépasser :

> Leo en un Diccionario: *Asnografía: s. f.: se dice, irónicamente, por descripción del asno.*
>
> ¡Pobre asno! ¡Tan bueno, tan noble, tan agudo como eres! Irónicamente... ¿Por qué? ¿Ni una descripción seria mereces, tú, cuya descripción cierta sería un cuento de primavera? ¡Si al hombre que es bueno debieran decirle asno! ¡Si al asno que es malo debieran decirle hombre! Irónicamente... De ti, tan intelectual, amigo del viejo y del niño, del arroyo y de la mariposa, del sol y del perro, de la flor y de la luna, paciente y reflexivo, melancólico y amable, Marco Aurelio de los prados...
>
> Platero, que sin duda comprende, me mira fijamente con sus ojazos lucientes, de una blanda dureza, en los que el sol brilla, pequeñito y chispeante, en un breve y convexo firmamento verdinegro. ¡Ay! ¡Si su peluda cabezota idílica supiera que yo le hago justicia, que yo soy mejor que esos hombres que escriben Diccionarios, casi tan bueno como él!
>
> Y he puesto al margen del libro: *Asnografía, s. f.: se debe decir, con ironía, ¡claro está!, por descripción del hombre imbécil que escribe Diccionarios*[768].

---

[767]Michel Tournier, *Le miroir des idées*, *op. cit.*, p. 126-127.
[768]Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 148.

L'âne comme l'enfant est une figure qui a été longuement dénigrée et associée à l'ignorance, ou bien elle renfermait une connotation néfaste[769] — n'attribuait-on pas un bonnet d'âne aux élèves qui s'étaient mal conduits ? —. Jiménez, lui, choisit de la mettre à l'honneur dans son œuvre. Il se fait le porte-parole, ou le sauveur, de cette figure de l'enfant innocent : l'âne de son enfance, l'âne dans l'imaginaire collectif et la figure de l'enfant omniprésente dans *Platero y yo*.

Antonio Gómez Yebra[770] fait notamment allusion à un processus de personnification, qui transforme l'âne en un enfant de plus dans la multiplicité des sujets enfantins présentés, ce qui nous mène à croire que cette définition de l'âne est transposable à la figure de l'enfant. Le poète le traite d'ailleurs comme tel : « yo trato a Platero cual si fuese un niño[771] ». On remarque, de plus, que le substantif « burro » n'apparaît pas avant le chapitre « Alegría », pour l'édition de 1914 de *Platero y yo* et « El eclipse » pour celle de 1917. Dès le chapitre I, on y préfère l'appellation onomastique, qui ouvre le célèbre *incipit* : « Platero es pequeño, peludo, suave ; tan blando por fuera, que se diría todo de algodón, que no lleva huesos ». À mi-chemin entre l'image d'une peluche et celle d'une poupée de chiffon, des jouets d'enfants, cette phrase d'amorce établit la base de la figure de l'enfant innocent, par sa malléabilité, par la polysémie de l'adjectif « pequeño » (s'agit-il de la taille ou de l'âge ?) et par la pilosité commune à la plupart des mammifères. Jiménez emploie cet adjectif pour définir des enfants dans « El loco » : « los chiquillos gitanos, aceitosos y peludos[772] ». Il met en exergue l'animalité physique du protagoniste enfantin. Les indices pour identifier la figure de l'enfant-innocent animalisé sont disséminés dans le texte. Quand surgit la classification animale, cette opération est réalisée par le biais de l'appellation générique, impersonnelle dans « Alegría » (« delante del burro ») ou de l'altérité dans « El eclipse » (« otro burro… »).

---

[769]Tantôt associé à la mort (en Inde), tantôt aux pulsions instinctives humaines (comme Satan), la figure de l'âne comme celle de l'enfant est polyfacétique : sacré, il incarne la métamorphose, le sacrifice, l'humilité et le rite initiatique. Son penchant profane le transforme en symbole de dépression, paresse, stupidité, et d'incompétence. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 47-49.

[770]Antonio Gómez Yebra, « La figura del niño en *Platero y yo* » in Cristóbal Cuevas García (dir.), *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*, Barcelona, Anthropos, 1991, p. 387-395.

[771]Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 132.

[772]*Ibid.*, p. 91.

Dès le premier chapitre de *Platero y yo*, le poète attribue à l'âne deux des caractéristiques inhérentes à la figure de l'enfant, tel qu'elle est inscrite dans l'imaginaire collectif. Il est le symbole de douceur, de tendresse et de spontanéité, des traits de caractère qui rendent immédiatement le personnage attachant. Par ailleurs, puisque *Platero y yo* fait état des principales caractéristiques de l'âge d'or, il était nécessaire que le poète y mette en scène des personnages enfantins, afin que le lecteur, enfant comme adulte, puisse accepter l'enseignement de cette figure d'enfant simple, tendre et joyeuse, issue de de la campagne et qui concentre le meilleur de ses traditions[773].

Nombreuses ont été les recensions faites sur *Platero y yo*. Celle qui néanmoins attire davantage notre attention est celle publiée sous la plume de Ruiz de Tudanca en mai 1915 pour la *Revista católica de las cuestiones sociales* :

> *Platero y yo* es la obra en prosa de un exquisito poeta; su dulzura, su delicadeza, su ingenuidad […] despiertan nuestros instintos de niño que se apoderan de toda el alma, y mientras dura la lectura es un niño el lector, olvidando sus penas amargas, sus preocupaciones atormentadoras, su manera de hombre, para recrearse como las quitinas en juegos de imaginación, en deleites de tierna sentimentalidad. […] y si al hombre le sujeta y torna en niño, de calcular es qué dominio tan vigoroso y sano ejercerá sobre sus lectores menudos[774].

Ces quelques lignes, en accord avec la pensée de Jiménez, présente la manière le poète emmène son lecteur dans « l'âge d'or » enfantin, pour inviter le lecteur à se réinventer depuis une perspective enfantine. Le lecteur est transposé à l'état d'enfant innocent. *Platero y yo* n'a jamais été un livre écrit pour les enfants, bien que le poète se réjouissait de cette réception auprès du lectorat infantile. Plus encore, Jiménez valorisait cette appropriation des textes par les enfants puisque l'homme pouvait expliquer les scènes aux enfants et réciproquement : il s'agit d'un enrichissement mutuel.

L'innocence de la figure de l'enfant renvoie à la dichotomie chrétienne du bien et du mal, et pour cause : la religion occupe une place importante dans les références

[773]Antonio Gómez Yebra, « La figura del niño en *Platero y yo* », art. cit., p. 393.
[774]Ruiz de Tudanca, *Revista católica de las cuestiones sociales*, 05/1915, XXI.245, p. 368.

culturelles que possèdent Sorolla et Jiménez. Comme le souligne Patrick Ben Soussan :

> Le christianisme nous a gratifiés d'une spiritualisation de l'enfance qui porte au pinacle cette figure de l'enfant-innocent. Or […] quand l'enfant christique prend le costume de l'innocence, c'est aussi pour déprécier l'orgueil suspect des raisonneurs qui seraient tentés de vouloir tout expliquer, soumettre la gnose aux interrogations de la raison[775].

Rappelons que l'enfant innocent est étranger à la dichotomie du bien et du mal, mais il s'attache à questionner ce que l'on veut lui inculquer : tel est le cas du chapitre sur Doña Domitila (« La miga ») ou de « Lipiani », des critiques acerbes des enseignants sévères et éloignés du modèle exemplaire souhaité pour les enfants. À l'instar du poète, la figure de l'enfant innocent se fait porte-parole des dérèglements sociétaux, notamment au niveau éducatif.

L'innocence du sujet enfantin dans l'œuvre de Jiménez est donc revendicatrice : forte des attributs de l'enfance et s'attirant la bienveillance du lecteur, elle met en exergue les injustices commises, les questions soulevées quant à leur enseignement et se présente en victime des abus des adultes, qui les exploitent, les abandonnent, leur donnent des responsabilités trop importantes pour eux et bien souvent, les oppriment.

Dans la peinture de Sorolla, la figure de l'enfant innocent acquiert ces mêmes caractéristiques : tendresse, émotion et spontanéité sont les maîtres mots de la peinture d'enfant. Le peintre montre sa fascination pour les changements d'humeur, la rapidité des mouvements et de leurs expressions faciales, à tel point qu'il a été remarqué que Sorolla ne peignait les enfants que pour les effets de mouvements. Or, comme l'a souligné Pérez Rojas à propos de Pinazo, propos tout aussi applicables à Sorolla, le peintre étudie attentivement les diverses expressions des enfants, « fascinado en reflejar situaciones y estados de cada fase y momento : llantos, risas, travesuras, el reposo y sueño profundo, las alteraciones y rabietas, o la enfermedad incluso[776] ». Ces états d'âme éphémères, « el brusco cambiar de la infancia[777] » selon

---

[775]Patrick Ben Soussan, *L'enfant confronté à la mort d'un parent*, Toulouse, Eres, 2014, disponible sur https://books.google.fr [consulté le 10/10/17].
[776]Javier Pérez Rojas, « Retratos e imágenes infantiles de Ignacio Pinazo Camarlench », in *AA. VV.*, *Ignacio Pinazo, el retrato infantil*, *op. cit.*, p. 61.
[777]« Juegos del anochecer » in Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 87.

Jiménez, résonnent dans l'esprit du spectateur, c'est le cas du tableau *El beso* de Sorolla :



Tableau 68 : Joaquín Sorolla, *El beso*, 1899,
huile sur toile, 77 x 100 cm, collection particulière.

On y observe la plus jeune fille de Sorolla, Elena, qui s'est hissée sur une chaise pour embrasser une statue : le coup de pinceau est rapide et furtif, comme le mouvement de la fillette, alors âgée de quatre ans. Dans un élan de tendresse, comme le suggère la technique picturale mouvementée, la figure de l'enfant innocent apparaît comme une évidence : située au centre de la composition, elle est vêtue de blanc, et la luminosité qu'elle dégage marque un profond contraste avec le mobilier obscur et la statue. Sorolla immortalise un moment de pure émotion, reflet également du mimétisme de la fillette par rapport à ses parents, mais exprime aussi l'amour pour l'art et pour sa famille que souhaite refléter Sorolla. La statue se fond dans l'environnement sombre. Néanmoins, un autre objet mis en relief est le vase de fleurs, à gauche de la composition, dans des teintes roses et mauves : à tel point que la statue n'apparaît qu'après une étude attentive du tableau : on pourrait tout à fait imaginer qu'un autre élan de spontanéité émanerait de la figure de l'enfant, celui de sentir les

fleurs. Le buste de la statue, que l'on imagine en bronze, adopte les mêmes reflets que la robe de la fillette : du blanc, du mauve et des touches bleutées. La statue, élément matériel mais par essence, porteur d'une valeur d'éternité, fonctionne comme un miroir de la figure de l'enfant, immortalisée par le genre même du portrait.



Tableau 69 : Joaquín Sorolla, *Joaquín durmiendo*, 1895,
huile sur bois, 41 x 26,5 cm, Museo Sorolla, Madrid.

Un autre tableau de la figure de l'enfant innocent, inachevé, serait représentatif de ce caractère innocent : le fils de Sorolla en train de dormir, qui, malgré les coups de pinceau grossièrement exécutés, dégage la tranquillité du sommeil de l'enfant. Sorolla exécute à de nombreuses reprises ses notes de couleurs pour cerner les carnations de l'enfant en bas-âge : on retrouve ainsi dans ses archives des études des mains, mais aussi des têtes d'enfant, pour permettre ensuite au peintre d'exécuter ses peintures en une seule journée, comme nous l'avions observé.

À la lumière de ces informations, la figure de l'enfant innocent se trouve au cœur d'une dialectique victime et bourreau, dans un dialogue constant entre l'adulte et l'enfant. Néanmoins, il convient de nuancer nos propos : tous les adultes ne sont pas des tyrans et tous les enfants ne sont pas innocents d'un point de vue moral : en effet, innocent est celui qui n'a pas conscience, comme le naïf, mais innocent s'oppose également à coupable.

La figure de l'enfant innocent s'évade de sa réalité par le jeu, comme c'est le cas des enfants chez Jiménez et Sorolla. L'enfant se distrait, entre en contact avec ses pairs, et s'amuse : nous retrouvons des exemples dans la peinture de plage de Sorolla[778]. Chez Jiménez, cette évasion par le jeu remet en question la notion d'innocence : par définition, est innocent qui n'a pas d'effet nuisible, et ne fait pas de mal à autrui. Mais Jiménez nous montre alors les dérives de cette figure de l'enfant innocent par le jeu, où le mal n'est jamais intentionnel : l'innocence, de nouveau, diffère de la pureté. Nous en retrouvons des exemples dans *Platero y yo*[779], où les enfants se montrent moqueurs (« el loco », « la miga »), mais les jeux représentent l'espace d'expérimentation de l'enfance : ils se font peur (« juegos del anochecer »), se lancent des figues (« las brevas »), ou peuvent écraser des fourmis (marqué par la comparaison à une attitude de l'enfant dans « golondrinas »). « Entre juegos sin razón y risas desproporcionadas[780] », l'enfant est témoin de scènes plus violentes, où ces actes sont perpétrés par des adultes.

Initié par la vague de réalisme en Espagne à la fin du XIX^e^ siècle, la figure de l'enfant innocent se nuance : mi-ange, mi-garnement, il est le fruit de revendications sociales et de corruption des adultes et de son éducation, mais revendique un goût pour la morbidité ou la cruauté. À l'occasion de la sortie du recueil *Historias*, Carmen Hernández-Pinzón Moreno déclarait que « Juan Ramón a los niños los lleva de paseo, les cuenta cuentos. Se esfuerza porque sus sobrinos sean felices. Para él, los niños simbolizan lo más puro, la misma pureza que él busca en la poesía[781] ». Nous avons néanmoins remarqué que les termes « innocence » et « pureté » différaient : chez Sorolla et Jiménez, la figure de l'enfant innocent se caractérise par la spontanéité de ses actions, les émotions qu'elle suscite instantanément chez le lecteur-spectateur, et enfin, l'évasion de la réalité par le jeu. La « pureza » évoquée fait référence au fait

---

[778]Citons comme exemples *Niños en la playa* (1899), *Niñas en el mar* (1909), *Niños bañándose en el sol de la tarde* (1910).

[779]Voir Tibisay López García, « Manifestaciones de la violencia en *Platero y yo* » in Cristóbal José Álvarez López (*et al.*), *Tuércele el cuello al cisne: las expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (Siglos XX y XXI)*, Sevilla, Renacimiento, 2016, p. 105-119.

[780]Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 117.

[781]« Juan Ramón Jiménez no odiaba a los niños », *El correo de Andalucia*, 16/09/17, disponible sur: http://elcorreoweb.es/cultura/juan-ramon-jimenez-no-odiaba-a-los-ninos-FH3339474

d'ôter tous les attributs du modernisme, afin d'obtenir une poésie « desnuda », sans artifices. Il s'agit d'un retour à la beauté originelle, comme nous le démontrons dans cette approche de la figure de l'enfant innocent. Cette dernière connaît une évolution similaire en Europe, ainsi, on pourrait mettre en relation le sujet enfantin chez Sorolla et Jiménez avec la figure présente chez Dickens[782].

2.2.5. L'enfant exclu

> El niño es siempre loco o tonto. Y seguir viviendo el niño
> naturalmente sería ser tontos o locos mayores, mayores cada vez […][783].

La figure de l'enfant chez Jiménez et Sorolla se fait la porte-parole d'une vie laborieuse, avec des responsabilités accablantes qui tendent à remettre en cause sa condition d'enfant, bien qu'elle conserve à tout prix sa perception innocente des événements qui se présentent à elle. Nous l'avons vu dans *Historias*, le poète s'intéresse aux figures de l'enfant délaissé, les pauvres « enfants sans cœur » dont les injustices sociales pèsent sur leurs jeunes épaules. Dans l'œuvre jiménienne et sorollesque, la figure de l'enfant exclu sert à mettre davantage en exergue les dérèglements sociétaux et les porte à la vue de tous.

La venue au monde de ces enfants exclus de la société se manifeste par l'apparition de deux profils, que nous avons classés par sous-catégories littéraire et picturale : ils peuvent être exclus à cause de leurs différences sociales, comme c'est le cas des abandonnés — orphelins, bâtards, ou pauvres —, ou encore rejetés à cause de leurs différences physiques et mentales — les enfants handicapés ou malades.

La question de l'hérédité, « la triste herencia », se pose enfin : l'arrivée du naturalisme renverse de façon bouleversante la figure de l'enfant qui s'était cristallisée à l'époque romantique. En effet, ce dernier tend à creuser davantage cette distance établie entre l'enfant et le monde, afin que l'on remonte l'arbre généalogique du sujet enfantin. Cette figure de l'enfant se fond alors dans « les mystères de l'hérédité », qui ne sont pas étrangers à sa condition. En effet, l'expression « triste herencia » — ainsi

---

[782]Esteban Tollinchi, *Romanticismo y modernidad*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, p. 526.
[783]Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía, op. cit.*, p. 639.

le souligne María Teresa Concepción Masip[784] — était utilisée pour définir ces maux dont souffraient les enfants, conséquences de maladies ou autres problèmes de leurs géniteurs, des maladies que l'on considérait souvent honteuses, associées à des défauts moraux et résultant de comportements qui s'éloignent du modèle de décence de l'époque.

De ce fait, on « "fœtalise" la figure de l'enfant » : « la vacance du fond se mue en chaos organique ou cosmique. […] La nuit de l'enfance devient la nuit du corps[785] » comme le précise Pernoud. La représentation d'enfants exclus se meut sur des panoramas plus sombres, en accord avec la crise sociale de l'époque. Enfin, les dissemblances entre la représentation de l'enfance dans le naturalisme et le romantisme s'expliquent également par le caractère *étranger* que l'on donne à la figure de l'enfant : la vie dépeinte n'est plus la nôtre, tel qu'il était coutumier dans le romantisme, mais celle d'un autre avec lequel on parvient à prendre de la distance. On assiste à une « puissance de dessoûlement de l'enfance », autrement dit, à une approche qui rompt la vision idéalisée de l'âge d'or, tel que l'évoque Pernoud :

> Chez les naturalistes, l'enfance est une puissance de dessoûlement, à rebours du charme romantique de l'enfance, que ce dernier soit ou non teinté de tristesse. C'est que l'enfance n'est plus celle du souvenir, une réminiscence nostalgique de sa propre vie, c'est une autre vie, une inconnue. En cela le naturalisme enfreint l'idéologie pédagogique régnante qui postule l'infinie disponibilité de l'enfance à son propre contrôle : l'enfance est cette « force irrésistible » qui échappe à l'arraisonnement social, à l'apprivoisement et à l'exploitation, parce qu'elle est à la fois trop neuve et trop vieille pour la vie, prise qu'elle se trouve entre les liens qui l'unissent au temps de l'engendrement et à celui des hommes[786].

L'enfance est une période transitoire, dans laquelle la figure de l'enfant évolue dans une dialectique constante entre le monde adulte et le monde de l'enfant. Jiménez et Sorolla s'approprient donc un thème qui les passionne et brisent les normes idylliques romantiques établies.

Dans les portraits d'enfants rejetés par leurs différences sociales, nous retrouvons la figure de l'enfant exclu, sous les traits d'enfants abandonnés, pauvres et

---

[784]María Teresa Concepción Masip, « El niño enfermo en la historia del arte (4) : Triste herencia : Joaquín Sorolla Bastida », *Canarias Pediátrica*, 32.3, 2008, p. 221-222.
[785]Emmanuel Pernoud, *L'enfant obscur…*, *op. cit.*, p. 55.
[786]*Ibid.*, p. 141.

enfin bâtards. Toutefois, nuançons le thème de la pauvreté : l'enfant pauvre n'est pas toujours orphelin, mais tel que le dépeint le poète, il est laissé à son triste sort. Nous en voyons un exemple dans le chapitre « el pan » de *Platero y yo* : « los niños pobres llaman, al punto, a las campanillas de las cancelas o a los picaportes de los portones, y lloran largamente hacia dentro : ¡Un poquiiito de paaan!...[787] ». L'enfant essaie de s'en sortir dans un environnement hostile, qu'il soit causé par le travail ou par la pauvreté de ses parents qui peinent à le nourrir.

L'enfant bâtard, quant à lui, ne doit pas sa condition à des conditions externes mais à sa généalogie, où se pose le thème de l'hérédité, précédemment évoqué. En effet, comme le démontre Pernoud, le thème du bâtard, comme celui du monstre, dépasse progressivement les thèmes de l'orphelin et de l'enfant abandonné : « l'égarement de l'enfant est inscrit dans sa venue au monde, non dans quelque événement ultérieur, disparition des parents, péripéties de l'abandon[788] ». L'enfant bâtard, rappelons-le, né d'une union illégitime, porte dès sa naissance les stigmates du rejet de la société. Le critique ajoute que : « la bâtardise symbolise bien plus que la tromperie sociale. Elle évoque le pouvoir de la volupté, la dépossession de soi qui entraîne à faire des enfants qu'on n'a pas voulus[789] ». Par conséquent, « d'extraction incertaine, le bâtard n'a de compte à rendre qu'à lui-même : enfant imprévu, il est sans tradition, sans valeur à transmettre, sans nom à perpétuer[790] ».

La représentation de cet enfant bâtard fait partie des genres du portrait d'enfant ; pourtant, rappelons les propos de Sorolla : **«** esa triste herencia es mi pesadilla y mis temores[791] ». Le peintre, lui-même orphelin dès l'âge de deux ans, rencontre de grandes difficultés au moment de peindre ces tragédies familiales. Il est donc compréhensible que le peintre ne se fasse pas le représentant des enfants défavorisés comme l'orphelin, le monstre ou le bâtard, marqué par ces blessures funestes de

[787]Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 127.
[788]Emmanuel Pernoud, *L'enfant obscur…*, *op. cit.*, p. 54.
[789]*Ibid.*, p. 133.
[790]*Ibid.*, p. 135.
[791]Facundo Tomás, Felipe Garín, Isabel Justo et Sofía Barrón (éd.), *Epistolarios de Joaquín Sorolla…,* vol. 1, *op. cit.*, p. 133.

l'enfance. Le peintre souhaite y opposer la vie et la couleur qui émanent de la figure de l'enfant. Il avoue ainsi préférer *Comiendo en la barca* à *¡Triste Herencia!*.

Aussi, lors de la réalisation de *¡Triste herencia!*[792], le tableau qui lui a valu la reconnaissance internationale en 1900, le peintre fut confronté à ses démons, tel qu'il l'écrit à Pedro Gil de Mora : « estoy muy intranquilo de mi último cuadro […] lo he pintado con el alma, pero como es muy personal temo no lo entiendan…[793] ». Sorolla pensa plus d'une fois à s'en débarrasser ou à le laisser inachevé, peu convaincu par l'accueil que son tableau allait recevoir, à cause de la solitude pesant sur lui dans les cercles artistiques madrilènes, lui, qui était en avance sur son époque. Vicente Blasco Ibáñez fut l'un de ceux à le convaincre de poursuivre sa réalisation « para conquistar con ella ese París que se rinde muy pocas veces a las eminencias extranjeras[794] ». Finalement, c'est *¡Triste Herencia!* qui remporte la palme de l'enthousiasme des critiques et le grand prix de l'exposition. Ce tableau marque un véritable contraste avec le reste de sa production : « la nuit de l'enfance » se reflète ainsi dans cette mer des plus obscures que Sorolla ait jamais peintes.

En outre, la bâtardise et la monstruosité, affirme Pernoud, sont des accidents de génération, non d'existence. La figure de l'enfant bâtard se transforme en enfant délaissé chez Jiménez, et la généalogie n'est pas mise en évidence de cette façon. Mais la figure de l'aliéné, monstrueux, interpellait davantage. Déjà en 1857, le critique Maxime du Camp s'étonnait du manque de représentation d'aliénés mentaux, pourtant déjà présent dans l'œuvre de Goya :

> Je m'étonne que les peintres n'étudient pas les fous plus souvent. Ce sont les meilleurs modèles qu'on puisse trouver : en effet, ils ne posent jamais, ils sont toujours dans l'exacte réalité de leurs gestes ; dominés absolument par leurs impressions, ils s'isolent du monde entier dans la contemplation intérieure du sentiment qui les étreint ; ils s'abandonnent à leur fureur, à leur joie, à leur chagrin, avec une puissance que rien ne peut troubler[795].

---

[792]Pour l'analyse de ce tableau depuis une perspective *fin-de-siècle*, je renvoie le lecteur la partie 1.2.1. de cette étude.
[793]Facundo Tomás, Felipe Garín, Isabel Justo et Sofía Barrón (éd.), *Epistolarios de Joaquín Sorolla…,* vol. 1, *op. cit.*, p. 132.
[794]*Ibid.*, p. 136.
[795]Maxime du Camp, *Salon de 1857, peinture, sculpture*, Paris, Librairie nouvelle, 1857, p. 85-86 cité par Emmanuel Pernoud, *L'enfant obscur…*, *op. cit.*, p. 54.

Le fait est que l'on peut considérer Jiménez comme un pionnier dans le traitement des invalidités physiques et mentales de ses personnages, qu'il a toujours incorporées avec beaucoup de considération et de compassion[796]. Rappelons la dédicace introductive de *Platero y yo* : « a la memoria de Aguedilla[797], la pobre loca de la calle del sol que me mandaba moras y claveles[798] ». Le poète se solidarise avec cette figure féminine, qu'il appelle « pauvre folle », dont il comprend la situation, selon Dominique Bonnet[799]. Le poète et le personnage d'Aguedilla se rejoignent dans cette marginalisation faite par la société de Moguer, une réalité dont tous deux cherchent à s'évader. Par ailleurs, rappelons que les enfants de Moguer appellent le poète « el loco ». Sur la genèse du tableau *¡Triste herencia!*, le peintre déclare, quant à lui :

> Eran los niños del Hospital de San Juan de Dios, resaca de la sociedad, ciegos, locos, enclenques o leprosos. Inútil decir que la presencia de aquellos desgraciados me produjo una penosa impresión[800].

Des figures marginales d'enfant rejeté, « la resaca de la sociedad[801] », des enfants dont personne ne voulait, et qui sont voués à vivre de la charité chrétienne. Les mêmes handicaps attirent donc le regard du peintre et du poète : les aveugles, les fous et les plus faibles.

La figure de l'enfant exclu, marginalisé, est également dévoilée par l'aliénation mentale, sous les traits de l'enfant simple, « el niño tonto[802] » de Jiménez. Le simplet est mis à l'écart, il est étranger, muet, insignifiant et finalement, transparent aux yeux de tous : « Era uno de esos pobres niños a quienes no llega nunca el don de la palabra ni el regalo de la gracia : niño alegre él y triste de ver; todo para su madre, nada para

---

[796]José Julián Barriga Bravo, « Juan Ramón Jiménez, pionero en el tratamiento social de la discapacidad », conférence donnée à Plasencia, 30/01/15, disponible sur : https://placeat.org/wp-content/uploads/2015/02/conferenciaJRJ.pdf [consulté le 27/01/18].

[797]Nous retrouvons ce personnage dans le chapitre XCVI « La granada », Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 195.

[798]Personnage secondaire dans l'œuvre jiménienne, elle deviendra l'un des axes principaux du scénario élaboré par Jean Giono. Voir Dominique Bonnet, *Jean Giono y Platero y yo. Un guión para el cine*, Moguer, Huelva, Fundación Juan Ramón Jiménez, 2008.

[799]Dominique Bonnet, « De Juan Ramón Jiménez à Jean Giono : comment "Aguedilla" devient "Zulma" », in Flor María Bango de la Campa *et al.* (coord..)*« Intertexto y Polifonía » : Homenaje a Mª Aurora Aragón*, vol. 1, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2008, p. 181-188.

[800]Facundo Tomás, Felipe Garín, Isabel Justo et Sofía Barrón (éd.), *Epistolarios de Joaquín Sorolla…,* vol. 1, *op. cit.*, p. 133.

[801]*Ibid*.

[802]Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 102.

los demás. ». Ce sujet apparaît dans l'un des plus courts chapitres de *Platero y yo*. L'enfant rejeté est d'ailleurs sur le seuil de la porte, où le franchissement est synonyme de décès : « el niño tonto » oscille entre la vie et la mort. Ricardo Gullón propose une analyse de cette figure d'enfant simple, isolé de ce qui l'entoure et de lui-même, qu'il regarde passer depuis la distance :

> El niño tonto «sentado en su sillita, mirando el pasar de los otros», es el testigo impasible e inerte de la vida; el que está en ella, sin estar, marginalmente, ajeno a todo, si no es, tal vez (¿quién podría asegurarlo?), a lo que en la soñarrera del alma le susurran voces inaudibles para nosotros; es literalmente, el enajenado, el ajeno a cuanto le rodea y a sí mismo […] ese niño tiene, por nacimiento y fatalidad, tanto de muerto como de vivo[803].

Ces défauts, ou privations physiques, engendrés par la conception des enfants, contribuent à consolider le doute concernant la religion, et ainsi Juan Ramón Jiménez déclare dans un aphorisme :

> He aquí una de las cosas que desde niño me hicieron dudar de Dios: el nacimiento de niños monstruosos, los niños jorobados, los niños mudos, los niños cojos…[804]

Jiménez énumère ces figures d'enfants évincées de la société par leurs caractéristiques physiques défectueuses : dans cette liste non exhaustive, apparaissent regroupés les « monstrueux », les « bossus », les « muets », et les « boiteux ». Nous pourrions notamment ajouter les aveugles, que nous étudierons plus tard, et les personnes de petite taille comme « el hombrecito enanillo y recortado, más chico que su caído sombrero ancho[805] ». Comme nous l'avons remarqué pour « el niño tonto », ces figures rejetées tendent à un destin funeste, mais sont dotées pourtant d'une volonté de vivre et d'une bonté naturelle qui émanent naturellement de leurs portraits. Les enfants boiteux retinrent notamment l'attention du poète, à qui il dédia plusieurs poèmes. Nous en avons relevé deux dans l'édition de *Historias*, des écrits qui mettent en scène une fillette et un garçon.

Le poème « El niño cojo sueña[806] », composé de sept strophes, fait état des rêveries d'un enfant boiteux. Elaboré en *silvas* assonantes en /oa/, où s'alternent les vers hendécasyllabes et les heptasyllabes, il est ponctué de rappels, qui par

---

[803]Ricardo Gullón, « El arte del retrato en Juan Ramón Jiménez »,1981, art. cit., p. 15-17.
[804]Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía, op. cit.*, p. 147.
[805]Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 144.
[806]Juan Ramón Jiménez, *Historias*, *op. cit*., p. 75-76.

enjambement, forment également un heptasyllabe, où la figure de l'enfant exclue est la protagoniste : « El niño cojo/sueña… ». Répétée à deux reprises, elle se transforme ensuite en un hendécasyllabe, afin d'insister sur la dimension onirique et temporelle à la troisième invocation « aún, en un sueño entrecortado, sueña… ». Le poète, en effet, accentue cette répétition « sueño, sueña », qui, du point de vue de la musicalité, donne une impression de rythme saccadé, de boiterie. Cette affirmation réitérée fait l'effet d'un refrain, où le poète insiste sur la volonté d'évasion de la réalité par le rêve, mais aussi sur le prolongement du songe et de l'ailleurs, malgré les interruptions — accentuées par la présence finale des points de suspensions—, à l'instar du refrain, qui interfèrent dans les rêveries et créent un effet de rupture répétée.

Dans les trois strophes introduites par une structure anaphorique « sueña que es », mettant en évidence l'éternel recommencement du rêve, l'enfant boiteux s'échappe de sa réalité par une métamorphose animale. Il est, tour à tour, papillon, cerf, et hirondelle. Ces trois représentants de la nature ont en commun la liberté, mais ils sont tous également porteurs d'une dualité terrestre et céleste : les papillons sur les fleurs, les hirondelles dans leur nid, ont tous la faculté de voler ; le cerf, quant à lui, « le roi de la forêt », élève la dimension terrestre par ses bois. En outre, ils sont tous symboles de transformation ou de régénération, l'hirondelle fait son voyage migratoire et revient au printemps, le papillon est libéré de sa chrysalide, et les bois du cerf tombent pour repousser ensuite. Dans ses rêveries, le protagoniste songe à une renaissance, dans laquelle il ne serait pas prisonnier d'un corps invalide :

> Sueña que es mariposa; que un esmalte
> policromo de flores nuevas
> retiene el vuelo grácil
> de sus alas de luz; que en una fresca
> brisa de mayo, va por los arroyos
> rizando un vuelo entre la tierna yerba…
>
> El niño cojo
> sueña…

Dans la première strophe, le lexique de la légèreté « grácil, rizando, vuelo » est couplé d'une allitération en /s/. Cette musicalité fait l'effet d'un courant d'air, fluide, libre, impalpable sur les nouvelles fleurs du printemps. L'adjectivation abondante contribue à solliciter les sens : la vue est notamment touchée par la multiplicité de

couleurs « esmalte/policromo de flores nuevas », « alas de luz », la « tierna yerba ». L'accumulation d'éléments de la nature montre le renouveau de l'environnement ; le son, quant à lui, nous provient des ruisseaux. Dans tous les cas, cette renaissance rend compte d'une certaine liberté, et nous renvoie à cette évasion par le rêve, interrompue par le refrain :

> Sueña que es ciervo, que por matinales
> praderas,
> huye, en un trote fugaz llega a una aurora
> roja y blanca, que incendia,
> lo mismo que en un cuento, de colores
> los fragantes confines de la selva…
>
> El niño cojo
> sueña…

Le songe, arrêté momentanément, reprend de plus belle : l'apparition du cerf fait état du recommencement de la journée cette fois-ci, quand la temporalité de la première strophe nous renvoyait au début du printemps avec le renouveau floral et la fraîcheur de l'herbe. Le cycle débute au matin pour le cerf, l'enjambement de « matinales / praderas / huye » marque un rythme cadencé, le trot de l'animal, qui souhaite fuir, et s'échapper, comme le fait l'enfant qui rêve. De nouveau, le poète sollicite les sens du lecteur, par ces images de l'aurore. Notons cette assonance en /a/ qui accentue la chaleur dégagée par les couleurs et montre leur puissance : « aurora/roja y blanca, que incendia ». En outre, l'hyperbole de l'intensité du ciel atteint son paroxysme dans le vers suivant où l'on parle d'un conte, donc d'une histoire dont l'objectif est aussi de s'évader. L'enfant est, par conséquent, à l'apogée de l'évasion. Enfin, dans ces deux premières strophes, le sujet terrestre, incarné par le papillon et le cerf, effectue un mouvement ascendant, de la terre vers le ciel. Le papillon prend son envol et le cerf son élan jusqu'à atteindre la beauté céleste :

> Sueña que es golondrina; que una tibia
> tarde de primavera
> lo lleva al nido antiguo
> del pozo de la huerta
> que, negro y blanco, entre las rosas rosas
> su plata y su cristal gorjea
> entre risas de niños cojos

que miran al cielo,
que inútilmente corren tras de ella…

El niño cojo
aún, en un sueño entrecortado, sueña…

La troisième strophe inverse cette tendance : l'hirondelle, dans son envol, réalise un mouvement descendant vers son ancien nid. Ce mouvement est également marqué temporellement « la tarde de la primavera ». La transformation signifie le retour à la réalité. L'adjectif « tibia » s'oppose à la chaleur précédemment évoquée, et les teintes se ternissent : « negro y blanco », « plata y cristal », qui s'opposent à « las rosas rosas », dernière lueur de vie et d'espoir. La figure de l'enfant exclu reprend le dessus : la neutralité et transparence du gazouillis animal se fond dans les rires des enfants boiteux, pour terminer dans une ultime anaphore en « que » pour définir leurs actions : « que miran al cielo, / que inútilmente corren tras de ella ». L'emploi d'un adverbe aussi sémantiquement puissant, « inutilement », crée une rupture définitive dans ce rêve. Les enfants s'évaderont toujours en vain, dans l'espoir de pouvoir courir un jour, à défaut de voler. La chute finale, le retour à la réalité, se fait au cours de la dernière strophe :

Ya la aurora abre —en el cielo— su armonía espléndida.
Cuando su madre entreabre la ventana
que da a la calle, triste de miseria,
en un rincón de sombra
lo primero que ve son las muletas…

L'aurore qui irradiait plus tôt, laisse place à une « harmonie », l'épithète « espléndida » redonne une lueur d'espoir à ce climat de noirceur. Mais l'aurore n'est plus la même, elle est nuancée. Le contraste entre la beauté de la nature et la cruauté du destin de l'enfant fait écho au poème « la carbonerilla quemada ». Par ailleurs, le vers se distingue par sa longueur métrique, en *alejandrino*, dont la césure est irrégulière. Cette dernière pourrait être interprétée comme une nouvelle expression du contraste entre la beauté matinale et la condition de l'enfant boiteux. Cependant, c'est une conception bien plus naturaliste du monde, de retour à l'alternance entre hendécasyllabes et heptasyllabes, qui s'ouvre aux yeux de l'enfant. Les vers, où les rimes en /a/ sont suivies, montrent l'assombrissement créé par la réalité face au songe. La figure maternelle est celle qui ouvre cette fenêtre sur cette vérité désagréable : elle

ouvre littéralement les yeux de son enfant. La rue en est personnifiée, par le recours à la prosopopée « calle, triste de miseria » : la lumière a disparu ; et dans la luminosité initiale du printemps, la triste réalité lui montre l'instrument de son rejet : « las muletas », dissimulées dans un coin, face à l'espace de liberté que lui procurait sa métamorphose animale.

À la lumière de ce poème, nous observons que la figure de l'enfant exclu accepte sa condition, mais préfère détourner son attention par la rêverie, ou par le sourire, ce qui ne manque pas de rappeler le célèbre tableau *El patizambo* de José Ribera, un peintre que Jiménez admirait. Effectivement, dans ce tableau, malgré la tragédie que l'on contemple — l'enfant au pied-bot fait l'aumône, comme l'indique la note latine qu'il soutient avec la même main que sa béquille[807] —, la figure de l'enfant exclu, au cœur de la composition au fond épuré où la lumière naturelle est blanchâtre, ne montre aucun signe de dramatisme. Le protagoniste au sourire édenté est un nain boiteux, mais ce large sourire démontre aussi qu'il accepte sa condition de mendiant.



Illustration 8 : José Ribera, *El patizambo*, 1642,
huile sur toile, 164 x 93 cm, Musée du Louvre, Paris.

[807] *Da mihi elimo/sinam propter amorem dei* : « Donnez-moi l'aumône pour l'amour de Dieu ».

Le sourire est mis à l'honneur dans le portrait de Ribera, et c'est lui encore qui nous interpelle dans le portrait littéraire de Jiménez, sous les traits de« la cojita » **:** l'évasion n'est pas uniquement marquée par le rêve, mais aussi par le jeu, et le sourire omniprésent de la fillette. Ce poème connaît sa forme en prose dans *Entes y sombras de mi infancia*, comme le remarque Rocío Fernández Berrocal :

> Sueña que es una lancha nueva, y verde y blanca, con un precioso nombre pintado de amarillo, que va por un río liso, azul, maravilloso, a un mar que está ahí cerca y que no llega nunca. El río, llegando a su fin, sale de sí otra vez, más alegre, más soleado, más bello, con orillas verdes llenas de pajaritos que se mueren de risa. Y la niña ríe, ríe, loca, porque no puede coger el mar cuando ya lo iba a coger…
>
> Sueña que es golondrina, que sube y baja, la mañana de la cruz, por la Calle de las Flores, toda colgada de colores y vestida de verde. Los niños corren tras ella, pero ella va seguida, derecha, y al llegar al final hace un rizo y se vuelve, tan rápida, tan derecha, riendo…
>
> Casi se despierta, va a abrir los ojos. Pero vence la risa interior; se vuelve del otro lado y se sigue soñando.
>
> Sueña, al momento, que es estrella.
>
> El dolor es pequeño, como aguja, pero grande como el mundo. En el iris de la lágrima rota se ve, todavía, la barca blanca y verde, la golondrina y la estrella[808].

La prose et le poème homonymes, dont la protagoniste demeure l'enfant exclu, ne versent pourtant pas sur le même événement. Néanmoins, la prose renvoie incontestablement au poème précédent, où la fillette que nous retrouvons dans la prose se transforme en garçon. Cette transposition est si fidèle au poème, que nous remarquons la structure anaphorique « Sueña que es » conservée à l'identique, la référence à l'hirondelle, son mouvement ascendant et descendant « sube y baja », et les enfants qui courent après elle comme on court après des chimères. Dans la prose, ce sont les rires qui peuvent interrompre le sommeil, et le dénouement reprend finalement ce retour à la réalité douloureux, bien que les traces du rêve soient toujours présentes à l'intérieur de l'enfant. Le poème « la niña cojita[809] » de *Historias* se rapproche davantage du tableau de Ribera :

---

[808]Rocío Fernández Berrocal, in Juan Ramón Jiménez, *Historias*, *op. cit*., p. 200.
[809]Juan Ramón Jiménez, *Historias*, *op. cit*., p. 67.

La niña sonríe: ¡Espera,
voy a cojer la muleta!

Sol y rosas. La arboleda
movida y fresca, dardea
limpias luces verdes. Gresca
de pájaros, brisas nuevas.
La niña sonríe: ¡Espera,
voy a cojer la muleta!

La structure, en revanche, diffère du poème précédent : en effet, nous sommes face à une composition en cinq strophes en rimes suivies assonantes en /a/, faites de six vers en octosyllabes. Le poème a donc l'apparence d'un *romance*, et s'inscrit dans la tradition littéraire médiévale où l'oralité primait et les histoires se racontaient par les ménestrels. Le poème s'ouvre sur deux vers, répétés à cinq reprises, où la figure de l'enfant rejeté s'exclame au discours direct : « ¡Espera, / voy a cojer la muleta! », tout en souriant. À l'instar du poème précédent, la condition physique de l'enfant est sans cesse rappelée : la fillette est dans l'acceptation de sa situation. Après ces deux premiers vers, le poète plante le décor : de nouveau, on retrouve une allitération en /s/ (« limpias luces verdes. Gresca / los pájaros, brisas nuevas »), qui simule l'effet de la brise, et un parallélisme entre les substantifs « sol y rosas », et les épithètes « movida y fresca », qui tend à renforcer l'idée de renouveau au printemps.

Le décor est donc propice à une autre forme d'évasion, le jeu, qui apparaît dans la strophe suivante, où l'allitération en /s/ se poursuit, donnant une impression de mouvement. Les deux premiers vers, où le poète fait appel à un lexique émotif « ensueño y seda », « corazón », suggère cet espace de l'évasion associé à un sentiment profond. D'autres enfants entrent en scène et ne possèdent pas de défauts physiques majeurs, comme le montre l'évocation du blanc. Ces enfants sont en mouvement constant, comme le montre la juxtaposition des verbes qui exprime une agitation physique, au présent, et ils sont pleins de vie : « juegan, / chillan, sudan, llegan ». Les enfants invitent la fillette à se joindre à eux par une apostrophe exclamative, retranscrite dans une langue parlée imitant le cri : par enjambement, l'appel à la figure de l'enfant rejeté se fond dans cette masse mouvante des enfants. L'enfant boiteuse répond à son tour par un même cri d'exclamation, typique des

enfants, et insiste donc sur la syllabe accentuée : « Espeeera », la répétition du refrain rappelant sans cesse sa différence :

> Un cielo de ensueño y seda
> hasta el corazón se entra.
> Los niños, de blanco, juegan,
> chillan, sudan, llegan:
>
> …menaaaa!
> La niña sonríe: ¡Espeeera,
> voy a cojer la muleta!

La troisième strophe marque une rupture : jusqu'à présent, l'enfant se fondait dans ce paysage, mais son passage à l'action la freine incontestablement. Le lexique de la douleur physique associée aux parties du corps, marque cette lutte contre son handicap, qui l'empêche de se mêler aux autres. Les phrases affirmatives sont courtes, comme pour indiquer l'essoufflement de la fillette. Enfin, dans sa douleur, l'enfant ne sourit qu'à moitié, comme l'indique le polysyndète « Ríe y llora y ríe ». La joie de l'enfant est en demi-teinte, bien que le rire l'emporte, par sa double réitération :

> Saltan sus ojos. Le cuelga,
> jirando, falsa, la pierna.
> Le duele el hombro. Jadea
> contra los chopos. Se sienta.
> Ríe y llora y ríe: ¡Espera,
> voy a cojer la muleta!

Enfin, la dernière strophe fait l'effet d'une sentence : malgré ses cris répétés et sa demande, la figure de l'enfant exclu atteint son paroxysme. Introduit par l'adversatif « mas », un parallèle se crée entre les enfants et les oiseaux : tous deux sont libres de leurs mouvements (« es la fiesta del que corre y del que vuela… »). La fillette est donc rejetée de ces deux tendances, incapable de se déplacer avec tant de fluidité. Ce qui ne l'empêche pas de garder l'espoir de les atteindre, et lance une dernière fois « voy a cojer la muleta », mince consolation dans la frustration provoquée par son incapacité à se joindre au reste du groupe :

> ¡Mas los pájaros no esperan;
> los niños no esperan! Yerra
> la primavera. Es la fiesta
> del que corre y del que vuela…
> La niña sonríe: ¡Espera,
> voy a cojer la muleta!

L’enfant boiteux, dans cette figure de l’enfant exclu, accepte sa condition d’handicapé, mais il cherche à tout prix à s’en défaire, et réalise son fantasme par le biais du songe. Chez Jiménez, l’enfant qui a des difficultés à marcher rêve de voler : cette allusion nous évoque la célèbre phrase de Frida Kahlo de 1953 : « Pies para qué los quiero si tengo alas para volar ». En effet, cette allusion au vol démontre que même si le corps ne suit pas le mouvement et donc que ce qui nous lie à la terre n’est pas fonctionnel, le potentiel de chaque individu est à l’intérieur de lui, comme le montrent ces deux portraits d’enfants qui s’évadent par leur imagination.

Après la figure de l’enfant exclu privé de sa motricité, Jiménez s’attache à montrer l’absence d’un sens chez un enfant, afin de ne laisser aucun doute au lecteur quant à la condition physique du protagoniste : il s’agit du poème « el niño ciego ».

Dans ce dernier, l’un des plus longs du recueil *Historias*, le poète compense l’absence de la vue par les autres sens : l’ouïe, qu’il développe dans une triste mélancolie d’accordéon ; l’odorat « Un olor lento, / agudo, sensual, fresco y caliente / suena el jazmín… ». En outre, l’abondance de traits synesthésiques, par le biais d’une accumulation d’adjectifs coordonnés « el cristaleo aéreo y sensual », « un ardoroso y mustio viento », exacerbe l’absence de la vue et montre la volonté du poète de décrire, autant que possible, ce que la figure de l’enfant n’est pas capable de voir autour de lui : il est replié sur lui-même, et les vers « el niño ciego toca su acordeón, / el oído en el fuelle, / marcando con los pies el compás lento... », réitérés trois fois, montre qu’il est étranger à ce qui l’entoure. Le poème est extrêmement coloré : « rosas amarillas », « convento / blanqueado, florido », « el cielo enormemente azul », « una pintada mariposa ». Mais l’enfant se tourne à nouveau vers le ciel : « a veces, alza el niño / los pobres ojos muertos / al cielo que él no ve » et rêve d’évasion « lo que el niño ve allá, / en su ensueño negro… ».

Ce poème nous montre de nouveau l’attachement du poète à cette figure d’enfant rejeté, à qui il attribue une vie intérieure extrêmement féconde, par le rêve. L’enfant est de nouveau associé au poète, qui voyage par la pensée. En effet, Jiménez sentait une affection particulière pour les enfants aveugles : Fernández Berrocal relate notamment l’épisode de l’inquiétude pour Ana Molina García, l’une des élèves de

Zenobia à la Rábida[810]. De plus, à Porto Rico, le poète s'est particulièrement ému quand une enfant aveugle lui a lu *Platero y yo* en braille, et il inclut un texte sur les enfants aveugles dans *Vida*. Il affirmait ainsi :

> Estoy seguro de que vosotros [los niños ciegos] que tenéis tan hondo el sentimiento, que trabajáis tanta vida interior, que dominái en lo oscuro tanta luz, estaréis dándole vueltas esta noche a mi palabra voladora entre vosotros, y la habréis entendido bien[811].

Tous les personnages sont ancrés dans une réalité terrestre, mais sont capables de projection au-delà des différences physiques, où ils se métamorphosent à leur gré quand ils ne peuvent pas se joindre au groupe des enfants valides. Le poète valorise cette vie intérieure de laquelle il se sent proche, et se fait le défenseur des plus faibles, ceux à qui la parole n'est pas donnée. Jiménez met l'accent sur l'intérêt et le potentiel que cette figure d'enfant rejeté renferme. Ainsi, les portraits littéraires mettent en exergue l'aide que veut apporter le poète aux enfants qui ne s'inscrivent pas dans le modèle traditionnel de l'enfance, et montrent leurs particularités physiques, de manière évidente et réitérée. Ces défauts sont relégués à un second plan, noyés dans une beauté intérieure que personne ne peut leur ôter.

Dans leurs représentations de l'enfant exclu, Sorolla et Jiménez montrent à quel point il est important d'entourer et de soutenir ces figures enfantines dans leur misère, et c'est ainsi le cas des enfants malades. Chez Sorolla, la figure de l'enfant malade est la plus poignante dans *¡Triste herencia!*, comme nous l'avons remarqué. À cette époque, les enfants nés de parents atteints de syphilis, de tuberculose ou d'alcoolisme payent cette hérédité par une vie de charité[812]. Cependant, Concepción Masip avance l'hypothèse d'enfants atteints de myopathie de Duchenne (maladie héréditaire qui provoque une dégénérescence progressive des muscles) ou de poliomyélite (contamination par virus). Une autre maladie touche fortement les enfants[813], il s'agit de la tuberculose. Hautement contagieuse, cette pathologie pulmonaire affectait les

---

[810]Juan Ramón Jiménez, *Historias*, *op. cit*., p. 46.
[811]*Ibid*.
[812]María Teresa Concepción Masip, « El niño enfermo en la historia del arte… », art. cit., p. 221-222.
[813]Il semblerait que le poète voulait également s'intéresser à la diphtérie, mais il laissera uniquement le titre dans *Vida*. Juan Ramón Jiménez, Jiménez, *Vida..*, *op. cit.*, p. 158. Sorolla écrira à Clotilde, le 25/01/1891 : « pues sí, no puedes formarte una idea de los ninos que mueren de difteria según dicen » in Víctor Lorente Sorolla et Blanca Pons-Sorolla, *Epistolarios de Joaquín Sorolla…*,vol. 3, *op. cit.*, p. 27.

enfants (et les adultes) de cette époque qui pouvaient en mourir. Cette maladie était, en effet, le mal du siècle. Deux cas de tuberculose pulmonaire, aussi appelée phtisie, apparaissent dans l'œuvre de Sorolla et de Jiménez.

Chez le peintre, le sujet infecté n'est autre que sa fille aînée María, souffrant d'une santé fragile dès son plus jeune âge. Dès décembre 1906, Sorolla avertit son ami Gil de Mora de l'état de santé de sa fille, « en cama con pulmonía y pleuresía[814] », mais poursuit la première semaine de janvier 1907 affirmant que de fortes fièvres assaillent sa fille depuis 30 jours[815]. La correspondance fait état d'un grand sentiment de désarroi du père face à la maladie : « Su pobre naturaleza está quebrantada de un modo que parte el corazón verla » ou « Ay, Pedro de mi alma, cuanto lloro al mirarla, es una sombra de lo que fue » lit-on dans ses lettres[816]. Plus qu'une pneumonie, María souffre de tuberculose, d'où la fièvre, la douleur des poumons et la perte de poids. Sorolla, sur avis des médecins et surtout de Simarro, déménage temporairement au Pardo en 1907, où il réalisera une série de portraits de sa fille malade. En effet, il était recommandé aux malades d'aller prendre l'air à la campagne, ou les malades étaient mis en quarantaine, et donc davantage isolés.

Ces tableaux, pourtant peints à l'air libre, font état du désespoir du père, et le peintre exprime à travers eux ses doutes et la crainte liés au rétablissement de son enfant. L'amélioration de la santé de María ne se verra pas avant le début du mois de février 1907[817] :

[814]Facundo Tomás, Felipe Garín, Isabel Justo et Sofía Barrón (éd.), *Epistolarios de Joaquín Sorolla…,* vol. 1, *op. cit.*, p. 233.
[815]*Ibid.*
[816]*Ibid.*, p. 234-235.
[817]*Ibid.*, p. 237.



Tableau 70 : Joaquín Sorolla, *María convaleciente*, 1907,
huile sur toile, 60,5 x 90,5 cm, Museo de Bellas Artes de Valencia.

À travers ce tableau à la composition originale, le peintre exprime ses angoisses de père. La figure décentrée dans le coin inférieur droit et aux couleurs inhabituelles, dans des tons orangés, rouges et marron, indique que la protagoniste est recluse, à l'abri du vent à droite. Mais nous percevons aussi les angoisses de la figure féminine : son visage laisse deviner un repli sur elle-même et sa crainte, tout comme la souffrance que lui inflige la maladie.

Dans *Platero y yo*, Jiménez offre une vision similaire de la tuberculose, sous les traits de l'enfant phtisique, « la tísica ». Dans ce portrait très touchant de la figure de l'enfant[818], cette dernière n'a pas la chance d'avoir le soutien de ses proches pour

[818]Le poète avouera qu'il était amoureux dans son enfance de Carmen Díaz, dont la mort le toucha profondément. Il incarnait pour lui l'image de « la novia ideal », dont l'éternelle beauté le suivra dans l'œuvre. Il écrit ainsi : « murió de hemofilia […] En mis versos de muchacho aparece […] en *Almas de violeta*, en *Ninfeas*, en "la tísica" de *Platero y yo*. […] siempre está en el fondo de todas mis presencias como un sueño que ha existido. […] A veces me parece que ella es el todo y la nada. Y yo creo que toda mi lucha con la escritura está en que la pongo a ella, muerta eterna, como fin inasequible, inconseguible de la belleza. » Rocío Fernández Berrocal l'associe, de plus, au portrait littéraire XV du *Diario de un poeta reciencasado*. Juan Ramón Jiménez, *Historias*, *op. cit.*, p. 48.

l'emmener respirer l'air de la campagne. Son visage est d'une grande pâleur (« blanca la cara y mate, cual un nardo ajado »), à tel point que Jiménez l'associe à un ange et lui confère une valeur transcendantale. Dans son attitude, les symptômes de la tuberculose apparaissent de manière significative : la difficulté à respirer et à parler « m'ahogo » « la voz pueril, delgada y rota, se le caía », la maigreur « aguda cara de muerta ». L'utilisation du zeugme « transfigurada por la fiebre y la esperanza », se joint aux autres constats sur les portraits d'enfants invalides de Jiménez. Malgré la condition des enfants, ils ne perdent jamais espoir. Sur la mince frontière qui sépare la vie de la mort, la figure de l'enfant exclu montre une extrême capacité à rire et à essayer de vivre sa vie d'enfant. Le thème de l'enfant malade est, par ailleurs, fréquent dans le naturalisme, remis à l'honneur notamment au salon de 1889[819].

Concernant la figure de l'enfant exclu, nous avons remarqué les différentes pathologies et handicaps dépeints par Sorolla et Jiménez : si Sorolla se tenait à l'écart de cette conception de la figure de l'enfant, probablement marqué par ses blessures personnelles, il fournit néanmoins un tableau qui lui vaudra une reconnaissance internationale. Il exprime cette misère de l'enfant, qui malgré sa différence, conserve la volonté de vivre et surtout, d'évoluer comme un enfant parmi les autres. Quant à Jiménez, il s'identifie à ces enfants exclus, ayant été un enfant reclus sur lui-même, et valorise par-dessus tout cette capacité d'évasion et la richesse de la vie intérieure, qui va au-delà des aptitudes physiques. Ce dialogue constant entre la vie et la mort rejoint le commentaire de Andrés Trapiello, concernant *el niño de Vallecas* de Velázquez :

> Si *El niño de Vallecas*, la desvalida criatura velazqueña, subyuga a tantos es no sólo por descubrir nosotros en ella su expresión angélica en un cuerpo inhábil y una mente devastada, sino por mostrarnos lo cerca que se encuentran la pureza y la dicha de la animalidad, de lo irracional, y, por tanto, por recordar que nada hay tan humano como aquello que está a punto de perder su naturaleza humana, perpetuamente amenazada[820].

La figure de l'enfant exclu est perpétuellement à la limite de l'humanité et de l'animalité, de la vie et de la mort, et cette dualité le rend d'autant plus complexe aux yeux des artistes. Cependant, il est commun que les enfants ne puissent survivre à

---

[819]Emmanuel Pernoud, *L'enfant obscur…*, *op. cit.*, p. 48.
[820]Andrés Trapiello, « Todos somos esx y esx somos todos », art. cit., p. 5-6.

leur handicap, qu'il soit mental, moteur ou pathologique. Ainsi, nous retrouvons un poème sur l'enfant boiteuse, décédée, et pour laquelle le poète rédige une prière :

ORACIÓN POR LA NIÑA COJA

Señor, la niña coja
ha salido esta tarde de la tierra,
la pusimos en un mar de nardos
sobre una caja blanca.

Ella
dijo, al cerrar los ojos, que se iba
al cielo en donde vuelan
las niñas cojas.

Aquí están,
Señor, sus dos muletas;
mirad, parece que ha volado
de ellas la primavera…

No, no le deis dos alas,
dadle dos bellas, dos redondas piernas[821].

Le poète prie pour que dans ce ciel, tant convoité par les enfants boiteux qui souhaitaient voler, elle puisse trouver la consolation de ce qui lui a toujours manqué sur terre : des jambes fonctionnelles.

Cette réflexion sur l'enfant dans la poésie de Jiménez et la peinture de Sorolla montre que nos auteurs sont concernés par la condition des enfants mais aussi par les maux du Siècle. Les représentations picturo-littéraires font état d'une vision similaire sur l'enfant, qu'il convient de valoriser malgré le rejet qu'il subit à cause de ses défauts. L'approche commune de nos artistes nous conduit à nous interroger sur la figure qui dérive de la maladie, l'enfant mort.

2.2.6. L'enfant mort

Au début du XX^e^ siècle, et ce, malgré la diminution de la mortalité infantile, toutes les familles faisaient la douloureuse expérience de la perte d'un enfant, qu'il soit âgé de quelques années, mois ou heures. La mort de l'enfant s'inscrit dans les sujets de

[821]Juan Ramón Jiménez, *Historias*, *op. cit.*, p. 77.

société, et il s'agit d'observer comment nos auteurs représentent ce sujet, et la valeur qu'il acquiert dans leur œuvre. Juan Ramón Jiménez écrit dans un aphorisme :

> Señor, dos cosas me hicieron dudar siempre de Ti; una cosa negra y una cosa blanca: que nacieran seres monstruosos y que se mueran los niños. ¡Que se mueran los niños! El hombre puede soportar, con un pensamiento, dolor y pesar, pero el niño enfermo es sólo dolor, todo dolor, una llaga blanca sin orillas[822].

Dans la prose de Jiménez sur « la niña muerta », le poète met de nouveau en question l'existence de Dieu, comme il le faisait précédemment dans l'aphorisme concernant la figure de l'enfant exclu. Le poète s'insurge contre cette injustice, qui va à l'encontre de « l'ordre naturel : ce sont les enfants qui doivent enterrer les parents et non l'inverse[823] », comme les textes canoniques de la tradition chrétienne montraient déjà la douleur justifiée des parents face à la perte de leurs progénitures, après des épisodes aussi tragiques que le massacre des Innocents[824].

Le portrait d'enfant mort connaît alors son apogée au milieu du XIX^e^ siècle[825], avec la démocratisation de la photographie, et le sujet de l'enfant sur son lit de mort connaît alors une recrudescence comme cela ne s'était plus produit depuis le XVII^e^ siècle[826]. Le fait de photographier des enfants morts avait une fonction commémoratrice, puisqu'ainsi, les familles, aussi bien bourgeoises que plus modestes, pouvaient garder un souvenir de ce bref passage sur Terre. Cette pratique, que l'on pourrait voir comme particulièrement macabre de nos jours, était des plus fréquentes à cette époque. En effet, l'aversion provoquée par cette figure de l'enfant mort s'explique par la conception du décès entre hier et aujourd'hui. À l'époque de Sorolla et Jiménez, si la mort était un concept intégré depuis l'enfance, les relations sexuelles étaient taboues : aujourd'hui, la tendance s'est inversée.

---

[822]Juan Ramón Jiménez, « la niña muerta » in *Libros de prosa*, *op. cit.*, p. 1189 ; cité par Antonio Campoamor González, *Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí…*, *op. cit., p.* 281.
[823]Marie-France Morel, « Corps exposés, corps parés, en Occident chrétien, dans les peintures et les photographies d'enfants morts (XVIe-XIXe siècles) », in Francesc Gusi Jener *et al.*, *Nasciturus, infans, puerulus vobis mater terra : la muerte en la infancia*, Servei d'Investigacions Arqueològiques i Prehistòriques, Castellón, 2008, p. 667.
[824]Marie-France Morel, « Corps exposés, corps parés, en Occident chrétien, dans les peintures et les photographies d'enfants morts (XVIe-XIXe siècles) », art. cit., p. 667.
[825]Emmanuel Pernoud, *L'enfant obscur…*, *op. cit.*, p. 142.
[826]*Ibid.*, p. 145.

En Espagne, la Cour avait pour coutume de faire le portrait de ses enfants décédés : deux exemples sont les enfants de la reine Isabel II, qui commande les portraits de l'infant Fernando, décédé après une heure de vie et de l'infante María Cristina, respectivement en 1850 et 1854. Les deux enfants reposent sur un lit, mais diffèrent dans leur composition : si le portrait de l'infant est dépourvu d'apparats religieux et vise à portraiturer la mort d'un enfant qui signifiait le prolongement de la monarchie, acquérant de fait une valeur politique — l'espoir reposait sur lui —, selon Marie-France Morel[827], celui de l'infante revêt des détails symboliques, comme les fleurs qui l'entourent ou l'ange qui emporte sa jeune âme. Les familles nobles ou bourgeoises pouvaient se permettre le luxe d'une peinture de leur petit défunt, mais il se posait le problème du coût et de la rapidité d'exécution de l'œuvre. En revanche, la photographie bien moins coûteuse permettait d'accéder à cette requête plus facilement.

Le rituel catholique autour de ces circonstances funestes présente des traits propres à la condition de l'enfant : traditionnellement, le noir du deuil est remplacé par du blanc[828], et l'événement tend à être célébré comme une fête. Cette dernière inclut une idéologie de la fête, comme le signale Encarnación Medina Arjona : « incluye las ideas, las necesidades, las aspiraciones, las sublimaciones expresadas o imbricadas en los sectores que intervienen[829] ». Dans le cas des enfants morts, la veillée funèbre est porteuse d'espérance. En effet, Morel recueille la symbolique végétale qui entoure la figure de l'enfant mort en deux catégories de décoration : les herbes aromatiques comme le romarin ou le laurier[830], où la couleur verte éternelle symbolise l'immortalité, et des fleurs (blanc pour l'innocence, rouge pour symboliser le martyr[831]). La peinture

[827]Marie-France Morel, « Corps exposés, corps parés, en Occident chrétien, dans les peintures et les photographies d'enfants morts (XVI^e^-XIX^e^ siècles) », art. cit., p. 672.
[828]On comprend mieux pourquoi le blanc est, par excellence la couleur de l'enfant : « Dans la peinture de l'enfance des rues, la figure enfantine est régulièrement associée à la neige. […] Elle accroît la dramatisation en ajoutant aux couleurs de misère celles de la mort : la blancheur prend la teinte de l'innocence sacrifiée, celles des funérailles d'enfants ». Emmanuel Pernoud, *L'enfant obscur…*, *op. cit.*, p. 82.
[829]Encarnación Medina Arjona, « La laicización de la *fiesta* en la literatura naturalista », Domingo Pujante González, Elena Real, Dolores Jiménez Plaza, Adela Cortijo Talavera (coord.), *Écrire, traduire et représenter la fête*, Valencia, Universitat de València, 2001, p. 241.
[830]Elles avaient aussi une fonction plus « pragmatique », celle de parfumer le corps en décomposition.
[831]Les palmes rejoignent l'assimilation au martyr qui a directement gagné le ciel.

d'enfant mort, comme le précise Morel, n'est « pas mis sous le boisseau », mais acquiert une fonction fondamentale pour le souvenir et l'intercession[832].

Si la cérémonie funeste est présentée presque joyeuse, et que l'on a répandu l'idée d'intercession pour l'accession au paradis des adultes restés en vie[833], la mort d'un enfant n'en demeure pas moins une expérience traumatisante[834] : la famille a besoin de garder les preuves du passage de cet enfant, bien qu'il ait été éphémère. Et c'est encore à ce moment que le portrait se trouve être le meilleur moyen de représentation : il est un simulacre de vie, et selon les propos de Pernoud, on tend à ressusciter cet enfant, « non pas en enfant vivant mais en portrait d'enfant »[835]. L'ambivalence de la figure de l'enfant mort alimente cette tension constante entre la vie et la mort, entre la description comme « nature morte » et prolongement de la vie, à tel point que l'illusion est poussée jusqu'à rendre vivant les traits de l'enfant qui ne l'est plus. Pernoud formule ainsi la question de cette contradiction ;

> Cette contradiction entre les moyens de la peinture et le sujet à peindre ne devient-elle pas flagrante dans le cas de l'enfant mort, si l'orgueil de la peinture consiste à savoir magnifier dans sa représentation de l'enfance cette expression de fraîcheur et de joie […] qui mobilise tout son pouvoir de simulation[836]?

Les mises en scène photographiques rendent compte de portraits d'enfant *post mortem* « plus vrais que nature » : ils sont représentés élégamment vêtus, assis, debout —on asseyait les enfants dans leur fauteuil préféré— et parfois allongés, ou

---

[832]Morel précise que : « ces petits morts sont comme un tribut déjà payé par avance au ciel : une famille qui a perdu beaucoup de nourrissons attend du ciel des grâces particulières en raison de sa contribution élevée à la formation de la cour céleste ». Marie-France Morel, « Images du petit enfant mort dans l'histoire », *Études sur la mort*, 119, 2001, p. 17-38, disponible sur : https://www.cairn.info/revue-etudes-sur-la-mort-2001-1-page-17.htm [consulté le 10/12/18].

[833]Morel ajoute que « l'idéologie véhiculée par ces images de dévotion est claire et conforme aux enseignements de l'Église : le petit enfant en état d'innocence est porté directement au paradis par les anges ; il ne faut pas pleurer les petits morts, mais au contraire les envier ; leur mort est un moment de gloire, puisqu'ils ont gagné les mérites suprêmes réservés aux martyrs, sans avoir besoin de combattre ni de souffrir. » Marie-France Morel, « Images du petit enfant mort dans l'histoire », art. cit.

[834]L'expérience du deuil est vécue différemment selon les familles : si certains parents sont fous de douleur, les familles les plus pauvres l'accueillent avec résignation et sont même soulagées d'avoir une bouche de moins à nourrir. Marie-France Morel, « La mort d'un bébé au fil de l'histoire », *Spirale*, 31, 2004, p. 15-34, disponible sur : https://www.cairn.info/revue-spirale-2004-3-page-15.htm [consulté le 29/01/18].

[835]Emmanuel Pernoud, *L'enfant obscur…*, *op. cit.*, p. 143.

[836]*Ibid.*, p. 143-144.

les yeux ouverts, qu'ils soient tenus par des cordes ou des coussins[837], accompagnés de symboles religieux (chapelets, cierges, couronnes de fleurs) et au XXe siècle, de jouets pour les suivre dans l'éventuelle solitude de l'au-delà[838].



Photographie 11 : V. Talens Bas, *Retrato de niño difunto sobre mecedora*, XIXe siècle, tirage ancien, 12,5 x 7,8 cm, Xátiva, collection Sánchez Portas.

Parfois, on poussait l'illusion de vie — ou le macabre — jusqu'à les faire poser avec des membres de leur famille (leur fratrie et/ou leurs parents), eux, bien vivants, comme le montrent les exemples qui suivent. Sur la photographie (à gauche), l'enfant de droite est vivante, et l'enfant de gauche est décédée. La rigidité de son visage lui donne l'apparence d'une poupée, figée, les yeux ouverts. Sur la suivante, la mère tient l'enfant dans ses bras, comme si ce dernier était endormi :

[837]Philippe Ariès, *Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1983, p. 252.
[838]Marie-France Morel, « Corps exposés, corps parés, en Occident chrétien, dans les peintures et les photographies d'enfants morts (XVIe-XIXe siècles) », art. cit., p. 679.




Photographie 12 : Anonyme, *Las hermanas*, fin du XIX[e] siècle, collection particulière[839].
Photographie 13 : Antonio Selfa, *Retrato de madre con bebé difunto*, 1854-1873,
carte de visite, 10,4 x 6,3 cm, collection Sánchez Portas.

La fonction du portrait *post mortem* — particulièrement en photographie — contribue à rompre l'esthétisation de l'enfance, puisque la figure de l'enfant mort contribue à « dissoudre la lotion qui repeint tout enfant aux couleurs de l'art, tant le substrat romantique conditionne la perception de l'enfance à ses règles de représentation[840] ». Comme l'affirme Pernoud « pour faire revivre l'enfant, il faut commencer par en tuer les images[841] ».

À notre connaissance, il n'existe qu'un portrait où la figure de l'enfant mort apparaît chez Sorolla : le premier portrait qu'il réalise en 1879[842]. Cette même année, Sorolla travaillait déjà dans le laboratoire de photographie de Antonio García, et il est fort probable que le contact de la photographie ait influencé son choix, porté sur la figure de l'enfant mort. Mais nous avons démontré que Sorolla était avant tout le peintre de la vie, et qu'il préférait peindre les figures d'enfant plein de vie (à l'exception des portraits de sa fille malade) que ceux donnant l'illusion d'être encore parmi les vivants, d'où la rareté de ce sujet dans sa production.

---

[839]Photographies anonymes, « Memento mori », disponible sur : https://magnet.xataka.com/que-pasa-cuando/memento-mori-la-tenebrosa-tradicion-de-fotografiar-a-los-muertos-como-si-aun-estuvieran-vivos [consulté le 29/01/18].
[840]Emmanuel Pernoud, *L'enfant obscur…*, *op. cit.*, p. 142.
[841]*Ibid.*
[842]Blanca Pons-Sorolla, « Sorolla : retratos individuales », art. cit., p. 119.



Tableau 71 : Joaquín Sorolla, *Cabeza de niño muerto*, 1879,
huile sur toile, 53 x 43 cm, Fundación Santamarina-Temes, Ourense.

Dans ce portrait de Sorolla, l'influence de la photographie est notable, étant donné qu'il travaillait dans l'atelier d'Antonio García au moment de la réalisation. Le peintre s'est d'ailleurs probablement inspiré de photographies de son beau-père, comme le montre l'exemple ci-dessous. La composition, comme le titre, se focalise sur la figure de l'enfant, qui semble endormi. Sur fond noir, la lumière émane du coin inférieur gauche, et fait l'effet d'un projecteur, accentuant les traits du visage de l'enfant.



Photographie 14 : Antonio García Perís, *Niño muerto*, 1890,
tirage ancien, Valencia, colección particulière[843].

[843]José Huguet, « El progreso de la fotografia » in *Historia de la fotografía valenciana*, Valencia, Levante-El Mercantil Valenciano, 1990, p. 92.

Dans l'œuvre de Jiménez, *a contrario*, la mort fait partie de la vie des figures d'enfants que le poète transforme en protagonistes dans ses œuvres. Elle s'inscrit dans les thèmes de prédilection du poète[844], et les décès de certains enfants de sa propre enfance l'accompagnent tout au long de sa vie. Le poète aimait se promener dans le cimetière de Moguer, communément surnommé « las Acacias » ; ainsi le relate-t-il dans la prose « La idea de muerte y cementerio en mi primera juventud » de *Vida* :

> «Las Acacias», «Jesús», otro nombre del cementerio de Moguer, era mi lugar favorito de paseo, entrada, reposo, meditación y escritura. […] Y sumir en el inmenso crepúsculo mis largas fantasías de vida y muerte, muerte y vida.
> Yo mismo, muerto vivo, habitante de «Las Acacias», me consideraba en estado superior, como mis muertos. Muerto entre vivos y muertos. Y era sin duda superior y, cuando yo bajaba por la Friseta como un muerto que volvía al pueblo de vivos, todavía me sentía más yo[845].

Juan Ramón Jiménez jouait lui-même sur cette ambivalence d'état physique, entre la vie et la mort, et ajoutait que la mort apportait *ipso facto* les valeurs manquantes aux personnes de leur vivant, d'où une valorisation posthume du sujet :

> Me parecía como que los muertos que yo había conocido vivos adquirían, por el solo hecho de ser o estar muertos, la seriedad, la sabiduría, la espiritualidad y la trascendencia, o la preocupación, al menos que les había faltado en vida[846].

N'oublions pas que, dans ses jeunes années, le poète puise son inspiration dans la poésie de Bécquer. Ce dernier, représentant du romantisme, fait référence aux cimetières et aux scènes funèbres. Ainsi, on retrouve les cimetières et la figure de l'enfant « en su cajita blanca » dans ses premiers recueils modernistes de Jiménez, dans *Rimas*, *Baladas de Primavera*, *Pastorales*, *Platero y yo*, *Diario de un poeta reciencasado* et dans *Historias*[847] comme le souligne Fernández Berrocal. Dans *Historias*, un funeste destin attend « la carbonerilla quemada » et « la niña coja »,

---

[844]L'obsession et la crainte de la mort se développera surtout après la mort de son père en 1900, alors âgé de dix-neuf ans. « La muerte repentina de mi padre se copió en mí, alma y cuerpo, como en un espejo; o mejor, en una placa fotográfica. Me hirió, como la realidad a la placa, la muerte de mi padre. Y con la muerte grabada en mí, sentía morirme a cada instante ». Juan Ramón Jiménez, *Vida…*, *op. cit.*, p. 259.
[845]*Ibid.*, p. 231-232.
[846]*Ibid.*, p. 231-232.
[847]Juan Ramón Jiménez, *Historias*, *op. cit.*, p. 49.

comme nous l'avons étudié, mais également Sandra « la de fuera », l'enfant rousse tisserande de brigantin, qui décède à la suite d'un « tiro perdigonero[848] ».

La figure de l'enfant mort qui touche le plus Jiménez est sans aucun doute celle de sa nièce María Josefa Hernández-Pinzón Jiménez, la nièce du poète et fille de sa sœur Victoria, qui décède à 26 mois, après une longue agonie[849]. Le poète ne fera jamais tout à fait le deuil de ce décès prématuré de l'enfant qu'il avait tant aimée, et lui rendra hommage à travers plusieurs écrits en vers et en prose : c'est « la niña chica » de *Platero y yo*, « la niña muerta » de *Historias* : « una criatura inteligente y bella, una hija de mi hermana Victoria, a quien todos teníamos como un juguete de carne » comme il l'écrit à Luisa Grimm, « la muerte blanca[850] » qui s'est abattue sur sa famille, et « el vaso de la tristeza[851] » qui s'empare du poète. Il lui dédie ainsi *Historias* et un chapitre entier lui est consacré.

Antonio Campoamor raconte que Victoria, la mère de María Pepa, comme on la surnommait dans la famille, fait photographier sa fille *post mortem*, étant donné qu'elle ne possédait pas de portrait d'elle en vie, et elle gardera cette photographie, encadrée, sur sa table de nuit[852]. C'est cette photographie où apparaît la figure de l'enfant mort que le poète transcrit dans le poème qui suit, où la présence de la photographie transmet cette image de l'éternité « ¡Eternidad, dulce niña! » et où la figure de l'enfant mort s'est divinisée, idéalisée, figée à jamais dans son souvenir :

> ¡Este retrato de niña
> doliente!... ¡Cómo me mira,
> cuando la tarde caída
> lo sume en su melodía!
>
> ¡Ay, qué bienestar, qué íntima
> presencia de estrella mía!
> …Como una niña divina
> que recordara mi vida.

[848]Juan Ramón Jiménez, *Historias*, *op. cit.*, p. 73.
[849]Antonio Campoamor González, *Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí…*, *op. cit.*, p. 281.
[850]Juan Ramón Jiménez, *Historias*, *op. cit.*, p. 77.
[851]*Ibid.*, p. 77.
[852]Antonio Campoamor González, *Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí…*, *op. cit., p.* 281.

Y todo se idealiza.
La miseria se hace brisa
La mano torpe que iba
a la sombra, queda fija.

¡Eternidad, dulce niña[853]!

Dans le poème « la niña moribunda », le poète fait, d'une part, le constat de la douleur maternelle face à la perte future de son enfant et assiste impuissante à la maladie qui ravage son enfant —« La madre sollozaba : ¡qué triste te vas, hija[854] »— et d'autre part, il relate l'agonie de l'enfant dans deux strophes significatives, que nous reproduisons :

En el silencio, que los suspiros cortaban,
se escuchaba a la fiebre latir bajo la cándida
tristeza de la niña. ¡Oh!, ¡mirada, mirada
negra y grande, vidriosa ya, estraviada, nostáljica,
ciega tal vez!

Los dientes de china se apretaban,
se enfriaban los pies, las manos se enfriaban…
La cuna, poco a poco, se hacía caja blanca[855].

La souffrance de l'enfant se manifeste avec la prosopopée de la fièvre, qui bat comme le ferait le cœur, et le poète, décrit les symptômes néfastes qui se répandent dans tout le corps, de la tête aux pieds : « suspiros », « mirada », « dientes », « manos » et « pies ». Le regard n'est plus : noir, vitreux, aveugle, il est le reflet des yeux des enfants morts, et déjà, la nostalgie du départ est présente, comme si cette mort s'était déjà produite. Le chiasme (« se enfriaban los pies, las manos se enfriaban… ») souligne la froideur mortuaire qui s'empare progressivement de la fillette, et contribue à sentencier l'approche de la mort : la progression « poco a poco », transforme le berceau, un lieu qui marque l'oscillation entre la vie et la mort, en tombeau, exprimé par la métaphore « caja blanca » comme référence au cercueil.

La figure de l'enfant mort est sans doute la plus douloureuse à traiter : avec elle, l'espérance s'en va : « ¡Forma en ruinas, ruina de la esperanza![856] », et porte comme

[853]Juan Ramón Jiménez, *Historias*, *op. cit.*, p. 159.
[854]*Ibid.*, p. 163-164.
[855]*Ibid.*, p. 163-164.
[856]« Igual que una magnolia » in Juan Ramón Jiménez, *Historias*, *op. cit.*, p. 157.

les traits de la froideur (cadavérique), de la blancheur, évoquant la pâleur, comme l'innocence fauchée, de l'injustice de cette rupture du cycle de la vie qui ne suit pas l'ordre établi, et de la douleur des proches qui subissent ce décès et deviennent fous de désespoir, impuissants face à la tragédie qui s'abat sur leur famille. La mort du sujet enfantin scelle l'oscillation entre la vie et la mort qu'incarne cette figure de l'enfant, mais le portrait d'enfant la ressuscite, à l'instar des portraits d'enfants picturaux, photographiques et littéraires. La figure de l'enfant mort s'idéalise par le biais du souvenir, et dans tous les cas, se transforme en une force transcendantale : si elle disparaît physiquement, les portraits prolongent éternellement leur mémoire et immortalise ce qui a été un court passage dans le monde des vivants.

Cette perspective de la figure de l'enfant associée au décès renvoie à plusieurs épisodes biographiques, ajoutée au fait d'être un thème fréquent à cette époque. Plus tard, notamment dans *Diario*, d'autres enfants seront associés à la mort et à ses déambulations en tant qu'enfant dans le cimetière :

> Una niña va entre las tumbas —violetas y azules bajo lo verde—, de su casa a otra, tranquila, deteniéndose abstraída a soñar su muñeca o a seguir con los ojos una mariposa. En los cristales colgados de yedras de las casas próximas, se copian las cruces, a la fresca paz cobijada por la espesura que hermana, en una misma sombra, casa y tumba. Los pajarillos de ahora vuelan de la cruz a la ventana, tan tranquilos entre los vivos como la niña en la colina, entre los muertos[857].

Le cimetière est pour le poète un lieu de référence de son enfance. Dans le chapitre XCVII de *Platero y yo,* intitulé « El cementerio viejo », Juan Ramón emmène son âne au cimetière, où il parcourt les différents espaces par catégories : les prêtres, les enfants, les pauvres. Et parmi tant d'autres noms connus dans son enfance[858], il évoque de nouveau cette enfant morte, « la niña chica », cette nièce dont le décès l'a tant meurtri. L'atmosphère grave et pesante du cimetière dans ces deux exemples marque un contraste avec la joie des moineaux qui jouent dans les cyprès, volant d'une croix à l'autre. Selon Mercedes Juliá, l'espace poétique contribue à créer une ambiance sereine où la mort est vue comme un élément quotidien, faisant partie de

[857]Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado,* Madrid, Taurus, 1982, p. 191.
[858]Juan Ramón Jiménez assista notamment, alors qu'il était encore à l'école des Jésuites, à l'enterrement de son ami Alfredo Ramos.

l'expérience de la vie[859]. Effectivement, les couleurs de la nature s'opposent à la noirceur des tombes, où malgré la mort, la vie continue, symbolisée par la nature. De plus, le symbole du papillon est récurrent dans l'œuvre jiménienne, suivant une croyance de l'Antiquité gréco-romaine selon laquelle l'âme s'échappant du corps des défunts prend, de nouveau, la forme d'un papillon[860].

[859]Mercedes Juliá, *El universo de Juan Ramón Jiménez : un estudio del poema "Espacio"*, *op. cit.*, p. 110.

[860]L'épisode relatant la découverte du corps sans vie de Platero (CXXXII) s'achève sur la vision d'un papillon de trois couleurs, montrant la métamorphose de l'animal après la mort, de nouveau évoqué dans le chapitre CXXXV : « una leve mariposa blanca, que antes no había visto, revolaba insistentemente, igual que un alma, de lirio en lirio… ». Juan Ramón, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 231 et p. 234. Pour le symbole du papillon, voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 843.

La figure de l'enfant « extérieur » de Sorolla et Jiménez se meut toujours dans un rapport dialectique de la vie et de la mort. La corporalité de l'enfant la rend « tendre » et encore malléable. Toutefois, la figure de l'enfant est toujours perçue par le filtre du regard adulte : il est raconté, il est peint, il est décrit. Les portraits d'enfants affluent en cette période et la classe bourgeoise veut figer ainsi l'image des progénitures dans les familles. On souhaite prolonger éternellement sa courte vie, montrer la bonne éducation dispensée par les parents, ou vaincre la mort. En définitive, « l'enfant est utilisé comme un *exemplum* qui concrétise la démonstration plus efficacement que l'enthymème[861] ».

L'influence de Velázquez est fondamentale dans cette configuration du portrait : Sorolla et Jiménez puiseront leur principale source d'inspiration dans l'art du portrait du maître sévillan. En effet, ce dernier est à l'origine du changement dans la représentation du sujet enfantin et montre l'ambivalence de la période de l'enfance, entre le jeu et les préoccupations politiques de prolongement de la lignée.

Seule ou entourée des membres de sa famille, la figure de l'enfant se veut exemplaire et intemporelle, inscrite dans l'art picturo-littéraire comme réponse face aux modifications subies par la société. La figure enfantine est saisie, dans l'œuvre de Sorolla et Jiménez, dans son individualité, qu'elle soit accompagnée ou non. Elle s'éloigne donc dans les portraits de la figure de l'adulte, et se veut être unique et libre. Le décor acquiert une aussi grande importance que le sujet enfantin qui y est représenté. Dans le portrait, on se focalise sur le caractère du protagoniste, mais aussi sur un contexte. Bien évidemment, les changements opérés sur la nouvelle « protection » de l'enfance sont principalement retenus par les classes bourgeoises et les hautes sphères de la société. Si le privilège de l'éducation n'est pas accordé à tous, nos artistes attribuent un rôle à la figure maternelle : présente, elle est protectrice, garante de la réalité face au rêve ; ou bien elle peut être tyrannique et enfin absente.

---

[861]Francine Dugast Portes, « *Le récit d'enfance et ses modèles : esquisse d'un bilan : Cerisy, septembre 2001 »*, in in Anne Chevalier et Carole Dornier (dir.), *Le Récit d'enfance et ses modèles*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2003, disponible sur : http://books.openedition.org/puc/10041 [consulté le 20/12/17].

Ce qui fascine dans les figures enfants « extérieurs » de Sorolla et Jiménez, c'est l'habilité avec laquelle le mouvement est représenté : les portraits sont *vivants*. Il en découle des images très tendres au lecteur, mais toujours dans la justesse. La figure de l'enfant-dieu, ancrée dans une tradition littéraire et picturale, présente au début de leur production, est reléguée à un second plan dans leur évolution picturo-littéraire, bien que certaines scènes religieuses apparaissent encore. Elle acquiert, de plus, une valeur transcendantale : la toile de fond de son portrait est mythique, appartenant à l'imaginaire collectif, ce qui parvient à l'universaliser. Ainsi, peu importe son rang, elle est élevée au statut divin. La figure du roi-enfant, quant à elle, se simplifie dans ses apparats, même si le lecteur-spectateur ne peut pas douter de son statut social. L'ascendance royale se démontre par son attitude, dans un cas comme dans l'autre, dans une ambivalence entre la période adulte et l'enfance. À cette figure du roi-enfant s'oppose celle la figure de l'enfant au travail, cette dernière obtenant une fonction de dénonciation, démontrant ainsi l'affiliation à la *Institución Libre de Enseñanza* et le désir de montrer les conditions déplorables dans lesquelles grandit la figure d'enfant. Elle est toujours l'incarnation de l'innocence, qui se voit corrompue par un environnement où des responsabilités professionnelles inadaptées à sa condition d'enfant reposent sur lui. La figure d'enfant se fait la porte-parole de revendications sociales, mais aussi de sa corruption par les adultes et l'éducation traditionnelle qu'il reçoit. Pourtant, si l'enfant est « innocent », il n'est pas « pur », mais revendique un goût pour la morbidité ou la cruauté. L'enfant est valorisé par la spontanéité de ses actions, les émotions qu'elle suscite, et son évasion de la réalité par le jeu ou le rêve. À travers elle, s'opère un retour à la beauté originelle.

Mais la figure de l'enfant chez Sorolla et Jiménez est représentée avec ses différentes maladies et handicaps, mais aussi dans la mort. C'est avec ces figures de l'enfant que l'ambivalence du sujet enfantin, constamment sur la sellette entre la vie et la mort, atteint son paroxysme. Sorolla se tient à l'écart de ces conceptions de la figure de l'enfant au profit de la vie, même si Jiménez, dans ses portraits enfantins, invalides ou décédés parvient à diffuser de la vitalité. Ce dernier valorise, chez les sujets handicapés, la capacité d'évasion de la réalité et la fécondité de leur vie intérieure, autrement dit, leur imagination. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, la mort

du sujet enfantin ne clôt pas le va-et-vient entre la vie et la mort puisque le portrait d'enfant le ressuscite. En revanche, la figure de l'enfant mort est idéalisée par le biais du souvenir. Comme le précise Borrás Llop, le cas des portraits d'enfants *post mortem* possède une valeur documentaire, mais dans la plupart, « l'imaginaire métaphorique domine, celui d'une transition vers une vie *angélicale* ou celle du refus de la mort par des simulations de la vie[862] ».

Enfin, la figure de l'enfant « extérieur » est représentée dans un perpétuel « entre-deux » : la dualité vie et mort, humanité et animalité, adulte et enfant, ce qui représente, à la fois, sa richesse et sa complexité. Cette ambivalence poétique se retrouve chez le poète également, qui affirme :

> La muerte y la vida han estado tan unidas siempre en mí, han luchado tanto por mí entre ellas, que yo no me considero sino como un combate de varios yos[863].

L'inspiration vélazquienne nous montre une nouvelle fois que les artistes se rejoignent dans leur conception de l'art, qu'il soit poétique ou pictural, à la recherche de la beauté à l'état pur, dont la figure d'enfant semble être le véhicule idéal puisque l'étude des figures d'enfant montre cette convergence et la réflexion similaire autour de ce motif picturo-littéraire. Le véritable effet miroir se trouve à l'intérieur même de la personnalité des artistes, comme le montrait précédemment Jiménez. Et cette variété de « moi », que chacun contient, ouvre la réflexion sur la projection personnelle du peintre et du poète sur la figure d'enfant.

---

[862]José María Borrás Llop, « Fotografía/monumento. Historia de la infancia y retratos *post-mortem* », *Hispania : Revista Española de Historia,* LXX.234, 2010, p. 135.
[863]Mercedes Juliá et María Ángeles Sanz Manzano (éd.), in Juan Ramón Jiménez, *Vida…*, *op. cit.*, p. 21.

CHAPITRE 3 :

LA FIGURE D'ENFANT « INTÉRIEUR » :

ENTRE L'ACCOMPLISSEMENT DE L'ARTISTE ET LA CLÉ DU SUCCÈS

« Peindre un [enfant] inconnu c'est tenter de donner une ressemblance à ce qui ne ressemble à rien de connu » affirme Emmanuel Pernoud, afin de ne pas « faire ressembler l'enfance à ce qu'on attend d'elle[864] ». Le nouveau regard sur l'enfant rompt ainsi les expectatives de sa représentation. Le critique évoque de plus, une « lisse compacité », un enfant qui échappe aux « ressemblances répertoriées[865] », ce qui provoque un effet de mise à distance, comme si l'artiste et son modèle enfantin étaient des étrangers qui se dévisageraient de loin. Nous avons tout d'abord identifié les enfants distanciés de l'artiste : le regard sur l'enfant se résume à la découverte d'un autre personnage, quand l'artiste pensait y découvrir une projection de soi-même[866]. Cette approche est révélatrice d'une maturité artistique chez nos artistes. Ainsi, la figure de l'enfant « extérieur » est matérialisée chez Sorolla et Jiménez par l'importance donnée au portrait d'enfant, où le sujet enfantin est au cœur des compositions picturo-littéraires, comme il l'est également dans les considérations sociales de son époque. Si le chapitre deux de cette étude nous plongeait dans la figure de l'enfant distancié de Sorolla et Jiménez, celle-ci dessert l'autre versant de ce sujet enfantin : il n'est plus « extérieur », pour reprendre le terme de Pernoud, mais il serait au service de la projection de l'artiste, autrement dit, comme un sujet de représentation dans lequel le peintre et le poète montrent leur habilité technique.

L'identité des enfants mis à distance n'est pas toujours connue, mais ces derniers sont porteurs de messages, parmi lesquels nous pouvons citer la dénonciation sociale, l'hommage qui leur est rendu ou encore la volonté d'établir un souvenir, à l'instar de la photographie en plein essor à cette époque. Dans tous les cas, leur présence dans les œuvres de nos deux artistes n'est jamais anodine. C'est pourquoi se posait la question de leur apparition, de ce que ces figures d'enfant « attendent de nous » selon Trapiello[867], comme spectateur-lecteur. Plus qu'un thème littéraire ou artistique, la période de l'enfance est le point de départ d'une trame identitaire : en effet, il faut l'envisager comme un concept culturel propre à la

---

[864]Emmanuel Pernoud, *L'enfant obscur…*, *op. cit.*, p. 163.
[865]*Ibid.*
[866]*Ibid.*, p. 164.
[867]Andrés Trapiello, « Todos somos esx y esx somos todos », art. cit., p. 5-6.

modernité, et qui dispose, de surcroît, d'un immense potentiel sémiotique, selon Cabo Aseguinolaza[868]. Il s'agit de s'intéresser maintenant aux figures d'enfant proches des artistes et de vérifier leur contribution dans les trajectoires professionnelles du peintre et du poète. En d'autres termes, nous tâcherons d'identifier comment ce retour vers l'âge d'or de Sorolla et Jiménez, à travers leurs proches, acquiert de l'importance dans leurs œuvres et se traduit dans la manière de les représenter, afin de répondre à la question initiale : peut-on considérer l'enfant comme la métaphore de l'artiste ?

Nous avions déjà évoqué la figure de l'enfant assujetti à la volonté de l'adulte, par le prolongement d'une lignée familiale ou l'effet-miroir de ses parents projetés sur l'être en devenir. Nos artistes donnent la liberté d'expression à ces figures de l'enfant ; bien qu'elles fassent partie du présent de Jiménez et Sorolla, elles nous sont cependant véhiculées par les portraits et donc racontées. Comme le souligne Bruckner, « ne pouvant parler de soi, l'enfant est la proie éternelle de ceux qui parlent à sa place[869] », d'où le « regard sur l'enfant » que nous évoquions. Sorolla et Jiménez accordent, de ce fait, une place prépondérante à la figure d'enfant sur les scènes de représentation, manifestée par son protagonisme physique ou l'oralité retranscrite. Cependant, il demeure le fruit d'une exposition par l'adulte, tel que le précise Vladimir Jankélévitch dans le *Traité des vertus*, à travers un processus de rétrospection qui mène l'artiste, de fait, à une introspection :

> C'est le destin commun de l'enfance et de l'innocence que de n'exister que par rétrospection : sur le moment la jeunesse est substantiellement et ontiquement jeune ; c'est à cette inconscience qu'on reconnaît l'authentique jeunesse[870].

Les figures de l'enfant seront sujettes à cette vision subjective des artistes, qui tâcheront d'en dresser le portrait le plus spontané et proche de la réalité. Cependant, cette approche rétrospective conduit à introduire une forme de projection de l'artiste et de son vécu sur le nouveau sujet de son œuvre, et pose ainsi la question de l'interprétation des œuvres où apparaît la figure de l'enfant connue, à travers ce filtre adulte d'« artiste en construction ».

---

[868]Fernando Cabo Aseguinolaza, *Infancia y modernidad literaria*, *op. cit.*, p. 8.
[869]Pascal Bruckner, *La tentation de l'innocence*, Paris, Grasset, 1995, p. 103.
[870]Vladimir Jankélévitch, « L'innocence et la méchanceté », *Traité des vertus*, cité par Pascal Bruckner, *La tentation de l'innocence*, *op. cit.*, p. 99.

Si le portrait d'enfant contient une évocation d'une époque révolue de leur vie, la rétrospection qu'ils effectuent prend la forme du souvenir d'enfance des artistes, traduit verbalement ou visuellement, mais toujours véhiculé à travers la figure de l'enfant, dans un dédoublement de la personnalité artistique : le « moi » adulte raconte le « moi » enfant, dans un processus de récupération de la période de l'enfance de Sorolla et Jiménez, et fait donc émerger la question de l'importance de la mémoire dans ces œuvres. L'idée de la conscience auctoriale et la naissance de cette conscience représentée par l'enfant sont essentielles : la conscience de soi suppose un dédoublement du « moi », un « moi » qui se regarde lui-même. Une distance s'établit entre l'observateur et l'observé dans le « moi ». L'enfant représente cette perspective puisqu'il est à la fois le « moi » mais qui n'est plus le même quand l'artiste est adulte.

Par ailleurs, c'est principalement par le biais de l'enfant qu'autant Jiménez que Sorolla ont pu connaître le succès : il fait donc état de leur progression artistique. Si la présence de la figure de l'enfant dans leurs productions est à l'origine de leur succès, il est nécessaire de s'intéresser au regain d'intérêt qu'elle suscite par les messages transmis, s'avérant ainsi être un sujet vendeur pour les collectionneurs d'art et les lecteurs de leur temps. Enfin, ces constatations soulèvent la question de l'intérêt commercial (dans *Platero y yo* concernant Jiménez), et la mesure dans laquelle le besoin de vendre fait partie des préoccupations des artistes, au moment de se décider à représenter des enfants, et les conséquences que cela implique pour les auteurs.

3.1. Un leitmotiv : la figure de l'enfant

L'intérêt pour les enfants de la part de Jiménez et de Sorolla est une évidence : si les figures d'enfant « extérieurs » abondent dans leur production, c'est avec autant d'enthousiasme qu'ils se plaisaient à être en leur présence. En effet, l'apport des éléments biographiques dans notre étude nous permet de comprendre la vision sur l'enfant dans leur vie quotidienne, et nous fournissent des bribes d'informations sur la répercussion de ce sentiment dans leurs œuvres : la vie et la création s'alimentent mutuellement mais ne sont pas identiques.

Ainsi, dans la correspondance de Sorolla, notamment à son épouse, toutes les lettres font référence à ses enfants qui lui manquent quand le peintre se trouve loin de la demeure familiale pour des raisons professionnelles : tantôt il s'inquiète de leur santé, tantôt il leur transmet son affection : « dale a la nena y a él un beso de papá » écrit-il dans une lettre du 26 novembre 1892[871], ou dans la lettre datée du lendemain, il transmet ces paroles touchantes à son épouse :

> […] También celebro en el alma la mejoría de nuestra María Clotilde (dale besos, pero muchos, de su padre que se le achica el corazón cuando está lejos de ella; porque esa niña eres tú y soy yo, así que amándola tanto nos corrobora el cariño que sentimos por nosotros mismos. […][872].



Photographie 15 :
Antonio García Perís, *Joaquín Sorolla con sus hijos María y Joaquín*, 1895,
tirage ancien, 14 x 9,9 cm, Museo Sorolla, Madrid.

Dans cette lettre, Sorolla exprime la finalité de la venue de l'enfant du couple, comme l'expression et miroir de l'amour réciproque que se portent les parents. Cette affection culmine dans la figure de l'enfant et nous donne des indicateurs dans le traitement du sujet enfantin, bien que nous fassions la distinction entre la correspondance privée et les œuvres picturo-littéraires. La fille aînée du couple Sorolla

[871]Víctor Lorente Sorolla et Blanca Pons-Sorolla, *Epistolarios de Joaquín Sorolla…*, vol. 3, *op. cit.*, p. 51.
[872]*Ibid*.

possède un état de santé fragile, qui inquiète le peintre à de nombreuses reprises[873]. Sa douleur comme père face à l'impuissance provoquée par la maladie de son enfant est reflétée dans ses lettres. C'est cette même empathie pour l'enfant que l'on retrouve chez Jiménez. Déjà dans sa jeunesse, au Sanatorio del Rosario de Madrid, entre 1902 et 1904, le poète s'émouvait profondément à la vue de la tristesse d'un enfant[874]. Plus tard, marié à Zenobia, le poète organisait des goûters pour les enfants de son quartier madrilène, et les témoignages concernant les douze enfants orphelins qu'ils accueillent dans leur appartement de Madrid pendant les prémices de la Guerre Civile, l'année précédant l'exil du couple, sont tout aussi empreints d'affection[875]. D'autres anecdotes concernant la relation du poète et des enfants nous parviennent : citons, par exemple, « Historia de una amistad » où Françoise Pechère relate le cas de Gazou, une enfant valencienne de dix ans, qui écrit au poète ses impressions sur *Platero y yo*. Jiménez, en guise de réponse, l'invite chez lui, à Madrid, en 1934 : « aquel hombre famoso y ocupadísimo dedicó el día entero a una niña desconocida y la colmó de atenciones[876] ».

Le poète conservera ce lien particulier avec les enfants en quittant l'Espagne, d'abord à Cuba où il se plaisait à les observer depuis son hôtel, mais plus particulièrement à Porto Rico, où le poète aimait leur lire et raconter des histoires, et où ceux-ci l'appelaient affectueusement « Platero[877] ». Dans le prologue à *Versos y prosa para niños*, Jiménez écrit :

> He conocido al niño de Puerto Rico. Desde el día de mi llegada, me sorprendió por las calles de San Juan, tan activas de humanidad lenta, la visión del niño y el viejo, contraste exactamente infinito. Es difícil encontrar en más breve espacio bello, riqueza mayor expresiva. […] El niño reúne en sí, preludio sintético, este *posible* y este *imposible*. No se puede olvidar la visión material e inmaterial, lójica e ilójica [*sic*], viva y muerta de tal niño por un camino, en una puerta, bajo una palma; al sol o la lluvia o la luna. Todo el

[873]Citons comme exemple les maladies enfantines de María précédemment évoquées ou l'épisode tuberculeux de 1907.
[874]L'anecdote, relatée par Cansinos-Assens, apparaît dans l'œuvre *La nueva literatura*, citée par Rocío Fernández Berrocal, in Juan Ramón Jiménez, *Historias*, *op. cit.*, p. 44.
[875]*Ibid.*, p. 45.
[876]Françoise Pechère, « Historia de una amistad », *Revista de Letras*, VI, 23.24, Universidad de Puerto Rico en Mayagüez, 1974, p. 487-491, publié à nouveau dans : Aurora de Albornoz (éd.), *Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1981, p. 43.
[877]Rocío Fernández Berrocal, in Juan Ramón Jiménez, *Historias*, *op. cit., p.* 45. Cette dernière scène a été reproduite dans le biopic de Juan Ramón Jiménez, *La luz con el tiempo dentro*, 2015.

> oasis paradisíaco de esta clara isla nublada, de vida y muerte tan excepcionales, está amasado, compendio maravilloso, en estos pequeños seres indecibles, islillas[878].

Outre la dualité de vie et de mort répétée à deux reprises, et l'image de l'enfant et du vieillard comme un contraste infini, la complexité de la figure de l'enfant inspire et attire le poète, et cette première affirmation corrobore l'universalité qu'il souhaite lui attribuer : l'enfant de Porto Rico, comme un genre à part entière. Celui-ci représente alors « un bouquet de potentialités, un premier matin du monde qui porte en lui tous les destins imaginables[879] », pour reprendre les termes de Bruckner. Chaque enfant est un monde, dans ce cas, une petite île, qui synthétise la dialectique entre la vie et la mort, que nous avions vu précédemment, mais aussi entre le possible et l'impossible, le matériel et l'immatériel, la logique et son contraire. Il acquiert une transcendance, si bien que le poète lui-même, maître des mots, les définit comme « indicibles ». Cette affirmation rejoint la volonté de Jiménez de chercher « le nom exact des choses[880] », qui se résoudra par la transformation de la conscience subjective immanente en substance transcendante[881], comme le souligne Juan José Lanz : « frente al lenguaje insuficiente para captar la esencia inefable, ahora la palabra poética resulta tan altamente suficiente que el ser no existe sino en ella, no es sino lenguaje[882] ». La figure de l'enfant est dans un sempiternel entre-deux, mis en évidence dans ce constat construit par une succession d'antithèses. Ce champ des possibles incarné par la figure de l'enfant est encore plus frappant aux yeux du poète depuis l'exil, où il poursuit ces oppositions constantes :

> Una finura, una fuerza particular, como en orijen y término, los anima y los conduce por su vida y la vida ajena, mi vida. Entran y salen por las dos con una seguridad de principio y fin, una nitidez de realidad y deseo, una precisión de lugar y destino.
> Sienten, piensan y hablan estos niños con trascendencia incalculable. Esto suele ocurrir en el niño universal, pero parece como si aquí fuera más evidente, más cercano, más propio, más iluminado. La poesía parece que le es suya, que comprenden su poesía.

---

[878]Juan Ramón Jiménez, *Isla destinada*, Soledad González Ródenas (éd.), Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2016, p. 51-52. La graphie originale a été conservée.
[879]Pascal Bruckner, *La tentation de l'innocence*, *op. cit.*, p. 97.
[880]«¡Intelijencia, dame el nombre exacto de las cosas! […] » in Juan Ramón Jiménez, *Eternidades*, *op. cit., p.* 62-63.
[881]Juan José Lanz, *Juan Ramón Jiménez y el legado de la Modernidad*, Barcelona, Anthropos, 2017, p. 22.
[882]*Ibid.*, p. 22.

> Casi todos los niños que he conocido […] me han preguntado o respondido profundamente de poesía[883].

Dans la dualité de la figure de l'enfant se trouve l'essence de la poésie : la volonté d'accéder à une transcendance ineffable, par l'émotion et la pensée. Depuis l'exil, ce dépassement du sens de la poésie se fait plus manifeste : les enfants de sa terre d'accueil connaissaient davantage le poète et son œuvre que les enfants de sa patrie natale. C'est cette proximité que l'on retrouve sur la photographie reproduite, à l'occasion d'une visite à une école portoricaine. Dans ses dernières années de vie, c'est uniquement auprès des enfants que le poète, endeuillé après le décès de Zenobia, accepte de se faire photographier.



Photographie 16 :
Anonyme, *Visita a la Escuela Modelo de la Universidad de Puerto Rico*, 28/11/1952, Río Piedras, San Juan,collection des héritiers de Juan Ramón Jiménez.

3.1.1. Le sentiment de paternité

L'histoire personnelle du poète est remplie d'enfants, bien que lui-même n'ait jamais fait l'expérience de la paternité, ce qui, rappelons-le, n'était pas le cas de Sorolla, père de trois enfants. Jiménez vouait un véritable culte à l'enfant, qui le comprenait et avec qui il se sentait à son aise. Ainsi, il reportait cette absence de paternité sur ses neveux et nièces, dans une relation d'affection réciproque. Si la place de la mère comme élément tiers du développement de l'enfant est établie dès la

[883]Juan Ramón Jiménez, *Isla destinada*, Soledad González Ródenas (éd.), *op. cit*., p. 52.

période de la gestation, la figure du père s'instaure progressivement, souvent à la naissance de l'enfant, et acquiert une place tout aussi fondamentale dans la relation à ce dernier. L'expérience de la paternité suppose « le deuil de l'enfant que l'on a cru être, que l'on aurait aimé être[884] ». Ainsi, la figure du père apparaît peu dans la poésie jiménienne au profit de la figure maternelle, et le poète affirmera ouvertement que :

> Como yo quiero más a mi madre que a mi padre, pienso a veces, sintiéndome medieval, que la Virjen María puede ser mi Diosa más que Jesús mi Dios. […][885].

Le décès brutal de son père signifie le point de départ de l'angoisse pour la mort qui accompagne le poète ; cependant, c'est celui de sa mère qui causera un véritable changement dans sa poésie, un départ pour l'au-delà qu'il anticipe dans une série de poèmes à effet cathartique, pour calmer ses craintes, comme le montre Isabel Paraíso[886]. Cette nette préférence pour la figure maternelle conditionne sa poésie, malgré les hommages rendus à son père par le biais de dédicaces, et c'est bien une relation paternelle que le poète cherchera à transmettre à son tour.

Par conséquent, l'expérience de la paternité chez Jiménez se construit autour de la relation avec ses neveux et nièces, desquels il se sentait particulièrement proche. Il dédie le livre *Historias* à sa sœur Victoria et ses nièces Victoria, Lola, Blanca et Pepa, et à la mémoire de María Pepa. À la mort de la cadette, le poète relate la conversation avec les grandes sœurs de la défunte, Lola et Victoria, qu'il avait accompagnées pour l'ultime adieu près du berceau de leur sœur mourante :

> Lola: Yo tengo un recuerdo de María Pepa que no lo tenéis ninguna de ustedes. Mírame, esta cruz me la dio ella y no me la quitaré ya.
> Victoria: pues yo tengo uno, ese sí que no lo tiene nadie. Un bocado que me dio en el brazo, y que me hizo más sangre…
> Lola (con los ojos como puños): pues yo juraría que me habría dado a mí otro, más grande todavía…[887].

---

[884]Agnès Moreau, « De l'homme au père : un passage à risque. Contribution à la prévention des dysfonctionnements de la parentalité précoce », *Dialogue*, 152, 2001, p. 9-16, disponible sur : https://www.cairn.info/revue-dialogue-2001-2-page-9.htm [consulté le 13/02/18].

[885]Cité par José Antonio Expósito Hernández, in Juan Ramón Jiménez, *Ellos*, Ourense, Linteo, 2006, p. 12.

[886]Isabel Paraíso, *Juan Ramón Jiménez. Vivencia y palabra*, Madrid, Alhambra, 1976, p. 113-114 et p. 129-146. Cité également par José Antonio Expósito Hernández, in Juan Ramón Jiménez, *Ellos*, *op. cit.*, p. 12.

[887]Cité par Rocío Fernández Berrocal in Juan Ramón Jiménez, *Historias*, *op. cit., p.* 229.

C'est au discours direct que le poète transmet les paroles des enfants endeuillées, qui réagissent avec leurs légères querelles d'enfants. Une compétition se crée entre les sœurs pour déterminer qui possède le souvenir le plus spécial, le détail unique : le symbolique (la croix) se transforme en intimité (la morsure[888]), et de la religion, nous passons à l'introspection. La blessure reste gravée dans le corps des fillettes, comme une cicatrice qu'elles porteront leur vie durant. C'est également à elles que Jiménez s'adresse, répondant aux questions sur l'absence de l'enfant dans la chambre, et en se mordant les lèvres pour ne pas pleurer, qu'elle repose en paix « en el cielo de los niños[889] ».

Les figures d'enfant proches de Jiménez, ses neveux et nièces, figurent dans *Platero y yo*, à l'exception de Juan Ramón Jiménez Bayo, le fils de son frère Eustaquio, et de Francisco Hernandez-Pinzón Jiménez, le dernier-né de la fratrie, qui voient le jour respectivement en 1915 et 1918, autrement dit, après la publication du recueil de prose poétique. Juan Ramón Jiménez Bayo portait ainsi le nom du poète, son oncle et parrain. Un amour paternel le lie à ces deux derniers enfants. La perte précoce de son filleul le plongea de nouveau dans le deuil, qu'il portait déjà depuis le décès de María Pepa, « la niña muerta ». Jiménez Bayo fut orphelin de mère très jeune et élevé en grande partie par sa grand-mère, Mamá Pura. Le poète, préoccupé de l'avenir de son filleul, voulait même en assumer la tutelle et lui léguer son patrimoine. Ainsi le relate-t-il dans *Vida* :

> Zenobia y yo quisimos tenerlo con nosotros, ya que había perdido a su madre, la mía iba envejeciendo y su padre tenía que enfrentarse con una posible vida nueva cada día. […] Nuestra idea era, de todos modos, que él fuese un día heredero de nuestro tesoro espiritual, libros, cuadros, etc. Que él pudiese continuar conservando y gozando el tesoro como nosotros[890].

Son filleul, né en 1915[891], 1914 selon les propos de Juan Ramón Jiménez[892], est engagé dans la Phalange au début de la Guerre Civile et sera tué au front deux ans

---

[888]La croix et la blessure nous renvoient au tableau de Sorolla *¡Aún dicen que el pescado es caro!* où le corps blessé de l'enfant se trouve à proximité d'une croix, située en arrière-plan.
[889]Juan Ramón Jiménez, *Vida y muerte de Mamá Pura* in *Obra poética*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1207.
[890]Juan Ramón Jiménez, *Vida...*, *op. cit.*, p. 562.
[891]*Ibid.*, p. 804.
[892]*Ibid.*, p. 561.

plus tard. Le poète ne cessera d'avoir une immense considération pour lui, qu'il définit comme la synthèse des meilleurs aspects de la famille : « este muchacho nuestro, mío, era la síntesis de las mejores cualidades nuestras (familia, pueblo, rejión, patria)[893] ». Malgré la différence d'idéologie, la profonde affection que le poète et son filleul se portaient reste intacte, comme le décrit Jiménez :

> […] Si nuestros sentimientos eran los suyos, nuestras ideas en lo social, lo relijioso, etc., eran diferentes a las suyas, las del ambiente en que él vivía, ambiente de familia muy conservadora andaluza. […] A pesar de que él conocía bien nuestra ideolojía diferente, nos escribía con el cariño de siempre. […] Yo sé bien que él tenía, con las ideas que él creía mejores, un ideal limpio, sin más sangre en él que la suya. […][894].

Ce lien d'amour filial qui les unissait se perçoit également dans la prose « él me escribía desde su trinchera[895] », où son filleul lui envoyait des fragments de journaux de fausses déclarations attribuées au poète concernant la Guerre Civile. Dans ses lettres, Jiménez Bayo lui disait de rectifier les propos émis, ou encore qu'il fût prêt à prendre la défense de son parrain pour ces calomnies, montrant ainsi la confiance mutuelle qu'ils se portaient et que les liens du sang étaient toujours plus importants, peu importe les idéologies en jeu. Son décès prématuré toucha si profondément le poète, qu'il en fut « absolutamente estéril por casi año y medio » selon les propos de Zenobia[896]. Les décès successifs de Mamá Pura en 1928, et de Jiménez Bayo en 1938 plongèrent toute la famille dans le deuil, duquel les frères Jiménez auront du mal à se rétablir. Tel fut le cas pour le frère de Jiménez, Eustaquio[897], pour lequel le poète laisse la prose suivante :

> Nuestra madre estaba sobre todas las cosas para él y, a su muerte, su hijo, Juan Ramón Jiménez Bayo, tomó el puesto de hijo y de madre. El niño era su hijo, su hermano menor, su padre y su madre, y representaba el vacío de su mujer, y él lo mismo de su hijo. Cuando su hijo murió en la guerra, el tiro los mató a los dos. Poco después caía de boca en la sepultura donde le esperaban padre, madre, mujer e hijo, sepultura que fue el altar

---

[893]Juan Ramón Jiménez, *Vida...*, *op. cit.*, p. 563.
[894]*Ibid.*, p. 562-563.
[895]*Ibid.*, p. 565.
[896]Zenobia Camprubi de Jiménez, *Diario 2. Estados Unidos (1939-1950)*, Graciela Palau de Nemes (éd.), Madrid, Alianza Tres-EDUPR, 1995, p. 150 ; Juan Ramón Jiménez, *Vida...*, *op. cit.*, p. 121.
[897]Une nouvelle publication fait la lumière sur le frère du poète : José Luís Gozálvez Escobar, *La ilusión fracasada. Eustaquio Jiménez y Moguer. 1879-1942*, Huelva, Diputación de Huelva, 2018.

de sus últimos años y que cuidó como un jardinero amoroso durante lo que le quedó de vida. […][898].

Dans cette prose, nous sommes face à un constat de la vie de famille : la mort de Mamá Pura provoque cette annulation des frontières entre les divers rôles de la famille. Le fils devient, tour à tour, père, mère, fils, frère, et comble le vide laissé par les décès successifs autour d'Eustaquio : « El niño era su hijo, su hermano menor, su padre y su madre, y representaba el vacío de su mujer ». Ainsi, les catégories familiales s'inversent et se complètent par l'énumération des différents aspects que revêt l'enfant. Mais c'est la douleur du père face à la perte de son fils qui est la plus représentative : par ce processus d'empathie, la blessure du fils se transforme en celle du père, qui se laisse progressivement glisser vers la tombe « el tiro los mató a los dos », « Poco después caía de boca en la sepultura ». L'omniprésence de la mort dans ce passage contribue à renforcer l'effet de solitude et d'isolement du père, qui se voue au culte de ses proches partis, comme si, finalement, ce qui donnait du sens à sa vie n'était plus : la sépulture reprend sa fonction première, quand elle était encore un autel sur lequel se recueillait le frère du poète endeuillé « sepultura que fue el altar de sus últimos años ». Ce portrait de la vie de famille de son frère prend la forme d'un témoignage, mais représente également l'attitude désemparée du poète face à la mort de ses proches[899].

Dans une volonté d'hommage, le poète dédie son œuvre *Poesía en prosa y verso (1902-1932) escojida para los niños por Zenobia Camprubí Aymar*, publiée en 1932 à ses deux enfants-neveux, « A Juan Ramón Jiménez Bayo y Paco Hernandez-Pinzón Jiménez, primos y amigos inseparables en Moguer », « sus dos únicos hijos » comme le souligne Carmen Hernández-Pinzón Moreno. Elle précise, de plus, que la venue au monde était une surprise pour tous : Jiménez Bayo pour la santé fragile de sa mère,

[898]Juan Ramón Jiménez, *Vida...*, *op. cit.*, p. 194.
[899]Dans *Vida*, Jiménez dresse la liste de ses proches décédés. *Ibid.*, p. 680-681.

et Francisco pour l'âge avancé de la sienne[900]. Francisco Hernandez-Pinzón Jiménez[901] se souvient ainsi de sa première rencontre avec son oncle, Juan Ramón :

> No puedo olvidar la primera visión infantil de tío Juan que recuerdo: sorpresa y temor. Me veo asustado, muy cohibido ante unos ojos penetrantes, que parecían hacer daño, a lo que acompañaba una imponente barba muy negra, y los pinchazos cuando te decidías a besarlo, tímidamente, al comprobar su cariño. Pero esta impresión se diluía cuando te hablaba: una voz cálida, melodiosa en su acento andaluz, que daba confianza al preguntarte por los amigos, los juegos, las aficiones, los estudios… Todo en tono afectuoso y sencillo, nada inquisitorial ni de rutina, sobre lo que podría interesar a un niño, que seguidamente imaginaba que le hablaba otro de su edad. Con mi primo Juan Ramón y conmigo eran cariñosos en extremo; también Zenobia, que cautivaba desde el primer instante por la confianza y simpatía que inspiraba su franca y amplia sonrisa[902].

Après une description poignante du poète, son neveu dresse à son tour le portrait de son oncle qu'il a scruté à distance, et révèle la proximité du poète aux enfants. En définitive, le poète n'était qu'un enfant de plus qui s'adresse à ceux de son âge. À travers les écrits, nous percevons une réelle volonté de rapprochement aux enfants de la part du poète, et c'est donc un amour paternel qui se dessine sous les traits de ses ersatz d'enfants. Dans son œuvre, Juan Ramón Jiménez montre toujours un profond intérêt pour ses proches, auxquels il dédie des œuvres comme *Apartamiento* (1911-1912), *Ellos* (1918-1919) ou *Vida y muerte de Mamá Pura* (1928). Ainsi, les figures d'enfants sont au service de la transmission de l'affection paternelle, et ces poèmes et proses prennent la forme de témoignages. Ces derniers les transforment, par conséquent, en peintres de la vie de famille.

---

[900]Carmen Hernández-Pinzón Moreno, « Prólogo », in Juan Ramón Jiménez, *Poesía en prosa y verso (1902-1932)….*, *op. cit.* (Les pages introductives ne sont pas numérotées).

[901]Francisco accompagne Jiménez dans ses dernières heures de vie, et reprend le flambeau pour la conservation de l'œuvre du poète, en retranscrivant les poèmes manuscrits de son oncle. Après son décès, c'est sa fille, Carmen Hernández-Pinzón Moreno, qui lui succède dans le rôle de représentante des héritiers de Jiménez.

[902]Carmen Hernández-Pinzón Moreno, « Prólogo » in Juan Ramón Jiménez, *Poesía en prosa y verso (1902-1932)….*, *op. cit.*

3.1.2. Les peintres de la vie de famille

Jiménez écrit dans son projet *Vida y muerte de Mamá Pura* (1928)[903] :

> En la poesía «de hoy» se suele eliminar la madre, padre, la familia. […] Es «cursi» la familia. Se diría como si los poetas no pudieran tener en sus familias más que seres inferiores. Pues yo he tenido la suerte de tener padres, mujer, hermanos, sobrinos, parientes superiores […][904].

Dans cette prose introductive à l'ouvrage dédié à sa mère, à son père et à sa grand-mère, Jiménez s'attache à rétablir l'importance de la vie de famille dans l'œuvre d'un artiste : loin d'être un thème mièvre, la famille est donc une source d'inspiration : le poète prend ainsi le parti de témoigner son affection pour ses proches à travers son œuvre et d'en faire l'un des piliers de sa création poétique.

L'expression du témoignage est également présente chez Sorolla, si bien que les principaux modèles d'enfant dans sa production artistique seront ses propres enfants. Cette pratique rejoint celle de la plupart des impressionnistes — tout comme les psychanalystes — qui se servaient de leurs progénitures, ou des enfants de leurs amis, comme principaux sujets de représentation[905] ou encore comme cobayes des avancées techniques dans leur art : citons le cas de *Madre* de Sorolla, qui présente des techniques picturales dans la maîtrise des blancs qui s'éloignent de ses œuvres de la même période, où la tendance réaliste était de mise. La représentation picturo-littéraire sous forme de témoignage est donc un trait commun aux écrivains et peintres fin-de-siècle. Ainsi, les enfants font partie du « laboratoire de création » de l'artiste.

La préoccupation pour la vie de famille chez les peintres était assez rare pour être soulignée : si dans la plupart des biographies de peintres contemporains de Sorolla, l'accent est mis sur la passion dévorante pour leur travail, laissant de côté tout intérêt pour la vie de famille[906], Sorolla, lui, était un père attentif qui faisait tout ce qui

---

[903]Ces propos sont également recueillis comme note introductive dans Juan Ramón Jiménez, *Fuego y sentimiento*, Madrid, El Observatorio Ediciones, 1986.

[904]Juan Ramón Jiménez, *Vida y muerte de Mamá Pura*, in *Obra poética*, *op. cit.*, p. 1110.

[905]Les impressionnistes français comme Claude Monet, Édouard Manet, Auguste Renoir, Paul Cézanne ou encore Berthe Morisot montrent la sphère familiale comme un espace rassurant, où les enfants vivent leur âge d'or joyeusement et librement et où la figure paternelle est présente. AA.VV., *L'art et l'enfant*, *op. cit*.

[906]Citons les cas de « célibataires endurcis » comme Courbet, Corot et Moreau ou encore d'hommes mariés par convenance comme Rodin. Anne Martin-Fugier, *La vie d'artiste au XIX^e siècle*, *op. cit*., p. 270-271.

lui était possible pour être auprès de ses êtres chers. L'abondante correspondance avec sa femme Clotilde est une preuve de cette dévotion pour ses proches malgré l'omniprésence de la peinture. Sa famille devient ses principaux sujets de représentation, tantôt portraiturée depuis la distance, avec vocation d'exposition, tantôt figée dans des scènes familiales dont le dessein n'est autre que la capture du moment, à l'instar de la photographie. Sorolla montrait également un profond intérêt pour le futur de ses enfants, auxquels il tâchait de donner la meilleure éducation : preuve en est son affiliation à la *Institución Libre de Enseñanza*, ainsi que la préoccupation du père pour la carrière artistique de sa fille María, qu'il encourageait dans la peinture et dont il surveillait de près l'évolution artistique.



Photographie 17 :
Antonio García, *El matrimonio Sorolla con sus hijos, Elena, Joaquín y María*, 1901,
copie de l'époque, gélatino-bromure, 39,8 x 27,7 cm, Museo Sorolla, Madrid.

Aureliano de Beruete formule ce commentaire sur l'œuvre de la vie de famille *Mis chicos*, de Sorolla, où il évoque le témoignage des sentiments du peintre comme artiste et comme père :

> A la representación de asuntos inspirados en escenas de su propio hogar, para los cuales tomó por modelos los seres más queridos de su corazón, ha consagrado el pintor buena parte de su actividad. Perteneciente a esta serie, citaremos la obra de pintura decorativa titulada *Mis chicos*, que figuró en la Exposición de Madrid de 1897. Es de una composición original, y ofrece un ejemplo de pintura realista aplicada a la decoración. Además, multitud de retratos de sus tres hijos y, por último, los diversos retratos de su esposa, algunos de ellos magistral, nos dan testimonio vivo de los afectos íntimos del pintor en relación con su arte.[907]

Nous reproduisons le tableau mentionné dans la critique de Beruete ci-après, où figurent les enfants de Sorolla : María à gauche, Joaquín à droite et Elena au centre de la composition :



Tableau 72 : Joaquín Sorolla, *Mis chicos,* 1897,
huile sur toile, 94 x 64 cm, Museo Sorolla, Madrid.

Comme le souligne Pernoud à propos de Corot, la figure de l'enfant est un médiateur entre le regard extérieur et l'intérieur du tableau, puisqu'à l'instar de *La familia* dans le cas de Sorolla, c'est encore la plus jeune des enfants, Elena, qui nous fournit un regard communiquant avec l'extérieur, dirigé vers le côté en bas à gauche, au milieu d'une vaste composition fleurie, entourée de sa fratrie. Le cadre formé par la

[907]Aureliano de Beruete, *Eight essays on Joaquín Sorolla y Bastida*, New York, The Hispanic society of America, 2009, p. 48.

vigne qui l'entoure renforce le sentiment d'intériorité conféré au tableau, tout comme le mobilier que l'on retrouve encore dans la maison de Sorolla, et provoque un effet de mise en abyme pictural. En outre, le motif floral fait référence à l'enfance et forme un surcadre autour des enfants. Chacun des personnages est assis sur un coussin de couleur différente, assorti aux tonalités qui se dégagent de la nature environnante, comme le vert, le jaune ou l'orangé. Mais la plus jeune bénéficie d'une lumière presque aveuglante, où le noir des chaussures marque un profond contraste avec la blancheur du personnage. Le tissu soyeux de son coussin imposant agit comme complément de la semi-nudité de l'enfant. Il sert à surélever le modèle au rang de son frère et de sa sœur, où les regards se trouvent presque alignés sur la même ligne de force dans la composition. Quant aux regards portés les uns sur les autres, le visage du fils de Sorolla se tourne vers le centre, quand celui de sa fille aînée regarde un point à l'extérieur du tableau, dont le prolongement en diagonale rejoint la signature du peintre, comme une revendication de l'artiste, à la fois de la paternité du tableau mais aussi des personnages. Le titre *Mis chicos* suppose également cette expression de l'amour paternel, dans une formule de proximité avec l'utilisation du pronom possessif. Ce tableau, destiné à être exposé, appuie ce sentiment de fierté paternelle.

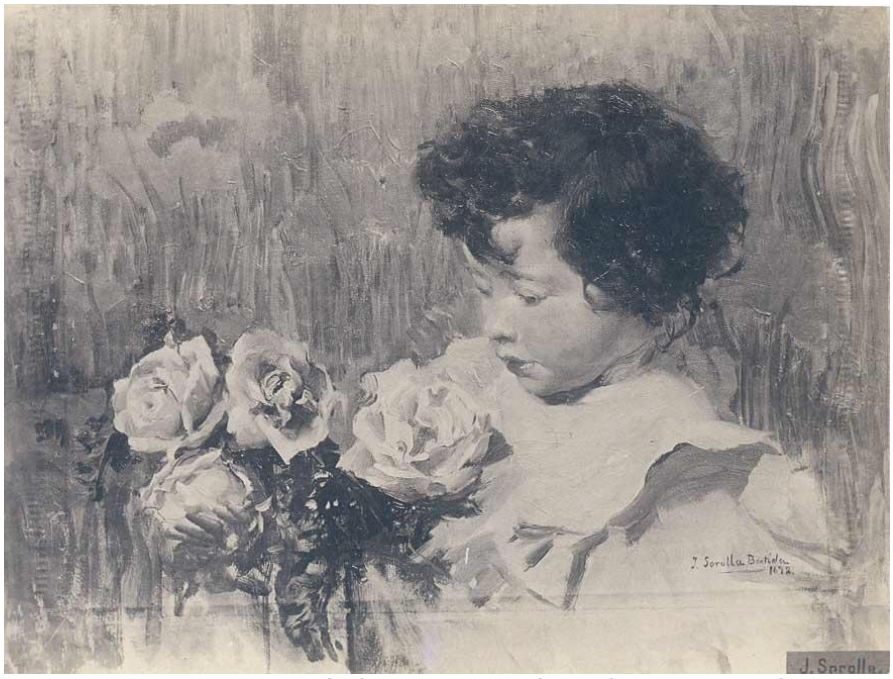
Par la figure de l'enfant, et son regard fixé sur son spectateur, le peintre crée ce lien privilégié entre deux univers, qui place la figure de l'enfant dans une nouvelle dichotomie : l'intérieur et l'extérieur, ou encore l'intimité face à la vie publique. Rappelons, par ailleurs, que l'importance du regard dans les figures d'enfant de Jiménez est également mise en évidence, comme nous avons eu l'occasion de l'étudier. Cet « aparté oculaire », appliqué à Corot par Pernoud, pourrait tout aussi bien s'appliquer à Sorolla et Jiménez, et permet de lier l'ensemble de la composition :

> Le dispositif du regard échappé, de « l'aparté oculaire » – par lequel un personnage, en fixant le spectateur, attire son attention et le fait entrer dans la composition –, est un procédé connu dans l'histoire de la peinture […]. C'est souvent à un enfant qu'est confiée la charge de lancer un pont entre les deux mondes[908], celui du tableau et celui de ses contemplateurs, par le canal du regard. À l'instar du théâtre où des confidences sont livrées à la salle par l'entremise de personnages secondaires (les serviteurs, par exemple), souvent à la faveur de remarques énoncées à la dérobée, l'enfant se prête à

[908]Déjà dans *El entierro del conde de Orgaz* del Greco (1586-1588), l'enfant accomplit ce rôle d'intermédiaire.

> l'échange avec le spectateur du tableau parce que sa condition mineure et familière en fait un partenaire naturel de la connivence : il sert de messager entre les adultes, ceux qui se trouvent à l'extérieur et à l'intérieur de la toile[909].

L'enfant du portrait est donc dans un entre-deux, comme l'est celui que montre Jiménez : entre la vie et la mort, entre l'intérieur et l'extérieur. Le tableau sert à donner une image de la vie privée au monde public d'un artiste qui commence à être connu. En se lançant dans une composition audacieuse pour son époque, mais avec une mise en scène soignée et artificielle[910] (les enfants posent pour leur père), Sorolla s'affirme davantage en tant que peintre, et ce, par le biais de ses enfants, dignes représentants de ses aptitudes artistiques.



Photographie 18 : Attribuée à Antonio García Perís, *Rosas de té*, 1898, tirage ancien, 8,60 x 13, 70 cm, Museo Sorolla, Madrid.

La figure d'enfant centrale représente, elle, la synthèse des enfants, mais aussi de son décor floral, puisqu'elle porte entre ses mains des roses. Ces fleurs au caractère éphémère sont des symboles du printemps et donc de la nature renaissante. Nous retrouverons cette référence florale associée à Elena dans plusieurs œuvres de Sorolla, comme *Rosas de té* (1898), initialement destinée à María Planas de Gil,

[909]Emmanuel Pernoud, « Corot : le modèle enfant, l'impression d'enfance », *Gradhiva*, 9, 2009, disponible sur : http://gradhiva.revues.org/1344 [consulté le 13/01/18].
[910]L'adjectif « artificiel » est employé ici par opposition aux scènes de genre, où la figure de l'enfant est capturée dans un moment de la vie quotidienne.

épouse de Pedro Gil de Mora et marraine de Elena. Cette œuvre sera détruite dans l'incendie de la maison du couple Gil en 1914 mais la reproduction, par photographie, est conservée dans les archives du Museo Sorolla.

Cet effet attribue, de fait, une vision photographique à cette scène, où le peintre comme le spectateur, est mis à l'écart. La couleur des roses se confond avec la robe de l'enfant, que l'on distingue par un effet de lumière, et qui marque un contraste avec le feuillage des arbustes. Cette scène n'est pas sans rappeler un autre tableau de Sorolla, *Clotilde en el estudio* (1900), où la figure de l'enfant adopte la même pose que la figure maternelle, et où les azalées, de couleur rose, également au premier plan, confèrent l'effet d'instantanéité à la scène, comme « un instant volé ». La mimésis de l'enfant envers la figure maternelle se manifeste à travers la lecture, une activité qui remplace progressivement la couture.



Tableau 73 : Joaquín Sorolla, *Elena entre rosas*, 1907,
huile sur toile, 75 x 117 cm, collection particulière.

L'autre œuvre mettant en scène Elena et les roses est intitulée *Elena entre rosas*. Si le regard de l'enfant servait de médiation dans *Mis chicos*, les yeux sont maintenant détournés et le sujet enfantin tâche de ne pas communiquer avec le

spectateur. L'enfant, vaquant à ses occupations — dans ce cas, la lecture —, est surprise par le peintre dans une attitude naturelle, ignorant sa présence. Les rosiers occupent les deux tiers de la composition sur la droite, laissant deviner une scène de la vie quotidienne prise sur le fait, et donc dans une volonté de capture de l'instant de tranquillité de l'enfant, à son insu.

Si les roses se trouvent à droite de la composition dans la scène représentant Elena, les azalées se trouvent sur la gauche dans celle de Clotilde. Le contraste de l'intérieur de la maison, peint dans les tons sombres, dans cette dernière scène évoque celui des feuillages dans la première. La posture des protagonistes, mère et enfant, reste cependant inchangée dans une composition comme dans l'autre, d'où la volonté d'évoquer la figure maternelle à travers la figure de l'enfant.



Tableau 74 : Joaquín Sorolla, *Clotilde en el estudio*, 1900,
huile sur toile, 65,5 x 96,5 cm, Museo Sorolla, Madrid.

L'enfant est le miroir de sa mère, que Sorolla représente par la similitude de leurs activités. Ce processus permet de mettre en exergue, de surcroît, la parentalité : l'enfant est la représentante de ses parents ; ainsi, le père s'exprime par des outils picturaux similaires d'un portrait à l'autre mais la figure de la mère apparaît en toile de

fond, puisque le portrait de Clotilde est chronologiquement antérieur à celui d'Elena : ce dernier est donc une réminiscence de la figure maternelle.

Nous nous trouvons plongés dans une scène quotidienne de la vie familiale. En effet, l'incorporation de celle-ci à la sphère publique, selon Carlos Reyero, se doit à l'art et à la littérature. Par essence, la vie de famille appartient au cercle privé : lorsque la société prend alors conscience qu'à travers la scénographie familiale, elle est capable d'exprimer « une exaltation stéréotypée […] des désirs et des préoccupations de son temps[911] », elle s'y ouvre alors volontiers et les bourgeois de cette période de fin-de-siècle confèrent aux scènes de la vie de famille « la même valeur épique que les tableaux historiques que la génération précédente avait représentés[912] ». Le critique explique, ainsi, qu'à l'origine, l'apparition des scènes de la vie de la famille était fortement dénigrée : on y considérait que la vie quotidienne n'avait rien à raconter, ou n'était pas digne d'importance, du moins concernant les classes modestes. Cependant, ces œuvres portaient de profondes réflexions morales pour la société à laquelle elles étaient destinées[913].

Les enfants inconnus chez Sorolla et Jiménez n'évoluent pas dans le même environnement que les enfants qui leur sont proches : l'environnement extérieur, comme la mer ou la rue, est réservé à des figures d'enfants *étrangers* tandis que les environnements clos, comme la maison, sont destinés à représenter l'intimité de la vie familiale, à l'exception du jardin, qui inclut à la fois l'idée d'intérieur délimité et donc clos, mais aussi de possibilité d'ouverture vers l'extérieur, puisqu'il appartient à la maison. Le topos de l'*hortus conclusus* s'ouvre alors vers la plénitude, comme dans la poésie jiménienne[914].

Peintre de la vie de famille, Sorolla est partagé entre sa passion dévorante pour la peinture et son amour profond pour les siens : à l'âge de dix-sept ans, Sorolla tombe amoureux de sa femme, Clotilde, à qui il vouera un amour sans limites, et qui

---

[911]Javier Portús (coord.), *Ternura y melodrama…*, *op. cit.*, p. 75.
[912]*Ibid.*, p. 75.
[913]*Ibid.*, p. 72.
[914]Virginie Giuliana, « "Balada de la soledad verde y de oro" : el jardín en *Baladas de primavera* de Juan Ramón Jiménez » in Alba Agraz Ortiz et Sara Sánchez-Hernández (éd.), *Topografías literarias: el espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2017, p. 234-244.

l'accompagnera dans son dur labeur de peintre. L'image de l'épouse qui se consacre à son mari est un aspect qui unit, une fois de plus, le peintre et le poète. Sorolla écrit en 1907 à son épouse que son amour pour elle dépasse celui qu'il porte à ses enfants ; elle est celle qui comble son manque d'affection parentale, avant qu'il devienne père à son tour, expression du « deuil » que doit faire l'homme au début de sa paternité :

> Todo mi cariño está reconcentrado en ti, y si bien los hijos son los hijos, tú eres para mí más, mucho más que ellos por muchas razones que no hay para contarlas. Eres mi carne, mi vida y mi cerebro, llenas el vacío que mi vida de hombre sin afectos de padre y madre tenía antes de conocerte, eres mi ideal perpetuo, y sin ti nada me importaría lo que hoy me preocupa y te preocupa, así que no hay que temer nada de nada[915].

Sorolla et Jiménez ont eu la chance d'avoir à leur côté des épouses qui comprenaient leurs inquiétudes artistiques et les aidaient dans leur tâche : les relations conjugales de part et d'autre font état d'une complémentarité nécessaire à développer leur activité professionnelle et donc artistique.Les données biographiques sont nécessaires pour cristalliser l'intérêt de nos artistes pour la figure d'enfant intérieur, à la recherche d'un manque dans leur enfance, qui les conditionne dans leur vie d'adultes et d'artistes. Zenobia dactylographie les œuvres de Jiménez, et que Clotilde s'occupe de la gestion du foyer et des finances : ce statut de femmes de l'ombre, leur donne un rôle tout aussi important dans le développement artistique de leurs célèbres époux, doublé d'un amour sincère[916]. Ainsi l'écrit Clotilde, comme femme dévouée à

---

[915]Javier Portús (coord.), *Ternura y melodrama…*, *op. cit.*, p. 105.

[916]Si la place donnée à la femme comme épouse au service de son mari peut sembler révoltante de nos jours, elle faisait partie de la conception d'épouse, inscrite dans les mentalités de l'époque. En effet, en Allemagne, nous observons une complémentarité similaire chez le couple Schumann. Notons, par ailleurs, que Zenobia et Clotilde étaient des femmes de caractère (Clotilde portera pendant longtemps l'étiquette d'avare pour ses commentaires sur les finances) et sont indépendantes et engagées (Zenobia était l'une des premières femmes à conduire ou à lutter pour le droit des femmes en 1931), mais elles faisaient passer l'œuvre de leurs époux au premier plan. Juan José Lanz affirme ainsi que la trajectoire poétique de Jiménez change à partir de sa rencontre avec Zenobia, qui bouleverse la vie du poète, mais aussi sa manière d'écrire. Juan José Lanz, *Juan Ramón Jiménez y el legado de la Modernidad*, *op. cit.*, p. 19.
Clotilde, de son côté, est l'un des sujets de prédilection de Sorolla, où l'on peut voir, d'ailleurs, à travers ses tenues, une véritable chronique de mode de l'époque. Exposition *Sorolla y la moda*, 13 février au 27 mai 2018, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

son mari : « Yo comprendo que a un hombre como tú, que antes de ser mi marido y ser padre eras pintor, debes preferir pintar a todo lo demás[917] ».

Les épouses comprennent la place prépondérante qu'occupe la création artistique : Sorolla et Jiménez sont donc des exemples qui prouvent que la vie de famille et la création artistique sont loin d'être incompatibles, malgré les sacrifices que ce mode de vie implique. Le reflet de la sphère familiale mène le peintre et le poète à réaliser des scènes de genre de la vie quotidienne, où les enfants sont représentés selon les émotions éphémères qui les traversent : ainsi, les enfants peuvent apparaître insouciants ou inquiets pour des raisons externes et qui les dépassent, jaloux de leurs frères et sœurs par des regards tristes et des rictus, ou encore ils s'enferment dans leur solitude[918], comme le souligne Reyero. Les peintres picturo-littéraires de la vie de famille comme Sorolla et Jiménez figent ses moments fugaces. Néanmoins, cette pratique peut provoquer une certaine frustration dans l'écriture poétique, par le paradoxe même que suppose ce désir de « intentar eternizar el instante fugaz, pretender eternizar lo temporal[919] », selon Juan José Lanz. Dans le cas de Sorolla, il se peut que l'artiste n'ait pas conscience de ces changements d'humeurs soudains, propres à l'enfant, puisqu'il savait que les émotions qu'il figeait dans le portrait commençaient déjà à disparaître dans la réalité : « un sentimiento general que desprenden casi todas las pinturas [de la familia] es el de la nostalgia. […] Puede intuirse que […] no fuera inconsciente el pintor en la propia época, sabedor, al fin y al cabo, de que fijaba unas emociones que estaban empezando ya a dejar de ser[920] ».

3.1.3. Le laboratoire de création des artistes

Sorolla et Jiménez se servent de la figure de l'enfant pour dépeindre la vie quotidienne dans des scènes de costumbrisme mais leurs représentations de l'enfant se transforment aussi en témoignages. Certains de ces enfants sont connus et

[917]Des propos qui rappellent ceux de Matisse à Amélie Parayre : « Je vous aime beaucoup, mademoiselle, mais j'aimerai la peinture toujours mieux. » in Anne Martin-Fugier, *La vie d'artiste au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 274.
[918]Javier Portús (coord.), *Ternura y melodrama…*, *op. cit.*, p. 92.
[919]Juan José Lanz, *Juan Ramón Jiménez y el legado de la Modernidad*, *op. cit.*, p. 22.
[920]Javier Portús (coord.), *Ternura y melodrama…*, *op. cit.*, p. 92.

possèdent un lien de parenté avec le peintre et le poète. Les sujets enfantins leur servent de laboratoire de création, desquels ils se servent comme modèles de représentation pour leurs expérimentations artistiques. Cette proximité familiale est donc à leur avantage. La figure de l'enfant est alors une sorte de modèle au service de la création et contribue ainsi à consolider leurs positions d'artistes. Le sujet enfantin renferme alors la volonté d'exprimer l'acquisition d'une maturité artistique, et le recours à sa représentation est le fruit de motivations picturo-littéraires. Par leur expression artistique différente, en tant que peintre et poète, l'apprentissage de l'artiste se fait par des moyens différents : chez Sorolla, elle est le fruit des enseignements techniques picturaux de ses prédécesseurs, enrichis au cours de ses multiples voyages. Chez Jiménez, l'utilisation des mots est le point d'orgue poétique, laissant une plus grande amplitude interprétative à la représentation : l'apprentissage du poète passe notamment par l'approche et la considération de la langue maternelle et des courants littéraires passés.

3.1.3.1. L'apprentissage pictural de Sorolla

Dans le cas de Sorolla, la figure de l'enfant évolue dans son œuvre au gré de la progression dans sa technique picturale : en effet, les portraits d'enfants de ses débuts n'ont guère en commun avec les scènes de genre d'enfants qu'il réalise à partir des années 1910, où le motif de l'enfant cohabite avec la lumière et la mer. C'est pourquoi il passera à la postérité comme « le peintre de la lumière », et qu'il existe, encore aujourd'hui, un grand engouement pour ses scènes de plage.

Comme pour la plupart des artistes de son époque[921], Sorolla connaît une première étape de peinture académique. Il suit les conseils de son directeur Francisco

[921]Lors de son séjour à Rome, Sorolla se retrouva avec des peintres tels que José et Mariano Benlliure ou Emilio Sala. In José Manaut Viglietti, *Sorolla. Biografía íntima*, *op. cit.*, p. 29.

Pradilla[922] pendant son séjour à Rome[923], où il réside en tant que pensionnaire de l'Académie d'Espagne. En Italie, il réalise des peintures de nus[924] où apparaît la figure de l'enfant comme modèle typique. De son séjour à Rome, il s'inspire des techniques académiques, caractérisées par la supériorité du dessin sur la couleur[925], de l'étude du nu, de la réalisation des œuvres avec un aspect fini et de l'inspiration des anciens par une mimesis de la nature, chères à Pradilla. José Manaut Viglietti recueille ainsi les propos du peintre[926] :

> Cuando llegué a Roma me acogió y recogió Francisco Pradilla; su amor ciego por la belleza de la línea hube de utilizarlo y él supo inculcarlo en mí. Verdaderamente me sirvió de mucho. Como dentro de mí alentaba un espíritu inquieto, revolucionario, impetuoso, necesitaba un regulador, un principio de quietud, un razonamiento que diera por resultado un equilibrio, y todo ello lo encontré en Pradilla, que templó y enfrenó mi rebelde impetuosidad por aquellos días.[927]

Par cette fougue et sa volonté de rupture « révolutionnaire » comme jeune peintre, Sorolla annonce les prémices de sa trajectoire artistique. Le contraste entre sa perception de l'art et les tendances des peintres espagnols, italiens et venant d'autres pays d'Europe contribue à forger cette identité artistique, malgré l'influence

---

[922]Francisco Pradilla (1848-1921) est un peintre aragonais, directeur de l'Académie d'Espagne à Rome à partir de 1973, où, comme l'avait fait avant lui Mariano Fortuny, il créa un atelier où se rendaient les collectionneurs et les marchands d'art les plus importants d'Europe. Il fut également directeur du Musée du Prado de 1896 à 1898. *Enciclopedia del Museo del Prado*, disponible sur : https://www.museodelprado.es/ [consulté le 12/02/18].

[923]C'est aussi pendant ce séjour à Rome qu'il se lia d'amitié avec Pedro Gil de Mora, dont la correspondance est une source précieuse d'informations sur les détails de la vie et de l'œuvre de Sorolla. In José Manaut Viglietti, *Sorolla. Biografía íntima*, *op. cit.*, p. 30.

[924]La peinture de nus féminins est assez rare dans la production de Sorolla, contrairement aux nus d'enfants.

[925]« L'union du dessin et de la couleur est nécessaire pour engendrer la peinture, comme l'union de l'homme et de la femme pour engendrer l'humanité ; mais il faut que le dessin conserve sa prépondérance sur la couleur. S'il en est autrement, la peinture court à sa ruine ; elle sera perdue par la couleur comme l'humanité fut perdue par Ève ». Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, 1867, Paris, Librairie Renouard, p. 22.

[926]Cité auparavant par Rodolfo Gil, *Joaquín Sorolla*, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos. Editores, Madrid, 1913.

[927]José Manaut Viglietti, *Sorolla. Biografía íntima*, *op. cit.*, p. 30.

de Mariano Fortuny[928], du néoclassicisme et de « la sorte de préraphaélisme » allemand[929]. Deux œuvres sont représentatives de cette période académique, où figure l'enfant : *El niño de la bola* (1887) et *Estudio del pintor* (1888), reproduits ci-après. Notons également la présence d'un tableau signé du nom de l'artiste, mais qui a été réalisé *a posteriori* par l'un de ses disciples ; intitulé *Retrato de niño*, il représente le buste d'un enfant d'environ trois ou quatre ans. En revanche, la date qui apparaît sur le tableau (1884) ne correspond pas au séjour de Sorolla en Italie et la signature est apocryphe[930].



Tableau 75 : Joaquín Sorolla, *El niño de la bola*, 1887,
huile sur toile, 74 x 100 cm, Museo de Bellas Artes, Valencia.

[928]Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874), est un peintre catalan à la renommée internationale au XIXe siècle, qui n'aura d'égale que celle de Sorolla au XXe siècle. En véritable rénovateur de l'art, il transmit une technique précise, coloriste, et un traitement particulier de la lumière, qui lui permit une nouvelle approche du naturel. Il fut également célèbre pour sa maîtrise de l'aquarelle, qui aura un grand impact sur ses peintures à l'huile.
Enciclopedia del Museo del Prado, disponible sur : https://www.museodelprado.es/ [consulté le 12/02/18].
[929]José Manaut Viglietti, *Sorolla. Biografía íntima*, *op. cit.*, p. 30.
[930]Anonyme, œuvre attribuée à un disciple de Sorolla, *Retrato de niño*, autour de 1900, huile sur toile, 53,5 x 38,6 cm, étudiée par le CAEM (Université de Lleida), disponible sur : http://www.caem.udl.cat/obras/ [consulté le 14/12/18].

Dans *El niño de la bola* (1887), le peintre offre, dans une composition sobre, une figure de l'enfant dont il fait le portrait en pied. Le tracé est net et résolument figuratif. Le fond est créé par de la couleur, dans une palette chromatique d'ocres inhabituelle pour Sorolla, où les lignes sont absentes. De plus, la perspective est vélazquienne, et l'ensemble semble être une peinture non-académique, mais plutôt expérimentale. Le sujet enfantin adopte un regard détourné, de profil, comme s'il avait été interrompu dans son jeu, mais il ignore complètement la présence du peintre. Dans ce portrait où seule la maîtrise de la lumière permet de distinguer le sujet de son fond, aux tonalités de beige, l'accent est mis sur le mouvement du corps enfantin, donnant à voir, par conséquent des zones d'ombres marquées.

Le trait est rapide, indiqué par l'utilisation d'aplats de couleur, qui rendent le fond comme le sujet lisse, et donne une impression de peau sans aspérités, comme reflet du jeune âge du sujet. La fine ligne qui se distingue à mi-cuisse permet de donner de la profondeur à l'œuvre. Le corps est ainsi réalisé en détail d'où la sensation d'achevé que procure ce tableau. Par ailleurs, l'accessoire avec lequel l'enfant joue, la balle légèrement dorée, apparaissait déjà chez un autre grand peintre d'enfants, Ignacio Pinazo, dans son œuvre *Juegos icarios* (1877), réalisée pendant sa période de formation à Rome[931], à l'instar de Sorolla.

Ainsi, pendant son séjour en Italie, ce dernier parfait sa maîtrise de la représentation des corps ; l'abondance d'esquisses de visages, mains ou têtes d'enfants dans les archives du Museo Sorolla fait état de cette inquiétude de l'artiste pour le corps humain et de son importance dans la représentation du mouvement de l'enfant. Dans la même gamme académique, nous rencontrons le tableau *Estudio del pintor*, où l'on voit apparaître la figure d'un enfant nu dans l'atelier de l'artiste :

[931]Ignacio Pinazo, *Juegos icarios*, 1877, huile sur toile, 106,7 x 81,6 cm, Museo de Bellas Artes, Valencia.



Tableau 76 : Joaquín Sorolla, *Estudio del pintor*, 1888,
huile sur toile, 50 x 76 cm, collection particulière.

Cette œuvre, surprenante dans la production artistique de Sorolla, est néanmoins extrêmement intéressante : en effet, nous sommes face à un décor chargé d'une multitude d'objets qui sont dignes d'intérêt. On y retrouve notamment une reproduction du portrait du pape *Innocence X* de Velázquez à gauche, expression de l'intérêt pour le maître sévillan, ainsi qu'une estampe japonaise et un bas-relief grec de Phidias. Ce tableau pourrait être considéré comme une vraie profession de foi du jeune Sorolla, comme le souligne Begoña Torres González[932]. En effet, il s'agit de réunir dans une même composition toutes les techniques apprises jusqu'à présent, et la figure de l'enfant, dont le sexe est par ailleurs impossible à identifier — l'enfant comme être asexué, à l'instar des anges, contribue à lui attribuer un rôle transcendantal —, montre l'aspect polyfacétique de l'artiste, tout en rendant hommage à ses maîtres, en tant que « buen artesano de la pintura », inspiré de l'école de Fortuny[933].

---

[932]La critique souligne, de surcroît, que l'on peut établir un parallèle entre cette œuvre et le portrait *Émile Zola* de Manet (1868, Paris, Musée d'Orsay) concernant le choix des objets entourant le modèle. Begoña Torres González, *Sorolla. Vida & obra*, *op. cit*., p. 57.
[933]*Ibid*.

La figure de l'enfant est visiblement en plein labeur d'artiste, esquissant des formes sur un cahier, un crayon à la maison. Une nouvelle fois, le regard de l'enfant, figé droit devant nous, entreprend de faire le lien entre le spectateur et l'intérieur du tableau. Perdu dans cet amas de tissus, tous plus chatoyants les uns que les autres, où s'entremêlent le velours rouge, les teintes dorées des draps brillants et autres tissus satinés, utilisés comme vecteurs de lumières, l'enfant a une présence significative. Sa nudité, qui s'imbibe de toutes ces tendances pour la création, est à l'image du peintre qui apprend et réutilise les techniques qu'on lui enseigne : même le titre générique, *Estudio del pintor*, fait référence à la transcendance que l'on donne à la figure de l'enfant. Il s'agit d'expérimenter, d'apprendre et de puiser dans toutes les inspirations, grecques, latines, espagnoles, orientalistes et même japonisantes avec la branche de cerisier, qui se présentent à l'artiste. Il les combine dans un décor harmonieux sous un aspect chaotique[934].



Tableau 77 : Joaquín Sorolla, *Un árabe examinando una pistola*, 1881,
huile sur toile, 85 x 60 cm, Museu de l'Abadia, Barcelona.
Tableau 78 : Joaquín Sorolla, *Moro con naranjas*, 1885-1887,
huile sur toile, 73,5 x 39,9 cm, Museo Sorolla, Madrid.

[934]Begoña Torres González souligne que les compositions complexes sont caractéristiques de peintres comme Jiménez Aranda, Álvarez Algeciras, Muñoz Degraín et Domingo Marqués. Begoña Torres González, *Sorolla. Vida & obra*, *op. cit*., p. 57.

Tous les objets du mobilier — tableaux, affiches, dessins et livres —, qui s'amoncellent au même plan que la figure de l'enfant, contribuent à former un véritable cadre à la figure de l'enfant et permettent d'accéder à l'intimité du travail de création du peintre en devenir. Au pied du lit repose un chien, presque dissimulé, puisqu'il adopte les mêmes coloris beiges. Il dort près de l'enfant, fidèle gardien de l'artiste en pleine création. Les tendances et influences viennent de toutes parts : dans ce laboratoire de création et d'expérimentation, intervient une autre tendance inspirée par Fortuny, l'orientalisme.

Aussi bien des objets comme les tapis inspirés des voyages au Moyen-Orient comme des teintes chaudes et envoûtantes sont des attributs que l'on retrouve dans les peintures orientalistes, dont Fortuny sera l'un des grands représentants dans cette fin de siècle. Ainsi, il met l'accent sur ce courant artistique dérivant du Romantisme et inspiré des pays arabes, qui cherchait l'évasion et l'exotique[935]. Avant de réaliser ces portraits académiques d'enfants, Sorolla exécute notamment deux portraits inspirés de cette tendance[936], où des hommes représentés en pied sont les seuls protagonistes des compositions : il s'agit des tableaux *Un árabe examinando una pistola* (1881) et de *Moro con naranjas* (1885-1887).

Dans ces tableaux, la vision exotique provoquée par l'accumulation des couleurs chaudes, les objets venus d'ailleurs, les fruits ou les drapés dans les représentations se retrouvent dans des scènes familiales de Sorolla, comme *¡Que te come!* de 1891. Dans cette représentation intime de vie familiale, le peintre met à l'honneur ces procédés picturaux orientalistes pour illustrer un moment de jeu de sa fille aînée, María. Deux figures féminines sont protagonistes dans cette scène, l'enfant et celle qui devait être sa nourrice[937]. Le titre *¡Que te come!* est l'exclamation mise

---

[935]Julenne Esquinca, « El orientalismo, la fascinación romántica por Medio Oriente », *Fahrenheit*, 2016, disponible sur: http://fahrenheitmagazine.com/ [consulté le 14/02/18]. Voir aussi Enrique Arias Anglés, « La visión de Marruecos a través de la pintura orientalista española », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37, 2007, disponible sur : http://journals.openedition.org/mcv/2821[consulté le 15/02/18] et Edward W. Saïd, *L'orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Points, 2015.

[936]On pourrait également inclure dans la série de portraits orientalistes de Sorolla le tableau *Después del baño* (1892) ainsi que le tableau *La Odalisca* (1896) qui présente une réminiscence des baigneuses d'Ingres. Joaquín Sorolla, *Después del baño*, 1892, huile sur toile, 128 x 193 cm, Museo Sorolla, Madrid.

[937]Javier Portús (coord.), *Ternura y melodrama…*, *op. cit.*, p. 156.

dans la bouche de la figure féminine qui s'adresse à l'enfant, à la fois pour lui faire peur, mais aussi comme élément déclencheur du jeu. Ce dernier est suscité par la peau de tigre, placée sur le fauteuil alors qu'elle devait se trouver, à l'origine, sur le sol. Cet animal sauvage, qu'avaient représenté auparavant Delacroix et Géricault, apparaît ici sous les traits d'un animal domestique et inoffensif, duquel la fillette, avec l'audace de son jeune âge, n'hésite pas à s'approcher[938] :



Tableau 79 : Joaquín Sorolla, *¡Que te come!*, 1891,
huile sur toile, 41 x 67 cm, collection particulière[939].

Dans cette scène où l'enfant marche à peine, les mêmes éléments d'inspiration exotique apparaissent que sur le tableau *Estudio del pintor* : le paravent japonisant qui englobe les trois figures protagonistes ainsi que les couleurs chaudes du coussin et du tapis marquent ce contraste avec la blancheur de la robe de l'enfant. Toute l'attention est donc portée sur la fillette. La composition est de nouveau photographique, prise sur le fait, à l'insu des personnages. Sorolla montre sa maîtrise et l'assimilation des influences apprises pendant sa formation à travers une scène qui montre son évolution de père. Les décors luxueux montrent une certaine aisance financière du couple Sorolla, et c'est de profil que sont représentées les deux personnages féminins, le regard dirigé vers cette fastueuse peau de bête. Ce tableau

[938]Javier Portús (coord.), *Ternura y melodrama…*, *op. cit.*, p. 156.
[939]*Ibid*.

est peint à l'occasion du retour de sa femme et sa fille à Madrid, après une période passée à Valence, due à un autre épisode de maladie de l'enfant[940]. Le tigre, que Sorolla appelle « León », figure dans les jeux et les histoires qu'il invente pendant les heures de repas de ses enfants, dans le but de les inciter à manger, comme il le montre dans une lettre datée du 10 juin 1895[941].

L'animal sauvage et pourtant apprivoisé, évoque sans doute le *Marchand de peaux* de Jean-Léon Gerôme[942], autre représentant de l'orientalisme, où ce dernier reprend, avec une impression presque photographique, l'association de la technique académique et à l'exotisme des rues du Caire.



Illustration 9 : Jean-Léon Gérôme, *Marchand de peaux*, 1869,
huile sur toile, 61,5 x 50 cm, collection particulière.

Ces éléments nous permettent de mettre en évidence, une fois de plus, l'approche orientaliste de Sorolla, à travers la figure de son enfant qui grandit et donc d'une scène privée de la vie de famille. Le peintre valencien connaissait l'œuvre de Jean-Léon Gerôme : dans la lettre Sorolla, datée de la deuxième quinzaine de juillet 1895, Sorolla demande à Gil de Mora des nouvelles concernant le portrait qu'il avait commandé à Pascal-Adolphe-Jean Dagnan Bouveret (1852) peintre français, disciple

---

[940]Javier Portús (coord.), *Ternura y melodrama…*, *op. cit.*, p. 156.
[941]Víctor Lorente Sorolla, Blanca Pons-Sorolla et Marina Moya (éd.), *Epistolarios de Joaquín Sorolla…*, vol. 2, *op. cit.*, p. 81.
[942]Facundo Tomás, Felipe Garín, Isabel Justo et Sofía Barrón (éd.), *Epistolarios de Joaquín Sorolla…,* vol. 1, *op. cit.*, p. 98-100.

de Jean-Léon Gérôme, dont il appréciait les œuvres. De plus, il écrit à Clotilde, en juillet 1900 qu'il allait rendre visite au peintre français pendant son séjour à Paris : « Mañana voy probablemente a visitar a Carlos Duran[943] y a Gérôme[944] ».

Notons également que Jiménez s'intéresse de près à l'orientalisme par le biais de son recueil *Las hojas verdes*, mais aussi par ses travaux sur Tagore. Néanmoins, l'influence orientale se produit antérieurement, puisque Gómez Carrillo, avec son œuvre *Nuevo Mercurio* transmet en Espagne cette mode, installée dans les cercles artistiques parisiens en 1900[945].

Ces différentes techniques de représentations proposent déjà une évolution dans la palette et le trait du peintre, qui met en application les enseignements reçus lors de son séjour à Rome. Ainsi, dans les premiers portraits de familles qu'il réalise se ressentent ces inspirations venues d'ailleurs. L'un des premiers portraits d'enfant, celui de sa fille María, fait état de cet apprentissage en Italie, comme le montrent les similitudes entre le portrait de sa fille et une tête d'enfant romaine qui le précède de six ans. En effet, Sorolla reproduit une scène similaire dans *Niña italiana con flores*, qui met en scène une adolescente italienne qui s'approche de fleurs pour les sentir, dans une expression de spontanéité. Sorolla, malgré l'enseignement reçu à l'Académie, ne se détournait pas de son intérêt pour les scènes de la vie quotidienne.

À l'instar de *Cabeza de italiana*, Sorolla utilise la figure de son enfant pour en faire un portrait destiné à ses beaux-parents : ainsi l'explique la dédicace « a mis abuelitos ». Autrement dit, le peintre met en application ces enseignements dans une peinture à visée personnelle, étudiant ainsi les postures corporelles des enfants à différents âges. La facture du portrait de María est cependant plus grossière, voire inachevée en ce qui concerne la représentation des vêtements, ce qui n'affecte cependant pas les traits du visage. Sorolla répond davantage à l'utilisation du clair-obscur qu'aux couleurs chaudes de *Cabeza de italiana*. En revanche, les deux portraits, *María* et *Cabeza de italiana* font état d'un visage représenté de profil, où les

---

[943]Carolus-Duran (Charles Émile Durand, 1837-1917) est un peintre d'histoire, de scène de genres, de portraits, de paysages et il était aussi sculpteur. Víctor Lorente Sorolla et Blanca Pons-Sorolla, *Epistolarios de Joaquín Sorolla…*, vol. 3, *op. cit.*, p. 75.
[944]*Ibid.*, p. 112.
[945]Javier Blasco in Juan Ramón Jiménez, *Antología poética*, Madrid, Cátedra, p. 36.

traits sont similaires. *Cabeza de italiana* et *Niña italiana con flores*, réalisés la même année, fonctionnent dans une relation de complémentarité chromatique, où les tons chauds du premier tableau cité s'oppose aux tons froids de vert du deuxième, mais aussi dans une symétrie des visages tournés vers la gauche pour *Cabeza de italiana* et vers la droite pour *Niña italiana con flores*. Enfin, la lumière sur ces trois portraits émerge du coin inférieur gauche, comme s'il s'agissait d'un projeteur, visant à donner des ombres particulières aux visages des enfants.



Tableau 80 : Joaquín Sorolla, *Niña italiana con flores*, 1886,
huile sur toile, 33 x 45 cm, collection particulière.





Tableau 81 : Joaquín Sorolla, *Cabeza de italiana*, 1886,
huile sur toile, 59 x 41 cm, collection particulière.
Tableau 82 : Joaquín Sorolla, *María*, 1892,
huile sur toile, 55 x 31 cm, collection particulière.

Sorolla conserve, par la suite, ces mêmes tonalités de couleur et traits concernant le portrait *Clotilde con María y Joaquín Sorolla García* (Elena n'était pas encore née lors de sa réalisation). Dans ce tableau, il est possible de distinguer nettement Joaquín à gauche, María à droite et l'épouse du peintre, vêtue de noir, au centre de la composition. Les coups de pinceau sont furtifs, et les ombres font l'effet de taches sombres sur les visages des personnages. Ce portrait est, à notre sens, celui qui transmet le plus de neutralité concernant la représentation de ses enfants : les yeux des enfants fixent un point à l'extérieur de la toile et l'absence d'expression est notable. Quant à Clotilde, elle regarde directement le peintre, mais son regard ne transmet pas cette tendresse que le peintre exprime à d'autres reprises. Dans le laboratoire de création, ce tableau pourrait faire partie des expérimentations des figures d'enfants, bien que la maîtrise des blancs se fasse déjà ressentir chez le plus jeune, Joaquín, par le biais de sa robe. Le décor, quant à lui, est à l'image de ces personnages, obscurs, dans des tons marron et sombres. Seules les bouches et joues rosées des protagonistes transmettent la vie, que Sorolla améliore par la suite dans la représentation des figures d'enfants.



Tableau 83 : Joaquín Sorolla, *Clotilde con María y Joaquín Sorolla García*, 1896, huile sur toile, 55,5 x 90 cm, Museo Sorolla, Madrid.

Les représentations picturales et littéraires sont parlantes : même comme reflets des actions quotidiennes, le peintre les raconte par l'image. En effet, les personnages représentés dialoguent entre eux. Mais Jiménez, comme poète et maître des mots, a la capacité de transcrire leurs paroles. Le poète revendique, par ailleurs, son inspiration venant de l'observation dans un autre aphorisme : « No me enriquezco leyendo sino viendo, oyendo[946] » et s'attache à retranscrire l'oralité des enfants.

3.1.3.2. La langue maternelle de Juan Ramón Jiménez

Le poète possède cette double capacité d'élocution : il a la possibilité de faire parler l'enfant et de le raconter lui-même. L'expérimentation à travers la figure de l'enfant chez Sorolla se perçoit dans ses influences externes reçues dans ses jeunes années comme peintre, et ce dernier le véhicule par le biais des postures et des regards. Dans le cas du poète, le laboratoire de création se constitue dès sa propre enfance, par le développement de la parole, où peu à peu, la parole humaine se transforme en parole poétique. La vie même devient poésie. L'apprentissage de la langue, code linguistique indispensable à la communication, se fait pendant un âge d'or : l'enfant, l'être non doté de parole, acquiert progressivement cette faculté par le contact avec son environnement proche, duquel il absorbe les gestes, les attitudes et les mots. L'acquisition de la langue est un long processus, mais il ouvre un monde de possibilités à l'enfant. Le poète saisit très tôt dans son écriture l'importance de l'utilisation de la langue, et surtout sa mise en œuvre chez les enfants.

Si nous avions montré à quel point Jiménez intègre l'oralité dans sa poésie, où il donne la parole à des enfants dans un discours direct, notamment dans les poèmes de *Historias*, nous retrouvons de nombreuses traces de cette oralité dans *Platero y yo*. De ce fait, Jiménez ancre ses figures d'enfant dans un espace géographique déterminé, par la description de maisons blanches d'Andalousie, mais également par des traits linguistiques propres au parler du Sud de l'Espagne. Prenons comme exemple le chapitre III de *Platero y yo*, « Juegos del anochecer », qui illustre ces tournures fortement marquées par la culture orale :

---

[946]Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía, op. cit.*, p. 128.

—Mi pare tié un reló e plata.

—Y er mío, un cabayo.

—Y er mío, una ejcopeta[947].

Hérité de la tradition des *romanceros*, dont Jiménez se fait écho, l'introduction du style direct dans sa prose lyrique dénote l'union du populaire et de l'aristocratique, comme le signale Antonio Sánchez Romeralo[948]. La langue de l'enfance se mêle à l'accent andalou, et les enfants jouent, ce qui ne fait que retarder leur entrée dans le monde adulte. Le parler du sud est retranscrit de telle façon qu'il nécessite un effort de compréhension de la part du lecteur, par le biais de l'oralité.

Les enfants présents dans *Platero y yo* appartiennent cependant à deux époques différentes : la propre enfance de Juan Ramón Jiménez et celle du présent historique, autrement dit son retour à Moguer après son séjour à Madrid, appauvri et moralement abattu. De plus, dans *Platero y yo*, le Juan Ramón-adulte joue le rôle du tuteur du Juan Ramón–enfant, autrement dit Platero, son âne, qu'il s'efforce d'introduire progressivement dans le monde impitoyable des adultes, comme le précise Antonio Gómez Yebra[949].

En effet, chez l'enfant, l'acquisition de la langue est encore un processus en cours de réalisation, d'où le fait qu'ils ne puissent exprimer par des mots toutes les émotions qui les traversent. Jiménez saisit cet enjeu, et relate ainsi dans un aphorisme :

> En los niños, el afán de expresión supera a su conocimiento de palabras, y esta es la causa de que inventen palabras nuevas o de que dilaten arbitrariamente las que saben hasta llenar con ellas los moldes mayores de su sentimiento[950].

Pour pallier cette lacune, les enfants inventent des mots, les associent pour essayer de parvenir au mieux à exprimer ce qu'ils ressentent et rapprocher l'exactitude émotionnelle de la sémantique. D'où l'intérêt que le poète porte pour la figure de

---

[947]Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 87.
[948]Antonio Sánchez Romeralo, « Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y el Romancero », Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, p. 561-565, disponible sur : http://www.cervantesvirtual.com/ [consulté le 20/03/18].
[949]Antonio Gómez Yebra, « La figura del niño en *Platero y yo* », art. cit., p. 387-396.
[950]Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía, op. cit.*, p. 56.

l'enfant : il y trouve, comme l'explique Carmen Alfonso Segura, un exemple à suivre dans l'emploi de la langue[951] :

> Venciendo normas y convenciones, los niños exprimen al máximo las posibilidades que la lengua les ofrece para adecuarlas a sus exigencias. Es en los niños más pequeños en los que la capacidad expresiva de la palabra, aún balbuceo, se desarrolla plenamente y está en relación directa con el objeto que la genera. Y esto es lo que Juan Ramón Jiménez busca: precisión, correspondencia exacta entre su pensamiento o sentimiento y los signos que le señalan[952].

« El nombre exacto de las cosas[953] » : voilà l'un des leitmotiv de Jiménez. C'est dans la figure de l'enfant qu'il parvient donc le mieux à développer sa créativité d'artiste. Le poète écrit dans un aphorisme :

> En el uso de la palabra escrita lo importante, creo yo, es que la palabra corriente parezca que se usa por vez primera, y que la rara parezca corriente; pero que no tropiece uno en ella, lo dije muchas veces. Que ninguna de las dos parezca estraña ni se sienta mal en donde esté colocada.
> No por usar palabras complicadas ni sobadas se es un escritor rico ni raro; la rareza y la riqueza está en el don de combinaciones infinitas. […]
> En poesía no importan nada las asonancias ni consonancias por dentro ni por fuera, repeticiones, nada. Lo importante es la exactitud, la precisión.
> Que la palabra no enturbie, ni entorpezca, ni malogre, en suma, la espresión de la emoción, pensamiento, metáfora, sentimiento...[954]

Jiménez défend l'exactitude sémantique au détriment des ornements ou de l'emploi de mots pompeux qui rendent la langue, et donc le message à transmettre, incompréhensibles. L'enfant, dans sa spontanéité, s'exprime sans filtre qui altère ses paroles. Le poète, dans son acte créatif, recherche la simplicité du mot, sa précision, dans la mesure où il n'altère pas le discours et peut exprimer l'idée, l'émotion, la pensée, la métaphore ou le sentiment. La langue de l'enfant se prête donc à ce constat, puisqu'il procède par association de mots et réalise un véritable exercice poétique dans ses combinaisons linguistiques. Comme le précise Gilbert Bosetti : « l'aura poétique des mots est en somme une cristallisation de l'émerveillement du petit qui apprend à parler, laquelle se diffuse dans toute la langue maternelle bien au-

---

[951]Carmen Alfonso Segura, « El español "hablado" de Juan Ramón Jiménez », in Francisco Javier Blasco et Teresa Gómez Trueba (éd.), *Juan Ramón Jiménez prosista*, Huelva, Fundación Juan Ramón Jiménez, 2000, p. 342.
[952]*Ibid*.
[953]Juan Ramón Jiménez, *Eternidades*, *op. cit.,* p. 62-63.
[954]Cité par Francisco Javier Blasco, *La poética de Juan Ramón Jiménez*…, *op. cit.*, p. 266.

delà du champ sémantique des premières années[955] », à l'instar du poète italien Leopardi. Cette préoccupation pour la langue poursuit le poète qui corrige, épure, révise et simplifie ses écrits poétiques ; il n'a alors de cesse de réinventer sa langue : « lengua madre, lengua única, lengua humana y divina, lengua española, ¡todo, toda para mí![956] » affirme-t-il dans *Guerra en España*. La simplicité sémantique qu'il évoque s'étend à la simplification graphique et orthographique : il justifie ce procédé dans l'anecdote, que nous recueillons ci-dessous :

> […] ¿Por qué escribo yo *j* en vez de *g* y *s* en vez de *x* en los casos en que no es necesaria la *g* ni la *x*? Desde que yo era niño me acostumbré a usar un magnífico *Diccionario de autoridades* de la lengua española, que era de mi familia. […] Pues bien, en él la *j* se usa en todos los casos en que yo la uso y lo mismo la *s*. Yo me acostumbré a la *j* y *s* escritas de ese modo y, aunque de más joven no me decidí a escribirlas, siempre estuve tentado de hacerlo. Cuando yo volví a Moguer después de muchos años de ausencia y viajes, encontré de nuevo el diccionario, me lo llevé a Madrid y entonces decidí el cambio. […] Cuando yo hablo además pronuncio poco la *g* y la *x*. Y si la escritura es posterior a la palabra y su copia ¿por qué no escribir como se habla? […][957].

Cette tendance à la simplification orthographique lui vient de la langue apprise lorsqu'il était enfant : il omet le « h » muet, les groupes consonantiques comme « pt » et la diérèse, et leur attribue un aspect pédant qu'il refuse. Il revendique également la transformation du « g » en « j » et du « x » en « s » pour des questions de prononciation[958]. Le poète pose enfin la question de l'oralité, une question qui fait encore débat de nos jours : l'écriture vient après l'expression orale, et selon le poète, elle devrait donc être le reflet de cette dernière et non l'inverse, « la escritura es posterior a la palabra y su copia ». Jiménez conçoit alors l'écriture comme la transcription de la parole, une posture curieuse pour un poète à l'ère de l'imprimerie.

La poésie, l'expression de la beauté à l'état pur, est l'expression de cette exactitude linguistique dans sa simplicité, à laquelle le poète aspire. Ainsi, dans le

---

[955]Gilbert Bosetti, *L'enfant-dieu et le poète : culte et poétiques de l'enfance dans le roman italien du XX^e siècle*, Grenoble, ELLUG/Université Stendhal, 1997, p. 154.
[956]Juan Ramón Jiménez, *Guerra en España*, Ángel Crespo (éd.), Barcelona, Seix Barral, 1985, *p.* 232.
[957]« Los papeles secretos de JRJ », *El cultural*, 03/07/2002, disponible sur : http://www.elcultural.com/ [consulté le 15/02/18].
[958]Davinia Rodríguez Ortega, « Un bien necesario para la escritura : la competencia ortográfica », *Ocnos*, 13, 2015, p. 87.

même poème de *Eternidades*, il transfère les traits d'innocence ou de spontanéité émotionnelle de l'enfant à sa propre personne, où il évoque la Poésie personnifiée :

> Vino, primero, pura,
> Vestida de inocencia
> Y la amé como un niño […][959].

Les sentiments exprimés sont comparables à l'attitude de l'enfant, qui accueille la forme poétique sans artifices. Dans sa quête de la dépuration de sa poésie, Jiménez cherche l'exactitude sémantique, en accord avec ses émotions. L'amour qu'il porte à la poésie dans son enfance, pure et innocente, est sans fioritures. En ce sens, le langage poétique, s'attachant à la pureté, est assimilé aux propos de Bergamín datant de 1933 : « el estado poético es un estado de añoranza infantil o popular : de añoranza del analfabetismo; porque es una añoranza paradisíaca del estado del hombre puro[960] ». Cette recherche de l'exactitude sémantique se construit donc par le contact avec ses proches et, dans le cas de Jiménez, autour de la figure maternelle.

L'enfant qui apparaît par la suite est inévitablement le propre poète, sous différents surnoms que lui attribuait sa mère, alternant la première et la troisième personne du singulier. Doña María de la Purificación Mantecón, « Mamá Pura » comme l'appelait Jiménez, incarnait la perfection jusque dans sa précision linguistique tel qu'il le montre dans son autoportrait :

> De niño, mi madre, bellísima, buenísima, perfecta, me reñía cariñosamente con pintorescos nombres, exactos como todas las palabras de ella, gráfica maravillosa, que son las de mi léxico: «Impertinente, Exijentito, Juanito el Preguntón, el Caprichoso, el Inventor, Antojado, Cansadito, Tentón, Loco, Fastidiosito, Mareón, Exajerado, Majaderito, Pesadito y…Príncipe[961] ».

Dans une succession d'hyperboles pour décrire la figure maternelle (« bellísima, buenísima, perfecta »), Jiménez l'idéalise dans ce souvenir d'enfance qui renvoie à l'exactitude linguistique qu'il recherche. Le poète revendique l'origine de sa richesse lexicale par les nombreux surnoms que sa mère lui attribuait, et renforce ainsi l'idée de la formation poétique par la langue maternelle. En effet, Jiménez affirme qu'il tient ce trait de sa mère, dans la prose « Mi lengua » de son projet *Vida* :

---

[959]Juan Ramón Jiménez, *Eternidades*, *op. cit., p.* 62-63.
[960]Cité par Fernando Cabo Aseguinolaza, *Infancia y modernidad literaria*, *op. cit.*, p. 65.
[961]Juan Ramón Jiménez, *Cuadernos de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, p. 122-124

> Mi Madre hablaba con una naturalidad, una riqueza, una propiedad, una gracia, estraordinarias y encantadoras. Cuando yo, niño y muchacho, vivía con ella en Moguer, no me daba mucha cuenta de esto. Luego, recordando lo vi bien, y qué no daría por estar siempre atento oyendo a mi madre. […][962].

Avec le recul que suppose le regard vers l'enfance, le poète est à nouveau l'enfant qui écoute attentivement les propos de sa mère et résume, dans la figure maternelle, les caractéristiques qu'il souhaite trouver dans sa propre poésie : « una naturalidad, una riqueza, una propiedad, una gracia », où chaque mot compte et contribue à forger une œuvre riche. L'idéal de la langue telle qu'il l'a apprise enfant, associé à la figure maternelle définit la trajectoire que le poète veut adopter dans sa carrière, pour faire de l'andalou, une langue universelle. Dans la même prose, il se justifie de la manière suivante :

> Mi ilusión, primero subconciente, luego decidida, fue, siempre, hacer del español un andaluz perfecto, una lengua fundida, gustosa, esquisita, capaz de todas las modulaciones e inflexiones de las más sutiles lenguas, una lengua de matices.[…]
> Creí siempre que ya había bastante dureza, sequedad, rotundez en la literatura española, y que el andaluz debe ser el estilo que contrarreste esa pedrea. El gallego es demasiado «iño», el murciano demasiado pluma. No, no es eso. El andaluz no es así; tiene la « enerjía suficiente », mi norma. Ése ha sido siempre el secreto del mejor andaluz: la fuerza justa, el sencillo «vamos allá». Pensando en eso me llamé yo una vez, y lo que eso se ha aprovechado, «el Andaluz universal». Yo quería elevar el español con mi andaluz interior y exterior, a universal. […][963].

La préoccupation pour la langue, celle qu'il a reçue lui-même dans son enfance, le renvoie au statut d'enfant en plein apprentissage, jusqu'à considérer la possibilité d'universaliser la langue andalouse, capable, selon lui, de transcrire les nuances indispensables à la faculté communicative. Comme le signale Cabo Aseguinolaza, certains poètes expriment cette tendance à créer un « langage natif » : si cet emploi de la langue peut paraître étrange pour les lecteurs des poèmes, généralement éloignés de ces références dialectales, cette langue signifie un retour aux origines, et plus précisément à l'enfance[964]. Face aux autres variantes, et à la dureté exprimée par la langue espagnole, il présente la langue andalouse comme le moyen par lequel

---

[962]Juan Ramón Jiménez, *Vida...*, *op. cit.*, p. 567-568.
[963]*Ibid*.
[964]Fernando Cabo Aseguinolaza, *Infancia y modernidad literaria*, *op. cit.*, p. 59-86. Cité par Teresa Choperena Ardendáriz, *La infancia y la poesía española del siglo XX*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, p. 139.

parvenir à une langue parfaite, dans ses nuances et son expression, avec force et subtilité, douceur et énergie, créant ainsi sa propre norme. Par conséquent, il met en évidence la dualité de l'intérieur et de l'extérieur, entre sentiment et expression, comme il le faisait avec la figure de l'enfant. Le poète, comme l'enfant, se trouve dans cette dialectique constante : il cherche à transcrire l'exactitude sémantique comme un enfant proche de ses émotions et par le biais de ce dernier.

Le poète s'interroge plusieurs fois au cours de sa vie sur la langue, il relate ainsi des cycles poétiques, où la création est rénovée, modifiée, améliorée, comme son œuvre :

> Tres veces en mi vida, a mis 19, a mis 33, a mis 49 años (cada 15, aproximadamente) salí de mi costumbre lírica conseguida a esplorar con el ánimo libre el universo poético. Tres revoluciones íntimas, tres renovaciones propias, tres renacimientos míos. Los tres he vuelto, más convencido cada vez, del dinamismo al éstasis; a la paz, a la meditación, a la sencillez, al orden pero con las sienes sentidas de un verdor y un oro distintos siempre, alrededor del nuevo tesoro secreto de los ojos[965].

Le poète établit trois cycles de « renaissance », autrement dit, de retour à un état proche de l'enfance, des étapes où il s'adonne à une contemplation, ou à un point de vue nouveau sur la création poétique. À chaque fois, le poète exprime son désir de renouer avec une virginité poétique, et retrouver un regard neuf sur son œuvre et sur son orientation créative. À l'instar du phénix, Jiménez propose de renaître de ses cendres poétiques, et de regarder à nouveau le monde avec simplicité, à la découverte de nouveaux trésors, dans une réflexion presque mystique liée au regard de l'enfant.

La mysticité attribuée à l'enfant s'estompe pour laisser place à la simplicité des émotions que le poète souhaite transmettre. Comme l'affirme Marina Bethlenfalvay :

> […] le symbole de l'enfant continue d'exercer son attraction poignante. Symbole des origines, ombre du passé, s'il n'est plus un guide vers le bonheur, comme on le croyait au XIX^e^ siècle, il reste une porte — la plus sûre — vers la connaissance de soi[966].

Dans les méandres des sentiments exprimés par la poésie, la figure de l'enfant est donc le vecteur de création poétique : tantôt figure de l'enfant distancié du poète,

---

[965]Cité par Antonio Sánchez Romeralo, « Los libros de *Poesía y Belleza : la realidad invisible* », *Peñalabra*, 20, 1976, p. 18-21. La graphie originale a été conservée.

[966]Marina Bethlenfalvay, *Les visages de l'enfant dans la littérature française du XIX^e^ siècle : esquisse d'une typologie*, Genève, Droz, 1979, p. 18.

tantôt l'enfant qui se trouve en lui, il est dans tous les cas, le meilleur moyen d'offrir un regard neuf sur son œuvre et il représente un chemin frayé à travers la mémoire.

À la lumière de ces éléments, nous avons donc observé la manière dont commencent à se projeter Sorolla et Jiménez à travers la figure de l'enfant : le sentiment de paternité qu'ils éprouvent les conduit à devenir des peintres de la vie de famille, et à utiliser la figure de l'enfant comme laboratoire de création pour les œuvres : cette expérimentation se caractérise par la mise en application des enseignements académiques et autres influences externes reçues pour Sorolla, tandis que pour Jiménez, c'est le façonnement de la langue, ou plutôt de l'exactitude linguistique, qui est le facteur de renaissance, de rénovation et surtout de perfectionnement. Ainsi, chez nos deux artistes, les figures d'enfant représentent ce champ des possibles de l'expérimentation, le sujet idéal pour perfectionner leurs techniques et pour représenter, au mieux, leur jeunesse comme peintre et poète.

Si la sphère familiale, privée, s'ouvre au public, elle reste néanmoins le lieu de représentation des problèmes et des événements, aussi déplaisants soient-ils, des personnes qui en font partie : d'où notre intérêt pour les émotions exprimées par la représentation. Comme le souligne Reyero, la famille est l'occasion « de problemas y disgustos, tanto mayores cuanto más intensa es la vivencia familiar[967] », et les œuvres de Sorolla et Jiménez ne font pas exception : la projection des artistes sur les enfants est le reflet indéniable de leurs inquiétudes dans leur trajectoire professionnelle, mais aussi le moyen de parvenir à cette connaissance de soi, par la rétrospection, le fait de remonter le temps, menant à l'introspection, l'effort de conscience réalisé dans un but de connaissance de soi[968]. Les artistes oscillent alors dans une dialectique constante entre le passé et le présent, entre leur vécu et leur ressenti, à travers la figure de l'enfant qui se fait à la fois écho et porte-parole de leurs préoccupations artistiques.

[967]Javier Portús (coord.), *Ternura y melodrama…*, *op. cit.*, p. 92.
[968]Définition « introspection », disponible sur : http://www.cnrtl.fr/definition/parfait [consulté le 12/02/18].

3.2. Le chemin du souvenir d'enfance

> Te souviens-tu ? C'était un dimanche lourd et blanc,
> à cette époque où nous étions tous deux enfants[969].

Dans la rétrospection engendrée par la figure de l'enfant, le peintre et le poète oscillent entre ce « moi » revendiquant la paternité des tableaux ou des poèmes et le souvenir d'enfance, en lien avec la subjectivité de l'adulte qui le raconte ou le peint. L'enfant incarne la subjectivité, d'un sujet qui s'observe lui-même comme un enfant et se construit alors lui-même.

En effet, selon Reyero, le sentiment général qui se dégage de ces portraits — ajoutons picturo-littéraires — est la nostalgie, due à la multitude d'images collectives renvoyant au paradis perdu : toutes les informations reçues par le spectateur-lecteur, quelle que soit leur nature (couleurs, lumière, intérieurs et les figures qui y apparaissent), nous renvoient d'ores et déjà à un monde qui n'existe plus[970].

L'enfant est une combinaison d'éléments qui viennent s'entremêler dans la bouche (ou par le pinceau) d'un adulte et tâche de le raconter d'une perspective externe (cet enfant que j'étais). On assiste alors à une exploration et à une création de la subjectivité : le poète-peintre s'observe lui-même à une époque où il n'était pas celui qu'il est devenu, mais un « moi » en cours de formation, et cette observation est aussi celle qui le forme, car elle construit l'idée du « moi » de leur maturité. De la part de l'auteur-narrateur-peintre, le déterminisme est présent, lui qui connaît sa propre évolution et le cours de sa vie[971]. Ce déterminisme lié à la figure de l'enfant est en lien avec les courants littéraires issus du XIX^{e} siècle, ces derniers se manifestant dans les œuvres d'écrivains réalistes tels qu'Émile Zola, où « l'enfant apparaît comme une créature exilée, déshéritée, orpheline le plus souvent. De naissance souvent illustre

---

[969]Francis Jammes, « En songeant », *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir*, 1898.
[970]Carlos Reyero, in Javier Portús (coord.), *Ternura y melodrama…*, *op. cit.*, p. 92. Le même constat a été réalisé avec la représentation des émotions passagères des enfants sur les portraits.
[971]Afin d'établir des liens entre le déterminisme et la liberté, voir Jean-Marc Goglin, « Déterminisme, contrainte et liberté. Contribution à une théorie thomiste de la liberté de choix », 2013, disponible sur : https://halshs.archives-ouvertes.fr/ [consulté le 20/03/2015].

ou inconnue, il n'est pas à sa place dans le monde, où il est tombé, et semble garder la nostalgie d'une patrie perdue[972] ». Il est donc « un enfant du monde », caractérisé par son « enracinement dans la vie terrestre[973] ».

L'héritage romantique de la poésie de Bécquer n'est pas non plus à écarter concernant l'écriture jiménienne : ce courant littéraire a pour vocation l'épanchement des sentiments et nous plonge dans l'introspection, autrement dit, la recherche de cette première personne qui apparaît sans cesse dans les poèmes. Dans le cas de la peinture de Sorolla, les références orientalistes sont également dérivées de la quête de l'exotisme romantique.

D'autre part, l'arrivée des théories freudiennes bouscule les conceptions sur l'enfant[974]: en effet, le passé est désormais un espace qui a la capacité d'être récupéré comme le souligne Teresa Choperena Ardendáriz[975]. Avec Freud, le passé est appréhendé comme un élément qui conditionne la personnalité, où se produit une tendance à transformer les événements passés en motif de culte, et où l'homme maintient une position ferme face à une réalité instable et changeante[976]. En effet, si ces théories sont reçues tout d'abord dans les cercles médicaux et scientifiques avec une certaine méfiance, elles ne le sont pas moins auprès du grand public qui voit une profanation de la figure de l'enfant, symbole jusqu'alors de pureté et d'innocence. En revanche, les poètes accueillent d'une manière plutôt favorable cette idée, qui leur rappelle également les postulats de Henri Bergson dans *l'évolution créatrice* : l'inconscient serait l'endroit où les souvenirs sont refoulés, et ces pulsions internes ne se manifestent qu'en « irruptions inattendues », selon Marina Bethlenfalvay. Pour Bergson et Freud, en effet, en grandissant, l'enfant « est sevré du contact avec ses émotions[977] ». Jiménez et Sorolla semblent s'inscrire dans un mouvement qui va à l'encontre de cette affirmation, et c'est à travers l'enfant qu'il renoue le contact avec les émotions de l'enfance.

---

[972]Marina Bethlenfalvay, *Les visages de l'enfant…*, *op. cit.*, p. 86.
[973]*Ibid*.
[974]Nous avons déjà évoqué les théories freudiennes en introduction de cette étude.
[975]Teresa Choperena Ardendáriz, *La infancia y la poesía española del siglo XX*, *op. cit.*, p. 43.
[976]*Ibid*., p. 44.
[977]Marina Bethlenfalvay, *Les visages de l'enfant…*, *op. cit.*, p. 125-126.

Dans cette volonté de connaissance de soi-même, le début du XX^{e} siècle ne s'avère pas particulièrement propice au travail des mémorialistes, exception faite de l'œuvre de Miguel de Unamuno, *Recuerdos de niñez y de mocedad* (1908). Juan Ramón Jiménez reconnaît que ce dernier lui a montré le chemin de l'autobiographie à suivre, s'éloignant des modèles de littérature confessionnelle dont il était question à cette époque[978]. Comme le souligne Richard A. Cardwell, le thème du souvenir d'enfance est récurrent en cette fin de siècle : des auteurs comme Azorín, Baroja, Antonio Machado, Martínez Sierra et Unamuno, entre autres, se sont livrés à cet exercice de mémoire. Il est aussi le fruit, selon le critique, du symbolisme européen afin d'échapper à la fuite du temps[979].

Afin de vérifier notre hypothèse sur l'enfant comme métaphore de l'artiste, interrogeons-nous à propos des manifestations de la figure de l'enfant dans la partie de l'œuvre autobiographique de Juan Ramón Jiménez et de Sorolla afin de faire surgir les différentes voix de l'enfance qui y résonnent.

3.2.1. L'écriture et la peinture (auto)biographiques

Dans l'œuvre de Jiménez, la poésie et la vie sont indissociables, et le fait de se réinventer chaque jour fait partie de ce long processus de création poétique. Ainsi l'exprime-t-il dans *El trabajo gustoso* :

> Poetizar es llegar, venir a ser yo cada día en una nueva visión y una nueva expresión de mí mismo y del mundo que yo veo, mi mundo[980].

Dans notre quête des voix de l'enfant de Sorolla et Jiménez, il serait erroné de ne pas s'interroger sur leurs trajectoires de vie, qui va de pair avec leur création artistique. Jiménez ne cesse de répéter que la tâche créative de chaque artiste évolue et grandit, comme le ferait un enfant. Il revendique ainsi la projection de lui-même dans son Œuvre, qui est le reflet de ses étapes de formation et de création :

---

[978]María Ángeles Sanz Manzano, *La prosa autobiográfica de Juan Ramón Jiménez, op. cit.,* p. 118-119.
[979]Richard A. Cardwell, in Juan Ramón Jiménez, *Obra poética*, vol. 2., *op. cit.*, p. 825.
[980]Juan Ramón Jiménez, *El trabajo gustoso*, Francisco Garfias (éd.), Madrid, Aguilar, 1961, p. 126.

> Mis poemas son poesía vivida a través de toda mi vida. Nunca comprendí ese interés de algunos escritores en haber aparecido ya formados. Yo me he formado a la vista de todos. Como en mi vida he sido un niño, luego un joven, etc…, he escrito como un niño, como un joven, etc… Yo creo que las ideas de cada época deben respetarse, mostrándolas cada vez con más claridad[981].

Si Sorolla et Jiménez se sont attachés à montrer les enfants autour d'eux par le biais de divers portraits, reflétant ou non leur vécu, il est naturel de s'intéresser à leur propre représentation, par le genre de l'autoportrait, afin d'évaluer ce changement créatif ou au contraire, cette rétrospection vitale vers la figure de l'enfant.

3.2.1.1. Les autoportraits de Sorolla et Jiménez

Sorolla comme Jiménez apparaissent à la fois comme auteurs et sujets de leurs œuvres. En effet, nous avons observé que le peintre se représente lui-même sur des toiles de scènes familiales, comme *La familia* (1901) où son reflet apparaît dans le miroir du fond. Il utilise précédemment ce procédé dans l'œuvre *Escena hogareña* (1900), reproduite ci-après.

Cet autoportrait met en scène Sorolla et Clotilde dans le miroir, qui reflète des actes quotidiens dans la vie du couple comme élément nécessaire à l'équilibre émotionnel du peintre, comme le souligne Blanca-Pons Sorolla : « Sorolla necesita el equilibrio emocional que solo su mujer y sus hijos le transmiten[982] ». À mi-chemin entre tableau et photographie par sa structure volontairement coupée en bas et en haut du tableau, ce cadre confère à la composition le même effet d'immédiateté et de capture du moment éphémère entre les époux. Le titre du tableau exprime cette globalité, « scène du foyer », dans une volonté d'universalité : il s'agit des époux qui partagent un moment ensemble, l'homme qui peint et la femme qui coud.

---

[981]Juan Ramón Jiménez, *Poemas revividos del tiempo de Moguer (1895-1954)*, Madrid, Artes Gráficas Luis Pérez, 1970, cité par Jorge Urrutia, in Juan Ramón Jiménez, *Primeros poemas*, Sevilla, Point de Lunettes, 2003, p. 10.

[982]Blanca Pons-Sorolla, « Sorolla y su familia », in Javier Portús (coord.), *Ternura y melodrama…*, *op. cit.*, p. 115.



Tableau 84 : Joaquín Sorolla, *Escena hogareña,* 1900,
huile sur bois, 13,7 x 25,5 cm, Museo Sorolla, Madrid.

Le trait est rapide et les visages peu précis, ce qui renforce cette idée d'instantanéité de la représentation. Seul le visage de Sorolla fixe le miroir, tandis que Clotilde vaque à ses occupations. Le miroir forme ainsi un cadre dans le tableau, dont le contraste doré marque une séparation entre le mur, dans les tons verts, et le reflet du décor à l'intérieur du miroir, orienté vers des tons chauds de marron et de rouge, qui fonctionnent comme des couleurs complémentaires et accentuent, ainsi, l'effet d'intérieur, le reflet dans le miroir et l'extérieur. La mise en abyme, le tableau dans le tableau, souligne le contraste entre l'intérieur et l'extérieur. Par le miroir, nous pénétrons dans l'intimité de la sphère conjugale et donc familiale, sans pour autant définir les traits des expressions éphémères, dans la vie comme sur les visages. Les couleurs sont vives, notamment mises en relief par la robe rouge de Clotilde ; néanmoins, le tissu blanc qu'elle tient dans ses mains fait appel à celui que nous retrouvons dans les tenues des enfants, encore en bas-âge lors de la réalisation de cette peinture. Par le biais de ce point lumineux dans une composition colorée, l'absence de l'enfant dans cette scène de vie de famille est résolue par l'image à laquelle renvoie l'activité de la figure maternelle et l'enfant apparaît donc *in absentia*. Il existe d'autres autoportraits de Sorolla. Mais son cas diffère du peintre contemporain

Picasso[983], par exemple, dans la mesure où le peintre valencien n'était pas obsédé par sa propre image. Par ailleurs, Sorolla ne se représentait pas d'une manière particulièrement flatteuse sur ses propres portraits. La réalisation des autoportraits de Sorolla n'est donc pas due à l'obsession de vaincre la mort, mais les tableaux acquièrent une valeur presque affective : plus qu'une photographie, Sorolla laissait son portrait pour que les absences se fassent moins longues lors de ses fréquents voyages. Blanca Pons-Sorolla avance l'hypothèse que Sorolla eût fait ces autoportraits à la demande de son épouse Clotilde[984].

Nous remarquons une absence des autoportraits où l'artiste apparaît comme un enfant, et tel sera le cas pour Jiménez. En effet, le portrait littéraire « El andaluz universal[985] » a été écrit en 1923, soit une décennie après le premier, intitulé « Soy nostálgico ». Dans la dizaine d'années qui séparent ces deux autoportraits, s'est produit un changement de perspective du poète qui envisage alors les portraits exécutés davantage comme des caricatures, puisqu'il dépeint des personnes qu'il a connues et côtoyées. Il écrit d'ailleurs dans *Españoles de tres mundos* : « CARICATURA y no retrato porque los conozco y puedo ver sus rasgos característicos. (Retratos de los lejanos o no conocidos personalmente)[986] ».

Ainsi, Sanz Manzano énumère en neuf points les étapes par lesquelles est passé Jiménez afin d'élaborer son autocaricature lyrique « el Andaluz universal (autorretrato para uso de reptiles de varia categoría[987] », selon les propres termes du poète. Tout d'abord, il nous fait part de ses origines andalouses qu'il revendique fièrement. Puis, il évoque sa confiance en l'avenir, son indifférence face à l'argent et son dévouement absolu à ce qu'il aime. Par la suite, il préconise une nostalgie constante comme norme éthique et esthétique. Ensuite, il se prétend possesseur de la beauté et des dons de la poésie. Il évoque également la liberté dont

---

[983]Picasso, contemporain de Jiménez et de Sorolla, suivait scrupuleusement son évolution à travers une série d'autoportraits, de ses quinze à ses quatre-vingt-dix ans. « Cómo evolucionaron los autorretratos de Picasso en el transcurso de 80 años », Disponible sur : http://culturainquieta.com [consulté le 14/02/18].

[984]Blanca Pons-Sorolla, « Sorolla : retratos individuales », art. cit., p. 317.

[985]Juan Ramón Jiménez, *Españoles de tres mundos*, 2009, *op. cit.*, p. 216-218.

[986]*Ibid*., p. 211.

[987]*Ibid*., p. 216-218.

il jouit pour écrire et agir, son goût pour la simplicité de la vie, et enfin, il s'excuse pour le portrait qu'il vient de dresser en le justifiant par les défauts affectueux qu'avait décelé chez lui sa mère[988].

Finalement, cette « autocaricature » est l'œuvre maîtresse de cette galerie de portraits littéraires, où Juan Ramón Jiménez est capable de se juger aussi sévèrement qu'il a pu le faire avec ses contemporains[989]. Cette projection du poète est reflétée de nouveau par un aphorisme: « Mis retratos no se parecen ya a mí. Yo soy el que me voy pareciendo a mis retratos[990] », et insère un peu de lui-même dans chacun de ses portraits. Notons néanmoins la réalisation de l'autoportrait du poète, en 1906, que nous reproduisons ci-dessous[991], qui, comme le souligne Ángel Crespo, présente des airs de la peinture française de fin de siècle :



Illustration 10 : Juan Ramón Jiménez, *Autorretrato*, 1906, collection des héritiers de Juan Ramón Jiménez.

[988]Dans sa caricature, il reprend l'exacte citation du portrait dressé par sa mère : « Perdón. De niño, mi madre, bellísima, buenísima, perfecta, me reñía cariñosamente con pintorescos nombres, exactos como todas las palabras de ella, gráfica maravillosa, que son las de mi léxico: "Impertinente, Exijentito, Juanito el Preguntón, el Caprichoso, el Inventor, Antojado, Cansadito, Tentón, Loco, Fastidiosito, Mareón, Exajerado, Majaderito, Pesadito y…Príncipe" » in Juan Ramón Jiménez, *Españoles de tres mundos*, 2009, *op. cit.*, p. 218.

[989]María Ángeles Sanz Manzano, *La prosa autobiográfica de Juan Ramón Jiménez, op. cit.,* p. 193-214.

[990]Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía, op. cit.*, p. 563.

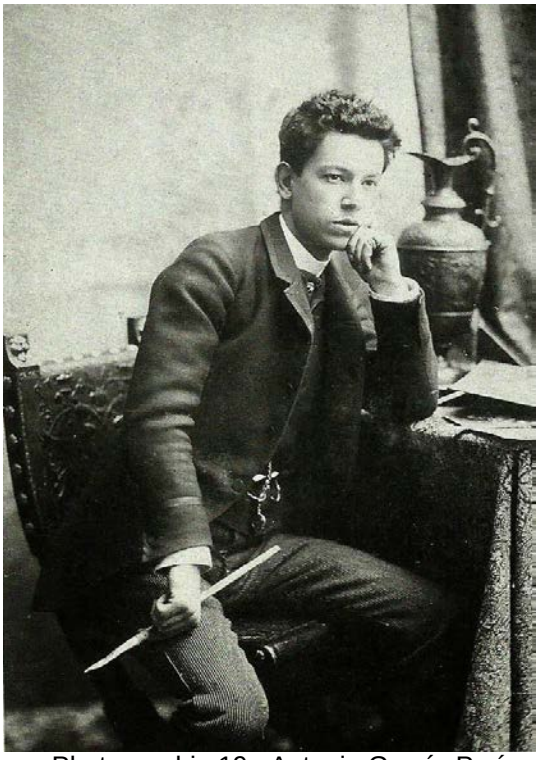
[991]La technique et les dimensions ne sont pas précisées. Ángel Crespo, *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, *op. cit.,* p. 71 et p. 43.

Les autoportraits de Sorolla et Jiménez les montrent déjà à l'âge adulte. En effet, les autoportraits font partie du présent de l'artiste, et seul l'adulte est capable d'effectuer ce retour sur lui-même. La réflexion sur l'enfant se fait depuis la maturité et conforte cette vision rétrospective. Ainsi l'explique Jiménez : « El niño no se ve a sí mismo; no sabe lo que tiene ni lo que es[992] ». L'absence de la figure de l'enfant dans l'autoportrait des poètes suppose que le chemin du souvenir se trace par d'autres moyens. Nous avançons donc l'hypothèse de la projection des artistes sur la figure d'enfant, qui fonctionnerait comme un miroir du temps qui passe et de l'évolution de leur création artistique.

3.2.1.2. L'évolution picturale de l'artiste à travers l'enfant

Si le peintre a réalisé au cours de sa vie des portraits de tous ses enfants, le cas de son fils, Joaquín Sorolla García, attire particulièrement l'attention pour la progression biographique qu'il suppose : la ressemblance troublante entre le père et le fils permettent un rapprochement intéressant, malgré l'absence d'autoportraits de l'artiste étant jeune.

Néanmoins, ce manque est compensé par la galerie de portraits réalisés à partir de ses dix-sept ans par le photographe et son mentor, Antonio García Perís[993]. Ainsi, dans la production de Sorolla, nous retrouvons des



Photographie 19 : Antonio García Perís, *Retrato del pintor adolescente*, 1880, tirage ancien, albumine, 15 x 10 cm.

[992]Juan Ramón Jiménez, *Estética y ética estética*, *op. cit.*, p. 38.

[993]Antonio García réalise une série de portraits de Sorolla à diverses étapes de sa vie, comme le montre l'ouvrage *Antonio García, Fotògraf*, catalogue d'exposition, Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 201-219. Une partie des portraits du peintre se trouvent également dans les archives du Museo Sorolla et a fait l'objet d'une exposition récente au Museo Sorolla de Madrid : Publio López Mondéjar, *Sorolla en su paraíso*, *op. cit.*, p. 56-115. La provenance n'est pas indiquée.

exemples de cette galerie de portraits de son fils, le jeune Joaquín Sorolla García, de ses jeunes années à l'âge adulte[994].

Le premier portrait[995] présenté s'intitule *Joaquín Sorolla García vestido de blanco* de 1896. Dès le titre, le peintre décline l'identité complète de la figure d'enfant protagoniste : l'exposition patronymique permet à la fois de mettre en valeur la paternité — l'enfant porte le même prénom et nom que son père —, mais la maternité, par l'ajout du second nom de famille (bien que courant en Espagne), permet de compléter la valeur de ce tableau. Autrement dit, il s'agit de montrer la figure de l'enfant comme l'expression de l'union de ses parents.



Tableau 85 : Joaquín Sorolla, *Joaquín Sorolla García vestido de blanco*, 1896, huile sur toile, 45 x 31 cm, Museo Sorolla, Madrid.

[994]Joaquín Sorolla peint d'autres portraits de son fils en 1911, 1912, 1914 et 1917, qui figurent dans le fonds du Museo Sorolla et pourraient s'inscrire dans cette sélection. Nous avons choisi de ne pas inclure ces portraits postérieurs dans cette étude, étant donné qu'il représente son fils Joaquín déjà adulte.

[995]Nous avons choisi les portraits en fonction de la date de réalisation, de la technique (peinture à l'huile), en nous nous focalisant sur la posture de l'enfant (visage de face), excluant ainsi les portraits précédemment étudiés où le fils du peintre est montré de profil (comme dans *Joaquín Sorolla García y su perro*, 1906), de dos (*Joaquín a la luz de una lámpara*, 1900), ou en compagnie d'autres membres de sa famille.

Par ce processus, le peintre attribue à son enfant sa propre identité, et qui plus est, le peintre définit le genre masculin de l'enfant, quand la représentation et les éléments de la composition seraient insuffisants pour déterminer son sexe. De surcroit, ce titre descriptif met également en exergue sa tenue, « vêtu de blanc », mais la polysémie de « vestido » peut aussi bien renvoyer à la façon d'être habillé s'il est employé comme participe passé, tout comme à la tenue portée (une robe[996]) s'il est utilisé comme substantif. Ainsi, l'intitulé du tableau ne peut être plus en adéquation avec le sujet représenté : l'enfant est le protagoniste, seul dans un décor pastel, fait de tâches grises, mauves et marrons. Ce fond fait l'illusion d'un rideau en arrière-plan, et le fauteuil sur lequel il est assis, appartenant au mobilier de la famille Sorolla, replace la figure d'enfant dans un décor intime, mais familier, où il occupe tout l'espace central.

La chaleur colorée du corps de l'enfant marque un contraste avec le vêtement : l'enfant est enveloppé dans cette large tunique blanche, dont la maîtrise des blancs rappelle les nuances de blanc de *Madre*, réalisé un an auparavant. Les teintes beiges et rosées de la peau permettent de mettre davantage en évidence la posture : l'enfant est représenté aux trois-quarts, la main, à droite de la composition, est volontairement coupée du cadre, comme le sont également ses jambes. L'enfant adopte une allure droite mais sa main reposant sur l'accoudoir lui donne une expression décontractée.



Ainsi, le peintre met l'accent sur le buste de l'enfant, et surtout sur son visage, au regard pénétrant, comme le montre le détail du tableau ci-contre[997]. Un rayon de lumière traverse ce visage, mais c'est par le regard insistant de l'enfant dirigé vers le spectateur que s'établit le contact entre l'intérieur et l'extérieur de la toile. Le peintre s'attache ainsi à représenter le visage de son fils dans les moindres détails, avec une volonté de représentation de lui-même dans les traits de cet enfant alors âgé de quatre ans, de qui il se distancie par l'attribution de l'identité dans le titre.

[996]Nous avions déjà signalé que la robe était l'habit commun des enfants jusqu'à leur cinq ans, peu importe leur sexe.
[997]Détail de *Joaquín Sorolla García vestido de blanco* (1896).

La suite de la galerie des portraits de son fils ne porte alors que son prénom : Joaquín. Le peintre déduit ainsi que l'identité de son enfant est déjà connue, et c'est donc véritablement une croissance de l'enfant qu'il tend à montrer. En effet, le nom décliné complètement reflète sa destinée : être présenté à une exposition. L'utilisation du prénom relève de l'intimité, ce sont des œuvres qu'il peignait pour lui. Ainsi, le deuxième portrait ici présenté met également l'accent sur le visage de l'enfant, qui fixe intensément le spectateur, laissant le reste de la composition inachevé :



Tableau 86 : Joaquín Sorolla, *Joaquín*, 1897,
huile sur toile, 44,5 x 28 cm, Museo Sorolla, Madrid.

Le visage de l'enfant, en revanche, apparaît détaillé, et c'est bien dans cette zone supérieure du tableau que toute l'attention du spectateur se porte. Si le regard figé et pénétrant, les joues rosées et la bouche rouge restent inchangés — tout comme la taille de la composition qui est similaire au portrait antérieur —, la coupe de cheveux du jeune garçon est plus courte, et la robe blanche de l'enfant en bas-âge a laissé place à une tunique grise, une couleur que Sorolla maîtrisait particulièrement, comme le signale Blanca Pons-Sorolla, reprenant les commentaires du critique Silverio de la Torre, et qui ancre davantage le peintre dans la lignée picturale de Velázquez :

> […] Ese gris de Velázquez, que es y ha sido la desesperación de los pintores, porque no se consigue estudiando su manera de pintar, sino estudiando incesantemente el natural, como lo hace Sorolla[998].

Cette influence vélasquienne ne sera qu'accentuée dans le portrait suivant montrant Joaquín en 1900, où le protagoniste porte un costume gris plus sombre. Dans cette composition, Sorolla a fait le choix de ne représenter que le buste de l'enfant, puisque tel est le message à véhiculer : l'enfant grandit, et de la même manière, l'art de Sorolla change, et nous entrons progressivement dans l'étape de maturité du peintre.



Tableau 87 : Joaquín Sorolla, *Joaquín*, 1900,
huile sur toile, 45 x 31 cm, Museo Sorolla, Madrid[999].

Si les premiers portraits étudiés revêtaient une tendance réaliste dans la netteté des lignes, la technique de Sorolla change pour celui-ci : en effet, les coups de pinceau acquièrent une plus longue portée puisqu'il s'agit d'une étude, et les traits de visages se dissipent, tout en gardant comme point d'ancrage le regard dirigé vers le spectateur, la couleur chaude des joues et de la bouche, la forme du visage et la couleur des

[998]Cité par Blanca Pons-Sorolla, *Joaquín Sorolla : vida y obra*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001, p. 157.
[999]Une aquarelle a été peinte la même année par Joaquín Sorolla, qui nous laisse penser que cette dernière a servi d'esquisse au tableau éponyme : *Joaquín*, 1900, huile sur toile, 46 x 31 cm, Madrid, Museo Sorolla.

cheveux : le visage de l'enfant est amplement reconnaissable, mais dans le contraste de gris, blanc et noir qui composent cette œuvre, elle représente les prémices des portraits de famille à l'influence de Velázquez qui vont suivre : *La familia* (1901) et *Mis hijos* (1904). La similitude entre le *Joaquín* de 1900 et le Joaquín de *Mis hijos* de l'année suivante est significative, dans les traits et dans la tenue, comme nous pouvons l'observer ci-après.



Détail de Joaquín Sorolla, *Mis hijos*, 1904,
huile sur toile, 160,50 x 230,50 cm, Museo Sorolla, Madrid.

Autour des années 1900, Sorolla abandonne son étape de jeunesse pour se projeter dans son époque de maturité, comme le signalent Marcelo Abril, Florencio de Santa-Ana et María Luz Buelga Lastra[1000], tandis que Blanca Pons-Sorolla considère le point de départ de la maturité artistique de Sorolla l'œuvre *Sol de la tarde* (1903)[1001], pour laquelle le peintre relate enfin avoir trouvé sa voie artistique définitive :

> Y esta ha sido mi labor de casi un cuarto de siglo, labor que comienza con el *Dos de mayo*[1002] y termina con *Sol de tarde*; es decir, que no termina, sino que de entonces acá se consolida más[1003].

[1000]Cité par Miguel Lorente Boyer, *Influencias y recursos en la técnica pictórica de Joaquín Sorolla*, thèse de doctorat, Elche, Universidad Miguel Hernández, 2015, p. 511.
[1001]Blanca Pons-Sorolla, « Sorolla y su familia », art. cit., p. 115.
[1002]Joaquín Sorolla, *La Defensa del parque de artillería de Monteleón*, 1884, huile sur toile, 400 x 580 cm, Biblioteca Museo Víctor Balaguer, Villanueva y Geltrú (Barcelona), reproduit dans nos annexes.
[1003]Facundo Tomás, Felipe Garín, Isabel Justo et Sofía Barrón (éd.), *Epistolarios de Joaquín Sorolla…,* vol. 1, *op. cit.*, p. 29.

Ce changement pictural s'opère également sur les portraits qui suivent. Le fils de Sorolla apparaît en 1907 vêtu d'un costume blanc, dans une note de couleur avec la mer en toile de fond :



Tableau 88 : Joaquín Sorolla, *Joaquín*, 1907,
huile sur toile, 34 x 26 cm, Museo Sorolla, Madrid.

Le visage de l'enfant, maintenant adolescent, est toujours aussi déterminé : tout au long de sa vie, Joaquín Sorolla García sera un exemple d'élégance[1004]. Son père le représente toujours vêtu comme un dandy.

Adoptant la même attitude décontractée, le chapeau posé sur la cuisse, et accoudé à son fauteuil, le protagoniste établit la connexion entre l'intérieur du tableau, entre la croissance du fils et la progressive maturité de Sorolla. Le peintre utilisera d'ailleurs les mêmes éléments du décor — la mer, le costume, le chapeau — associés dans une composition photographique afin de dresser le portrait du grand-père de l'enfant, Antonio García, en 1909[1005]. Cependant, à la différence du portrait d'enfant, celui de son beau-père sera peint de profil, à travers une fenêtre ouverte sur l'extérieur

[1004]Alejandro Font de Mora et Felipe Garín, *Joaquín Sorolla y la medicina*, *op. cit.*, p. 48.
[1005]Joaquín Sorolla, *Antonio García en la playa*, 1909, huile sur toile, 150 x 150 cm, Museo Sorolla, Madrid. Ce tableau ne fait pas partie de notre corpus d'étude. Ainsi, pour ne pas entraver la lecture, nous renvoyons le lecteur aux annexes.

et le regard du protagoniste n'est pas tourné vers le spectateur, donnant l'illusion d'un « instant volé ».



Tableau 89 : Joaquín Sorolla, *Joaquín*, 1911,
huile sur toile, 181 x 110,5 cm, Museo Sorolla, Madrid.

Dans cette évolution picturale, le portrait de 1911, alors que le jeune Joaquín Sorolla García est âgé de dix-neuf ans, marque la maturité de son père comme peintre. En 1911, Sorolla est couronné de succès, et c'est à travers son fils qu'il l'exprime, dans ce portrait où le décor acquiert autant d'importance que le sujet lui-même. Joaquín est peint debout, de face, dans un costume vert qui laisse transparaître son style vestimentaire de dandy : veste longue, gants et chapeau entre les mains. Cette même année, l'unique fils de Sorolla déménage à Londres pour ses études, et dans sa posture élégante, c'est toute la fierté de son père qui apparaît. L'amoncellement de

livres, disposés sur la table, ainsi que la statue de Mademoiselle Swirsky[1006] laisse présager un avenir prometteur pour le fils du peintre, et la lumière provenant probablement d'une fenêtre à gauche, illumine ce visage aux traits jeunes. De plus, le statisme du fils, debout, appuyé sur la table marque un contraste dans l'œuvre avec le mouvement de la statue de la danseuse. Il semble alors que les statuts des personnages se soient inversés dans la composition.



Tableau 90 : Joaquín Sorolla, *Joaquín Sorolla y García*, 1910,
huile sur toile, 56,5 x 42 cm, Museo Sorolla, Madrid.

L'apogée de la carrière de Sorolla se retrouve dans les traits du jeune Joaquín en 1910. En effet, si le titre, comme nous l'avions observé, décline l'identité du jeune homme, c'est par la conjonction de coordination qu'il désigne la descendance. Mais dans le tableau, il omet le second patronyme pour refléter un nom que père et fils partagent : Joaquín Sorolla. De plus, par l'intermédiaire du portrait de son homonyme, le peintre accède à l'immortalité. Le peintre fusionne donc son nom et l'identité de son

[1006]Mademoiselle de Swirsky, la comtesse Thamara Swirskaya de son vrai nom (1890-1962), est une danseuse à la renommée internationale. Elle eut une vie intense : née en Russie mais qui grandit à Paris, elle vécut par la suite aux États-Unis, entra en relation avec les plus grands compositeurs de l'époque comme Erik Satie, et se produit pieds nus sur scène. Les critiques de son époque définissent sa danse comme « possédant toute la fraîcheur et l'exubérance de la jeunesse ». In « Thamara de Swirsky, Russian Countess Who Will Appear in Novel Barefoot Dance in Auditorium », *Los Angeles Herald*, 33, 43, 13/11/1910. La statuette de la danseuse est signée par le Prince Paul Troubetzkoy.

enfant : il utilise, la même année, le même mode de signature, dans le portrait de sa fille *María con blusa roja*, où celle-ci a définitivement quitté la période de l'enfance : le décor devient plus sombre, le regard plus déterminé, et le rouge intense de la robe marque le passage du statut d'enfant à la femme. Rappelons que cette couleur rouge était initialement la couleur des mariées, décrivant les « deux versants de l'amour : le divin et le péché de chair[1007] ». Le titre suggère d'ailleurs au spectateur la focalisation sur la blouse rouge du personnage. Ainsi, quatre ans après la réalisation de ce tableau, María se marie avec l'un des disciples de Sorolla, Francisco Pons Arnau.



Tableau 91 : Joaquín Sorolla, *María con blusa roja*, 1910,
huile sur toile, 63,5 x 43 cm, Museo de Bellas Artes, Valencia.

En 1910, le nom de Sorolla est reconnu internationalement, par ses divers prix à Paris, Madrid, ou encore aux États-Unis, pays vers lequel il va bientôt se concentrer exclusivement pour honorer ses commandes envers la Hispanic Society. En 1910, ce sont les dix-huit ans de son fils : c'est un visage d'homme que nous présente Sorolla à présent, et non plus le regard de l'enfant qui l'a accompagné. Le portrait sert pour ainsi dire de rite de passage. La croissance et l'évolution de son fils fait office d'indicateur de maturité artistique. Le fait de l'immortaliser à travers les différents

[1007]Michel Pastoureau et Dominique Simonnet, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Éditions du Panama, 2014, p. 38.

portraits cristallise, de la même façon, l'évolution picturale que connaît le peintre et n'est pas sans rappeler l'image de ce dernier au même âge, où l'on peut notamment déceler une grande détermination mais aussi une tristesse dans le regard.





Photographie 20 : Antonio García Perís, *Retrato del pintor adolescente*, env. 1880, copie d'époque, albumine, 15 x 10 cm[1008].
Photographie 21 : Antonio García Perís, *Retrato de estudio de Joaquín Sorolla*, env. 1880, copie d'époque, albumine, 15 x 10 cm.

Si sa fille Elena était la réminiscence de Clotilde à travers le tableau *Elena entre rosas* (1907), comme nous l'avions remarqué, les portraits de son fils enfant fonctionnent comme une métaphore de l'artiste qui se projette à travers lui, et il immortalise sa vie d'artiste à travers le développement de son propre enfant. Le portrait d'enfant acquiert plus qu'un effet de projection des parents, il est le miroir par lequel ces derniers se voient vieillir, et dans le cas de Sorolla, également mûrir comme artiste.

[1008]La provenance des photographies n'est pas indiquée.
Publio López Mondéjar, *Sorolla en su paraíso*, Madrid, Fundación Museo Sorolla, 2017, p. 57-58.

Sorolla s'inscrit dans la lignée de Ignacio Pinazo, dans l'élaboration de cette sorte de frise chronologique de son évolution picturale à travers l'enfant. Le sujet varie selon les avancées que Sorolla expérimente. Dans ce cas, de nouveau, les enfants qui lui sont le plus proches lui servent de modèles, afin que de contribuer au développement de son « moi » comme artiste. Ce processus amorce l'association entre Jiménez et la figure du *fanciullino* (*le petit enfant*) du poète italien Giovanni Pascoli, traité poétique de cette fin-de-siècle[1009].

3.2.1.3. Le retour à l'enfance de Jiménez : le mythe du *poeta ut puer*

Quand Sorolla commençait sa carrière sous les bons augures de son protecteur et futur beau-père, le photographe Antonio García, en 1880, Juan Ramón Jiménez voyait le jour un an après, en 1881. À l'âge adulte, Jiménez n'aura de cesse de chercher à nouveau cet état d'enfant[1010], comme suggéré dans une note intitulée « Juventudes » :

> Llamo juventudes a las épocas que señalan en mi vida un brotar nuevo.
>
> Yo siento bien que he tenido tres vidas, tres tiempos perfectamente definidos, como un día con su mañana, su mediodía y su tarde, como un año con su primavera, su verano y su otoño; uno de niño, otro de joven, otro de hombre. Yo fui niño mucho tiempo, joven, más y ahora estoy volviendo a mi infancia.
>
> Primera juventud (Desde 1895)
> Segunda juventud (Desde 1913)
> Tercera juventud (Desde 1930)[1011].

La recherche de l'état d'enfant, qui légitime ce renouveau poétique, nous mène à réfléchir au sujet du mythe du *poeta ut puer*, selon lequel « l'enfant s'identifierait au poète, car la poésie est considérée comme une forme primordiale de connaissance

---

[1009]Nous développons l'association du traité poétique *il fanciullino* de Pascoli et Juan Ramón Jiménez dans le 3.3. de ce chapitre.

[1010]Comme Picasso à qui l'on attribue l'exclamation, à la vue d'une exposition de dessins d'enfants : « A la edad de estos niños yo pintaba como Rafael. He tardado mi vida entera en aprender a pintar como ellos », cité par Antonio Muñoz Molina, « Novela de una novela », in Jacques Soubeyroux (éd.), *Mouvement et discontinuité. Approches méthodologiques appliquées à l'histoire et aux littératures d'Espagne et d'Amérique latine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1995, p. 15.

[1011]Juan Ramón Jiménez, *Poesías últimas escojidas*, Antonio Sanchez Romeralo (éd.), Madrid, Espasa-Calpe, 1982, p. 9-74.

sur le monde[1012] ». Cette idée, née du romantisme anglais et allemand, évoque un sentiment de bonheur comme l'expérimente l'enfant par un « caractère virginal » des sensations. L'ingénuité de l'enfant permet le conditionnement de la poésie. Démontrée par Schiller, la considération de l'enfance est l'esprit poétique premier de la vie humaine. Elle est ensuite idéalisée par le souvenir, comme nous l'observons chez Wordsworth, et se décline, enfin, dans la narrative italienne avec Leopardi[1013]. Les écrivains Schiller et Wordsworth, en particulier, trouvent leur place dans la bibliothèque de Jiménez à Moguer[1014], à l'exception faite de Leopardi, que le poète a probablement traduit, comme le souligne Soledad González Ródenas [1015]. Yannick Gouchan relève d'ailleurs un extrait du *Zimbaldone* de Leopardi, qui considère que toutes les images et les sensations vécues pendant la vie ne seraient que des échos d'enfance :

> La massima parte delle immagini e sensazioni indefinite che noi proviamo pure dopo la fanciullezza e nel resto della vita, non sono altro che una rimembranza della fanciullezza[1016].

Cette idée du *poeta ut puer* est immortalisée dans le cycle poétique de son enfance, ses *Elejías andaluzas*, dans lesquelles nous retrouvons *Platero y yo*, *Josefito Figuraciones*, *Entes y sombras de mi infancia*, et *Piedras, flores y bestias de Moguer*[1017]. Soledad González Ródenas et Howard T. Young développent ce parallèle entre la figure de l'enfant dans *The Prelude* de Wordsworth et *Platero y yo* de Jiménez[1018]. En effet, selon ces critiques, l'enfance est pour l'auteur anglais un état proche du Paradis, développant, sous la forme de fable, l'enfance du futur poète, où : « cada casa es un palacio y cada templo una catedral y el ser que empieza a vivir en el mundo es, en el feliz término de Juan Ramón, un "niñodiós"[1019] ». Selon eux, la comparaison avec l'œuvre de Wordsworth révèle le rôle de la figure d'enfant dans

---

[1012]Yannick Gouchan, « Io nel fanciullo ravvisai me stesso : l'enfant dans la poésie de Pascoli », *Chroniques italiennes*, 17, 2010, p. 1.
[1013]Gilbert Bosetti, *L'enfant-dieu et le poète*…, *op. cit.*, p. 151-152.
[1014]Soledad González Ródenas, *Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca*, *op. cit.*, p. 237, p. 191 et p. 135.
[1015]*Ibid*., p. 99.
[1016]Cité par Yannick Gouchan, « Io nel fanciullo ravvisai me stesso… », art. cit., p. 2.
[1017]Soledad González Ródenas et Howard T. Young, in Juan Ramón Jiménez, *Obra poética*, vol. 2., *op. cit.*, p. 445.
[1018]*Ibid*., p. 445.
[1019]*Ibid*., p. 445.

Platero y yo et dans l'œuvre de Jiménez : la condition d'enfant est associée à l'état de création poétique, avec les échos lointains des enfants présents dans les poèmes de Verlaine, Antonio Machado ou T.S. Eliot[1020]. Les critiques citent de plus, l'extrait de Platero y yo, « el niño y el agua », où le poète répondrait à la question de Wordsworth, où ce dernier demande à la fontaine, qu'il dote de parole, quelle est la portion de rivière de sa conscience qui émane d'elle. La réponse de Jiménez, à Platero est la suivante : « Este niño tiene en su mano mi alma », et les critiques concluent alors que les enfants incarnent les conditions de la poésie[1021].

Nous nous sommes détenus sur *Platero y yo*, mais voyons à présent l'œuvre en prose *Josefito Figuraciones.* Celle-ci met en évidence les rêveries, l'imagination et les recréations du poète, à partir de son *alter ego* d'enfant qu'il nomme Josefito, créé à partir de son surnom d'enfant « Juanito ». Le poète définit ce recueil de la manière suivante : « no serán cuentos sino fantasías de un niño que va imaginando sucesivamente[1022] ». Dans cette œuvre, le réel et l'irréel s'entrecroisent. De plus, on y perçoit une fusion de la voix narrative et lyrique, « en cuadros e imágenes que describen al detalle un solo instante de memoria recobrada, y deslizan y evitan, como en un *sfumato* pictórico, el desarrollo de retratos, descripciones o argumentos completos », selon Soledad González Ródenas et Howard T. Young[1023]. Le recours au *sfumato*, inventé par Léonard de Vinci, est la réalisation d'un contour du visage flou en adoucissant les couleurs qui permettent de confondre les ombres afin de laisser une part à l'imagination du lecteur-spectateur, comme le précise Gombrich[1024]. Sorolla également fait appel à cette technique concernant les visages d'enfant, notamment sur ses scènes de plage, évocatrices de son enfance.

Pour sa part, Jiménez était conscient de l'importance de reconstruire son enfance pour mieux se comprendre et se concentre si intensément sur cette étape de sa vie, dans les révisions de son œuvre, que le temps lui manquera pour s'occuper des

---

[1020]Soledad González Ródenas et Howard T. Young, in Juan Ramón Jiménez, *Obra poética*, vol. 2., *op. cit.*, p. 670.
[1021]*Ibid*., p. 445.
[1022]Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón Jiménez de viva voz*, *op. cit.*, p. 233.
[1023]Soledad González Ródenas et Howard T. Young, in Juan Ramón Jiménez, *Obra poética*, vol. 2., *op. cit.*, p. 678.
[1024]Ernst Gombrich, *La historia del arte*, *op. cit.*, p. 228.

autres. L'enfance était le thème littéraire à explorer de l'époque. María Ángeles Sanz Manzano a fourni à ce sujet une étude détaillée de la prose autobiographique de Juan Ramón Jiménez, et consacre une partie de son travail à l'importance de l'enfance et à la connaissance du « moi » issu de cet âge de la vie[1025]. Le poète se trouve dans l'incapacité de séparer son « moi » enfant du « moi » adulte ; d'où son intérêt, presque obsessionnel pour reconstruire le passé perdu[1026] :

> Lo que se refiere a niños me interesa siempre. Porque el niño no es aún personaje superior o corriente, sino una posibilidad o un preludio de personaje superior, como en lo autobiográfico[1027].

L'enfant représente l'origine, les possibilités et prémices de l'âge adulte, d'où l'intérêt que le poète lui porte. À sa mort en 1958, Juan Ramón Jiménez laisse derrière lui des centaines de documents inachevés, regorgeant d'idées de projets poétiques. Parmi eux se trouvait son ébauche d'autobiographie, *Vida poética*, dans laquelle il avait l'intention de retracer son parcours artistique, en lien avec sa biographie[1028]. Afin de mener à bien cette tâche particulièrement ambitieuse, le poète a envisagé de regrouper ses œuvres par thèmes récurrents : l'étape de l'enfance apparaît à deux reprises dans ses brouillons[1029].

Dans *Vida*, le poète définit son premier cycle de vie allant de l'année de sa naissance à celle de son mariage avec Zenobia Camprubí. Cette première époque, intitulée « Niñez, Mocedad, Juventud », est celle où il prend grand soin de recomposer son enfance[1030]. Cependant, comme il l'explique dans le prologue, Juan Ramón Jiménez n'avait jamais pensé – jusqu'en 1928, année fatidique pour lui qui marque le décès de sa mère et de sa belle-mère – écrire une autobiographie, étant donné que ses souvenirs d'enfance et d'adolescence sont disséminés à travers ses livres, qu'ils

---

[1025]María Ángeles Sanz Manzano, *La prosa autobiográfica de Juan Ramón Jiménez, op. cit.,* p. 125-166.
[1026]*Ibid.*, p. 127.
[1027]Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía, op. cit.*, p. 569.
[1028]Grâce à Mercedes Juliá et María Ángeles Sanz Manzano, ce projet s'est concrétisé sous le titre de Juan Ramón Jiménez, *Vida...*, *op. cit*.
[1029]Juan Ramón Jiménez, *Vida...*, *op. cit.*, p. 13. Ce vaste projet autobiographique se divise en plusieurs chapitres : les portraits réalisés par ses amis peintres, les prologues que le poète a lui-même rédigés et enfin des notes autobiographiques. Enfin, trois parties séparent ses différentes époques de vie : sa jeunesse (1881-1916), son étape de maturité (1916-1936) et son époque actuelle (de 1936 à sa mort).
[1030]*Ibid.*, p. 62.

soient en prose ou en vers[1031]. La mort qui fauche ses proches réveille en lui le désir d'écrire la vie ; mais il n'entreprend l'écriture de son autobiographie qu'en 1940 : en effet, c'est depuis la ville de Coral Gables où Jiménez écrit la première partie de son prologue, où la volonté de se remémorer son enfance heureuse dans son village de Moguer se fait le plus ressentir.

Le contenu de l'ouvrage *Vida* est donc un mélange d'anecdotes vécues au cours de sa vie, de ses impressions, puisées dans sa mémoire, ou bien racontées par des tierces personnes. Ainsi, son travail d'autobiographe est comparable à la technique du collage artistique : il procède donc à un assemblage fait à partir de souvenirs, d'expériences vécues et de ses diverses aspirations du moment. Par conséquent y apparaissent parfois des sentiments contradictoires, notamment quand il s'agit de l'enfant qui le concerne directement :

> Nunca he sido sino niño. Y cómo se ha reído mi niño de los que no han sido niños nunca, de esos que se han tomado tan en serio…[1032].

Cette prose annonce cette dualité du poète : en effet, il différencie sa nature d'enfant et l'enfant qu'il a été, dans un assemblage de réflexions paradoxales qui composent sa personnalité : « un todo complejo, orgánico, cambiante[1033] ». Cette première affirmation du poète semble créer un lien entre l'enfant et une idée ludique de la vie, ou du moins une candeur dont Jiménez a, selon lui, toujours été dépourvu. Cette bataille interne entre son enfant intérieur, toujours présent, et celui qu'il a été, est marquée par une certaine moquerie, qui peut conduire à la honte. Aussi, formule-t-il, d'autre part :

> Por eso, aunque las mujeres siempre me decían que les gustaba mi calva, yo me avergonzaba de ella; no me sentía joven. No sé cómo pasé de sentirme niño a sentirme viejo[1034].

Dans ce cas, Jiménez oppose son enfant intérieur à l'aspect extérieur : preuve, selon Mercedes Juliá et María Ángeles Sanz Manzano, des aspects complémentaires

---

[1031]Juan Ramón Jiménez, *Vida...*, *op. cit.*, p. 77.
[1032]*Ibid.*, p. 20.
[1033]Mercedes Juliá et María Ángeles Sanz Manzano, in Juan Ramón Jiménez, *Vida...*, *op. cit.*, p. 21.
[1034]*Ibid.*, p. 21.

des sentiments du poète, où le fait de se sentir âgé physiquement n'est pas incompatible avec l'esprit enfantin intérieur[1035].

La majeure partie des souvenirs d'enfance est racontée à la première personne, tandis que d'autres, font état d'une intervention externe, et donc d'un discours rapporté. Voyons le cas de « Una risa estraña », concernant la description de son caractère d'enfant :

> Mi madre solía decirme que, de niño chico, yo estaba siempre riéndome; que tenía una risa alegre, luminosa, agradable, que se pegaba. Y que no comprendía como luego me volví tan serio.
> ¿Qué vería yo de niño para reírme siempre de esa manera que decía mi madre? Yo no recuerdo nada de las figuras, de las imájenes que levantaban en mí, en mi cara por lo menos, aquella risa, indudablemente pues que mi madre, que no mintió nunca, lo decía. Desde que yo me acuerdo, cuando estoy solo, que es cuando me acuerdo de mí, me miro pensativo, serio y melancólico. Acaso cuando me río entre la jente, que suelo reírme, vuelve, cojiéndome por sorpresa, el niño yo que se reía. Pero yo no lo puedo cojer a él. Sin duda me río con los otros, y otro yo de reserva saca el niño, por no revelar ni dar mi seriedad mayor[1036].

L'intervention de la figure maternelle contribue au questionnement du poète par ses propos, que ce dernier ne remet pas en cause. Jiménez idéalise sa mère par l'exactitude de son langage, comme nous l'avions remarqué, mais aussi par son caractère : « indudablemente pues que mi madre, que no mintió nunca, lo decía ». Cette affirmation permet un ancrage à sa réflexion, qui est alors fondée sur une vérité selon lui : les propos de Mamá Pura. Le poète s'interroge sur le rire, un rire qu'il qualifie de : « alegre, luminosa, agradable, que se pegaba », dans une juxtaposition d'adjectifs liés à la joie, qu'il associe à la figure de l'enfant. Il oppose ce large lexique du rire présent tout au long de l'extrait au sérieux, mais également le regard externe (la mère) et interne (lui-même) sur ce caractère. Le rire, comme l'enfant en lui, est insaisissable, le prend par surprise au moment où il s'y attend le moins, et encore une fois apparaît une dualité interne du poète : le « moi » adulte, pensif, sérieux et mélancolique et le « moi » enfant qui sommeille en lui, et qui agit comme un bouclier protecteur face au sérieux qui souhaiterait se manifester.

[1035] Juan Ramón Jiménez, *Vida...*, *op. cit.*, p. 21.
[1036] *Ibid.*, p. 195.

La figure de l'enfant correspond alors, sans équivoque, à l'enfant-poète, qui délivre un récit majoritairement fondé sur le souvenir d'enfance et de faits rapportés par des adultes. Sa principale composante, comme le définit Gaston Bachelard, est la mémoire, qui n'est autre qu'un « champ de ruines psychologiques », où l'enfance est sans cesse à réinventer. Car le passé est instable et polymorphe quand la mémoire fait appel à lui : « il ne revient à la mémoire ni avec les mêmes traits, ni avec la même lumière[1037] ». Jiménez écrivait dans un aphorisme : « La memoria es la hermana del olvido. Concédeles tanto a una como al otro[1038] ». L'oubli et la mémoire sont intrinsèquement liés : si le poète en avait conscience, il déploie un jeu habile avec son lecteur, intégrant les possibles oublis comme éléments indispensables de la mémoire, qu'il convient de reconstruire. Cependant, Jiménez ne laisse pas de place au doute et revêt d'un apparat d'exactitude les propos qu'il révèle, lorsqu'il entreprend d'écrire sa vie, et pose ainsi, selon Teresa Choperena Ardendáriz, une « déclaration d'intentions[1039] ». Dans ses notes autobiographiques, il écrit en en-tête :

> Biografía mía
> Para críticos calumniosos o leyenderos
> Como algunos biógrafos míos, por ignorancia, desidia o mala intención, ellos y yo lo sabemos, han alterado frecuentemente mi historia, me interesa incorporarla, como en realidad es y en forma escueta y sencilla, a esta *Vida*. No me gusta la leyenda, por exaltadora que sea. Mi romanticismo fue siempre verdadero. […][1040].

À l'instar de la figure maternelle, utilisée pour prouver l'exactitude des faits qu'il relate, Jiménez souhaite non seulement discréditer ce qui a été dit sur lui mais également établir avec son lectorat une confiance absolue quant aux faits qu'il raconte, se fondant sur la précision des détails biographiques rapportés, tel un acte de naissance :

[1037]Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses universitaires de France, 1960, p. 85-89.
[1038]Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía, op. cit.*, p. 339.
[1039]L'auteure définit ce terme comme : « aquellos casos en los que el poeta hace explicito la auto-referencialidad de su poema a través de alguno de sus versos ». Teresa Choperena Ardendáriz, *La infancia y la poesía española del siglo XX*, *op. cit.*, p. 166.
[1040]Juan Ramón Jiménez, Jiménez, *Vida...*, *op. cit.*, p. 102.

> Nací en Moguer (provincia de Huelva, Andalucía) el 24 de diciembre de 1881 a las 11 de la noche. Mi madre, María de la Purificación Mantecón y López-Pareja, era de Osuna (Sevilla) y mi padre, Víctor Jiménez de Nestares y Sainz del Prado, de Nestares (Logroño). Mi madre tenía el tipo oriental de las mujeres arabigoandaluzas y mi padre era rubio, de ojos azules y blanco, como un visigodo[1041].

Nonobstant les propos du poète qui précèdent cette note, les co-éditrices nous mettent en garde quant à l'exactitude des faits énoncés. En effet, le poète s'insurge de manière virulente contre les biographes (comme Ramón Gómez de la Serna) qui n'ont pas su se montrer à la hauteur de cette tâche selon lui. Cependant, lui-même modifie de nombreux détails de sa vie pour diverses raisons : soit parce que cela sonnait mieux (le nom de famille de son père), soit pour que cela soit plus poétique (sa date de naissance), soit pour donner plus de prestige à sa famille (les origines de sa mère) ou encore parce que sa mémoire lui fait défaut – la note a été écrite aux environs des années 1940 – et qu'il a vraiment oublié les dates exactes[1042]. Par ailleurs, la description de ses parents fait de lui le mélange idéal de deux des morphotypes présents dans la péninsule : sa mère, stéréotype du sud de l'Espagne, descendante des Maures de Al-Ándalus, et son père, héritier des Wisigoths qui étaient établis en Espagne avant leur arrivée. Ces détails, non exempts de touches lyriques, peuvent cependant exprimer deux idées : la première serait ce mélange du nord et du sud de l'Espagne, réunis chez le poète qui s'appelait lui-même « l'Andalou Universel ». Enfin, le lecteur peut y voir également une référence à ses origines : le père du poète était marié lorsqu'il vint s'établir dans le Sud. La mère de Jiménez travaillait alors à leur service dans la maison. Ce n'est qu'à la mort de sa première femme que le père de Juan Ramón Jiménez épousa Purificación, d'où la possible référence historique à la conquête musulmane sur les Wisigoths. Cette synthèse n'est pas sans rappeler la référence à son filleul, auquel il attribue des caractéristiques non pas géographiques, mais morales.

L'identité de l'enfant qui apparaît est donc déclinée : il s'agit du poète, et il se montre sous les différents noms attribués par sa mère, dans lequel il met en exergue l'exactitude linguistique, comme nous l'avions étudié. Juan Ramón Jiménez dote cette

---

[1041]Juan Ramón Jiménez, Jiménez, *Vida...*, *op. cit.*, p. 102.
[1042]*Ibid.*, p. 116.

intervention maternelle d'une triple résonance : tout d'abord, il l'use pour montrer une expression de regret face à son comportement qui faisait souffrir sa mère, pour lui rendre également hommage, idéalisée par l'expression du temps et le recul qu'il y intègre de son point de vue d'adulte et enfin, il se sert de cette voix féminine créatrice pour justifier d'une certaine manière sa fatuité, afin que son lecteur puisse l'en excuser. Il avouera même plus tard qu'il était un enfant difficile, et regrette ses accès de colère, ses moqueries ou ses nombreux caprices[1043]. Ainsi, on retrouve « Juanito el Preguntón » dans la prose « Lo cojí » :

> Juanito el preguntón, 3 años, fijos ojos castaños, colorcito quebrado, ladeándole la cara a su madre hermosa para que lo mirara bien, le preguntaba por millonésima vez : «Mamá Pura, ¿dónde está Dios?[1044] ».

Si la figure maternelle est affublée d'un autre adjectif épithète visant à l'idéaliser, c'est à la troisième personne qu'il relate cette anecdote de son enfance. En revanche, quand la première personne apparaît, le lecteur identifie la voix du poète par des éléments externes qui permettent de le resituer dans son contexte : des membres de sa famille (parents, fratrie, oncle) ou des lieux que le poète a effectivement fréquentés durant son enfance (Moguer, Fuentepiña et plus tard, Séville). Par ailleurs, d'autres enfants apparaissent dans sa biographie : ses amours juvéniles dans « Niñas del niño[1045] » sous forme de liste, ou des camarades d'école dans « Parí, París, Parir[1046] » comme « Escacena », « Paquito el Antojado » ou « Conde ». Cependant, le poète remarque que son premier souvenir d'enfance est un portrait d'enfant, dans un miroir :

> […] El primer recuerdo de mi vida existente es un niño en un espejo muy grande, con gran marco dorado de hojas y flores. Ese niño era yo y tenía cuatro años y estaba metido entre dos sillones de caoba y damasco amarillo, mirando sucesivamente un suelo esterado de junco y un cielo raso con una gran araña tintineante y luciente. […] Aquel estrado era mi refujio, según me dijo luego mi madre, y mi hermana la mayor, Ignacia, mi hermana de padre, tan querida para mí, que recordaba con amor todo lo mío, me dijo que yo tenía entonces 4 años[1047].

[1043]« Exijente, feroz, terminante » et « Mucho remordimiento mayor ». Juan Ramón Jiménez, *Vida...*, *op. cit.*, p. 200-203.
[1044]*Ibid.*, p. 155.
[1045]*Ibid.*, p. 170-171.
[1046]*Ibid.*, p. 169-170.
[1047]*Ibid.*, p. 156.

Ce portrait d'enfant n'est autre que son reflet, encadré de feuilles et fleurs dorées. Le poète opère, par la suite, un changement de la troisième personne, où l'enfant qu'il contemple dans le miroir est à distance, à la première personne : « Ese niño era yo y tenía cuatro años ». Ce premier souvenir s'attache à montrer son exactitude, et à établir, de nouveau, une relation de confiance avec le lecteur, par l'abondance de détails que le poète donne concernant sa situation spatiale : dans un salon de sa maison, entouré d'éléments du mobilier, entre la terre (le sol de jonc) et le ciel marqué par la toile d'araignée luisante. De nouveau, il s'appuie sur la figure maternelle pour mettre en exergue l'exactitude du souvenir, mais aussi sur sa grande sœur, fruit de l'union de son père et de sa première femme, qui confirme l'âge du poète lors des faits, quatre ans : l'information apparaît dès le titre « 1885 », puis est précisée à plusieurs reprises, ce qui dénote le désir de précision du poète concernant la date, dans ces vastes méandres du souvenir où le temps est déformé et donc, peu fiable. Enfin, il dévoile un autre souvenir d'enfance sur sa personnalité, ou du moins, son état de santé fragile, qui propose une piste de réflexion vers une meilleure connaissance de lui-même :

> […] Los primeros recuerdos, o mejor, las primeras ideas fijas que siempre he recordado de no sé qué primeros años, me quedan claros éstos: un niño convaleciente de no sé qué enfermedad, quizás el llamado entonces garrotillo que, según mi madre, me atacó dos veces, o de mis alferecías también frecuentes […][1048].

De nouveau, la figure maternelle sert de point de référence, et permet au poète d'émettre des opinions quant à l'origine de cette santé fragile, manifestée encore à l'âge enfant. À la lumière de ces précisions biographiques, Juan Ramón Jiménez sème alors la confusion chez son lecteur. En effet, si, dans les extraits cités, il ne plane pas l'ombre d'un doute sur l'identité de l'enfant en question, le poète ajoute qu'il a parsemé son œuvre d'éléments tirés de son passé, d'où l'enchevêtrement des différentes voix de l'enfant dans sa poésie que le lecteur a la tâche ardue de démêler. Dans ses souvenirs, Jiménez dresse le portrait de l'enfant qu'il a été, avec des témoignages biographiques de ses proches, et notamment sa mère. La figure maternelle, Mamá Pura, va au-delà des aspects précédemment relevés, autrement dit, l'exactitude des

[1048]Juan Ramón Jiménez, *Vida...*, *op. cit.*, p. 156-157.

propos et les valeurs transmises. En effet, la figure maternelle pour Jiménez est, pour ainsi dire, majoritairement présente dans son œuvre poétique : selon le poète, il lui doit tout, que ce soit dans sa vie ou dans son œuvre, comme il le relate dans l'introduction à *Fuego y sentimiento* : « A mi madre, sentimiento y fuego constantes ; por la inmensa poesía que le deben mi vida y obra[1049] ».

L'idéalisation de la figure maternelle est transmise par des traits physiques, décrivant sa mère comme : « alta, de gran dignidad, muy bella[1050] » mais aussi par des valeurs morales et familiales indispensables : « muy honrada, trabajadora, ascética, jenerosa, modelo de hija, de esposa, de madre, de madrastra, de abuela[1051] ». Dans *Vida*, d'autres traits descriptifs attribués à sa mère apparaissent, qui font d'elle un symbole des valeurs les plus honorables chez une personne, et conduit le poète à se souvenir ainsi du « conte » d'Andreïev[1052], autre représentation d'une figure maternelle et filiale fusionnelle :

> Mi madre
> Su bondad, jenerosidad, paciencia, justicia.
> Todo lo que le debo.
> Recuerdo de la madre y el hijo del cuento de Andreyev[1053].

La mère de Jiménez est donc omniprésente dans sa poésie. Le poète lui dédie une œuvre complète comme *Vida y muerte de Mamá Pura*, entre autres, à laquelle s'ajoutent les nombreuses références dans ses poèmes, présents dans *Diario* par exemple, qu'il associe à la mer, dans le poème « Madre[1054] »

> Te digo, al llegar, madre
> que tú eres como el mar;
> que aunque las olas
> de tus años te cambien y te muden,
> siempre es igual tu sitio
> al paso de mi alma.

[1049]Juan Ramón Jiménez, *Fuego y sentimiento*, *op. cit.*, p. 9.
[1050]Juan Ramón Jiménez, *Vida...*, *op. cit.*, p. 185.
[1051]*Ibid.*, p. 185.
[1052]Mercedes Juliá et María Ángeles Sanz Manzano ajoute qu'il s'agirait de la nouvelle « La vie de Vassili Fiveïski », dans laquelle l'épouse du sacerdote devient folle à la mort de son fils. *Ibid.*, p. 334.
[1053]*Ibid.*, p. 185.
[1054]Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, *op. cit.*, p. 267.

No es preciso medida
ni cálculo para el señalamiento
de ese cielo total;
el color, hora única,
la luz de tu poniente,
te sitúan ¡oh madre! Entre las olas,
conocida y eterna en su mudanza.

Ce poème, en vers libres, rend justice à la mère de Jiménez. La mer est alors ce retour originel, mer de l'enfance et symbole de sa transformation vers la maturité[1055] : la métaphore filée de la mère et de la mer contribue à la transformation poétique du poète. Ainsi l'oscillation entre « madre » et « mar », fait l'effet du flux et reflux des vagues, mais la figure de la mère reste statique, inchangée dans cette mouvance de la mer et du voyage (intérieur et extérieur) qu'expérimente le poète. La figure maternelle, est encore un vecteur d'expression du changement animique du poète : elle est un pilier, un point de repère dans l'instabilité provoquée par la création artistique, et Jiménez l'écrira ainsi dans « Madres », qui fait partie de *Vida y muerte de Mamá Pura* :

A veces quiero en mi madre
a no sé qué madre eterna,
que vive fija en el tiempo,
madre de abuela de abuelas,
fuego en yo no sé qué todo
distante; que me contempla
con unos ojos ansiosos,
que me grita, que se acerca…[1056].

La figure maternelle est encore une fois figée, comme un portrait, immortalisée par l'écriture, « que vive fija en el tiempo », dans une structure antithétique par essence : ce qui vit n'est pas figé, et possède une finitude. La mère est donc transcendée comme l'enfant, dans la création poétique jiménienne, au rang de « mère éternelle ». Elle devient alors origine du monde : « madre de abuela de abuelas ». Ce poème n'est pas sans rappeler les influences françaises du poète, et notamment de Verlaine, dans le poème « Mon rêve familier », où la mère se matérialise sous les traits d'une « femme inconnue », anonyme, dont le souvenir revient au poète sous la forme

[1055]Michael P. Predmore, in Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, *op. cit.*, p. 267.
[1056]Juan Ramón Jiménez, *Obra poética*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1147.

d'un rêve « familier », donc en lien avec la figure maternelle, dans une relation d'amour réciproque, qui revêt, selon les situations des traits différents : « qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre[1057] ».

Jiménez idéalise cette figure maternelle, et se défend de toutes les critiques qu'il pouvait recevoir concernant le choix de sa mère comme sujet poétique, une mère qu'il appelle à plusieurs reprises sur son lit de mort[1058] :

> Si mi madre, por ejemplo, fue para mí una inspiración constante de lo más alto y me enseñó con su hablar a escribir. ¿Cómo no darle en mi obra el lugar que merece, más principal que ningún otro[1059]?

L'expression de la création poétique s'appuie donc sur la figure maternelle chez Jiménez : en effet, le pilier maternel lui permet d'effectuer cette introspection et lui montre le chemin du souvenir d'enfance. L'enfant qu'il a été est raconté par sa mère, et il confronte ainsi sa vision de son propre caractère d'enfant avec l'enfant qui sommeille en lui, par le biais de la vision de Mamá Pura, à qui il rend hommage par ses écrits. Le souvenir d'enfance est un point d'inflexion dans sa poésie, puisque ce que recherche Jiménez, dans sa quête du *poeta ut puer*, c'est le retour au statut virginal de la vision de l'enfant, qui lui permet ainsi de développer la création poétique, en portant un regard nouveau à chaque fois sur ce qui l'entoure. Ainsi, en effectuant ce retour rétrospectif sur sa vie, il parvient à s'interroger, dans une introspection propice à la rénovation de son écriture. Le poème « Niñez », extrait de *Fuego y sentimiento*[1060], est un exemple de cette recherche d'une vision virginale sur le monde, caractéristique de l'enfant, puisque, comme le souligne Bosetti, « le souvenir d'enfance […] rend heureux non en métamorphosant le contenu de l'expérience vécue

---

[1057]Paul Verlaine, « Mon rêve familier », *Poèmes saturniens*, 1866 :
« Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant
D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime
Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même
Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend.
[…]
Son regard est pareil au regard des statues,
Et, pour sa voix, lointaine, et calme, et grave, elle a
L'inflexion des voix chères qui se sont tues. »

[1058]Arturo del Villar in Zenobia Camprubí de Jiménez, *Vivir con Juan Ramón*, Madrid, Los libros de Fausto, 1986, p. 30.

[1059]Juan Ramón Jiménez, *Fuego y sentimiento*, *op. cit.*, p. 9.

[1060]*Ibid.*, p. 30. Cité également par Rocío Fernández Berrocal, in Juan Ramón Jiménez, *op. cit., p.* 47.

mais par sa forme même qui opère une sorte de médiation transcendantale[1061] » et dont le « sentiment du beau dérive de ce plaisir procuré par tout ce qui rappelle l'enfance » :

> ¡Niño otra vez en cada cosa!
> Flor, agua, estrella, brisa…
> Hoja, luz, mariposa, mujer, pájaro…
> ¡Niño otra vez (y ya yo) en cada ser o cosa!
>
> ¡Sentimiento de cada ser o cosa niña,
> frente a todo!
> ¡Novedad, estupor, amor, sonrisa, lágrima,
> frente a todo!
> ¡Y yo, mi corazón (mío)
> sintiéndome (flor, agua, estrella, brisa,
> hoja, luz, mariposa, mujer, pájaro…)
> niñez pura, jovial, fresca de cada ser o cosa!
>
> ¡Niño otra vez en cada ser o cosa[1062]!

La figure d'enfant incarnée par le poète est la protagoniste : en effet, l'exclamation du premier vers en octosyllabe, « ¡Niño otra vez en cada cosa! », se transforme en hendécasyllabe à la fin du poème, dans le vers ultime « ¡Niño otra vez en cada ser o cosa! », donnant à la fois une structure cyclique, comme expression de la volonté de retourner à l'état d'enfant du point de vue de la maturité, avec le fruit de sa réflexion, comme nous le remarquons au vers quatre : « ¡Niño otra vez (y ya yo) en cada ser o cosa! ». Dans ce retour introspectif à l'enfant qu'il a été (« otra vez »), le poète fusionne ainsi l'enfant et l'adulte (« y ya yo »), et c'est donc dans la maturité qu'il recherche le retour à la vision naïve de l'enfant. Dans la première strophe de deux vers, l'enfant porte son regard sur son environnement naturel, par le champ lexical de la nature terrestre et céleste : « Flor, agua, estrella, brisa… ». Cette énumération se poursuivit au vers suivant, où il introduit la nature par la feuille, la lumière et le papillon comme expression de la transcendance, mais aussi le sentiment amoureux (ou charnel) par la femme et enfin, la synthèse animale de ce lien entre ciel et terre, l'oiseau : « Hoja, luz, mariposa, mujer, pájaro… ».

[1061] Gilbert Bosetti, *L'enfant-dieu et le poète*…, *op. cit.*, p. 157.
[1062] *Ibid*.

La juxtaposition d'idées se conclut dans un constat de dualité entre l'adulte et l'enfant, mais aussi entre la jeunesse et la maturité, que le poète ne considère pas incompatibles. Enfin, la strophe la plus longue se construit anaphoriquement, et le poète formule son désir de retour à la vision d'enfant par la sensation provoquée par les petites choses de la vie, « cada ser o cosa niña », en dépit de ce que l'on dira, ou qui conduirait à ne pas remarquer ces détails : « frente a todo », répété à deux reprises. La nouvelle exclamation se poursuit par l'énumération des sentiments ressentis par l'enfant. Le poète souhaite ainsi retrouver la nouveauté, la stupeur, l'amour, le rire, les larmes, en d'autres termes des sensations spontanées, innocentes et de découverte. Mais c'est surtout lui, l'enfant, que le poète veut parvenir à cristalliser dans une enfance « pure, joviale, et fraîche », où il concentrerait, à l'intérieur, une sorte de jardin secret qui n'appartient qu'à lui. Cette appartenance est désignée par la redondance de la possessivité, mise en relation avec le substantif « cœur » : « mi corazón (mío) ». Une énumération complète des expériences d'enfant et d'adulte parfait son désir de créer poétiquement la somme de son vécu, dans une vision d'ingénuité enfantine, qui lui permet ainsi, de s'émerveiller de la beauté de ce qui se trouve autour de lui comme au premier jour.

Il existe alors une divergence entre la récupération du souvenir d'enfance chez Sorolla et Jiménez : si ce dernier se sert de sa mère comme point d'ancrage et effectue ce retour à l'enfant qu'il a été par les souvenirs qui lui sont racontés, le peintre lui, utilise la figure de ses enfants comme miroir de son évolution comme artiste, puisque le peintre façonne ses tableaux à son image. Les éléments biographiques des artistes alimentent la création artistique, mais le résultat se distingue de la réalité.

Sorolla, orphelin très tôt, est passé très jeune de l'enfant à l'adulte comme le voulaient les circonstances tragiques du décès de ses parents. Néanmoins, il utilise également une figure maternelle, incarnée par sa femme, qu'il regarde depuis la distance, comme mère de ses enfants, mais à qui il signale qu'elle comble ce manque paternel ressenti depuis l'enfance. Le peintre se projette dans une enfance picturale par le biais de ses enfants, quand Jiménez, qui entretenait cette relation privilégiée avec sa mère, s'appuie sur cette figure pour sa création poétique, et établit une autobiographie en se servant de l'enfant qu'il a été, et non, comme dans le cas de

Sorolla, des enfants qu'il voit grandir autour de lui. Sorolla et Jiménez sont, en ce sens, des figures artistiques symétriques mais aussi opposées. Néanmoins, cette différente approche les lie : les artistes se racontent tous deux à travers la figure de l'enfant. L'artiste, selon Balmaseda Maetsu : « asume el doble papel de espectador y de autor y la inseguridad del presente, en contraste con la imagen del niño, provoca una toma de conciencia de la fragilidad de su personalidad, de su "angustia metamorfosis ontológica"[1063] ».

3.2.2. La nostalgie de l'enfance : retour à la terre natale

Cette rétrospection se perçoit aussi dans l'idéalisation de la terre natale de Sorolla et Jiménez : nos auteurs ont des vies marquées par les voyages. De la périphérie (Valence ou Moguer) à la capitale madrilène, la nostalgie de l'endroit qui les a vus naître se manifeste dans leur œuvre, jusqu'à en faire les plus grands représentants de leurs terres natales respectives. Anna María Iglesia rapporte ainsi les propos tenus par le poète concernant Madrid :

> Yo no decidí venir a Madrid. Fue por el sentimiento de universalidad; ese centralismo de España… España posee un centralismo fatal. El que quiera leer, le atraigan los museos, las exposiciones… ha de venir a Madrid. Y eso hice yo: salí de mi tierra para unir el sentimiento mío, andaluz, con lo universal. Porque el que quiere en España oír conciertos, saber cuánto se pinta o ver la bailarina famosa, ha de acudir al centro… Pero yo vuelvo, vuelvo constantemente [a Andalucía], más que nada por el léxico; porque yo entiendo que allí se construye mejor que en ningún lado la sintaxis[1064].

Le retour à la terre natale revient à parler de la langue maternelle. Mais Sorolla et Jiménez éprouvent les mêmes impressions concernant la « Villa y Corte » : centre névralgique de la culture et du développement artistique, ils se doivent d'y vivre, mais toujours dans le souvenir de la regrettée terre d'origine.

Selon Blanca Pons-Sorolla, l'intérêt du peintre pour les scènes familiales — et donc pour la présence de l'enfant — coïncide avec la situation qu'il vit au moment de

---

[1063]Enrique Balmaseda Maetsu, *Memoria de la infancia en la lírica española contemporánea*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1991, p. 94. Cité par Teresa Choperena Ardendáriz, *La infancia y la poesía española del siglo XX*, *op. cit*., p. 176.

[1064]Anna María Iglesia, « Juan Ramón, el poeta de Moguer », *Jot Down*, 10/2017, disponible sur : http://www.jotdown.es/ [consulté le 26/02/18].

les peindre, raison pour laquelle les œuvres produites sont particulièrement touchantes[1065]. L'arrière-petite-fille du peintre cite des œuvres comme *El primer hijo* (1890), *¡Que te come!* (1891), *Madre* (1895), *Esta noche es nochebuena* (1898), *Carta a los Reyes Magos* (1900), *El bautizo* (1900) mais aussi *¡Cuidado no le despiertes!* (1899), que nous reproduisons ci-après :



Tableau 92 : Joaquín Sorolla, *¡Cuidado no le despiertes!,* 1899, aquarelle sur papier, 57,8 x 79 cm, collection Masaveu.

Cette scène très intime représente un père qui se penche sur le berceau de son enfant, avec délicatesse et curiosité, pendant que la figure maternelle l'avertit, comme le stipule le titre du tableau : *¡Cuidado no le despiertes!* [1066]. Si la figure féminine reprend les traits de Clotilde, l'épouse du peintre, l'homme qui s'approche de l'enfant n'est pas Sorolla : ce dernier a probablement utilisé sa femme comme modèle. L'enfant est à peine visible, bien que situé au centre de la composition : le décor et les vêtements enveloppent les personnages et montrent le soin apporté aux détails de cette œuvre. Il s'agit, en effet, d'un tableau exotique dans le costumbrisme. De plus,

[1065]Javier Portús (coord.), *Ternura y melodrama…*, *op. cit.*, p. 112.
[1066]*Ibid.*, p. 166.

la forme rectangulaire de la cheminée marque un cadre autour de la famille, et souligne leur présence dans la composition. L'utilisation de l'aquarelle est également intéressante, puisqu'à cette période, Sorolla l'avait abandonné au profit de la gouache, dans laquelle il trouvait une plus grande liberté d'expression artistique[1067].

En revanche, le décor ne laisse aucun doute sur l'intention du peintre : il s'agit de montrer une peinture résolument régionaliste, par le biais de la robe de la femme et sa coiffure évoquant celle des *falleras*[1068], typiques de Valence, tandis que l'homme porte un bandana et un veston aux couleurs traditionnelles. Si les éléments vestimentaires n'étaient pas suffisants pour identifier la situation géographique de cette scène, les objets de porcelaine et le carrelage font référence à l'artisanat de la côte levantine. Et c'est donc par le biais de sa femme et de l'enfant que Sorolla met en exergue la facette la plus traditionnelle et régionaliste de sa production. Dix ans auparavant, en 1889, Sorolla avait déjà peint une autre scène intime de la vie de famille dans l'ambiance de sa Valence natale, intitulé *Familia valenciana*. Une figure d'enfant y apparaît, située à l'intérieur d'une cour, comme il est possible de les trouver dans les demeures traditionnelles de cette ville. La scène se produit sans que la famille ne soit dérangée par le peintre (ou le spectateur) qui les regarde. Si la famille paraît enfermée dans une prison comme le soulignent les barreaux aux fenêtres[1069], c'est encore le décor valencien qui attire l'œil du spectateur, notamment pas l'abondance de détails, l'omniprésence du dessin, dans une scène coloriste où la végétation forme un cadre autour de la famille, et resserre l'espace intime au cœur duquel se trouve l'enfant, jouant avec des fleurs, sous l'œil vigilant des deux figures féminines. Le père, en revanche, somnole presque. Ajoutons que Sorolla reprend le positionnement de profil analysé précédemment dans sa phase d'apprentissage et reflète ainsi les fruits de sa formation en Italie.

[1067]Javier Portús (coord.), *Ternura y melodrama…*, *op. cit.*, p. 166.

[1068]Pendant les *fallas*, les Valenciennes revêtent une robe fastueuse, et élaborent une coiffure raffinée à partir tresses enroulées en spirales sur les côtés latéraux, ainsi que derrière, accompagnée de trois peignes.

[1069]Carlos G. Navarro in Javier Portús (coord.), *Ternura y melodrama…*, *op. cit.*, p. 150.



Tableau 93 : Joaquín Sorolla, *Familia valenciana,* 1889,
huile sur toile, 50 x 71 cm, collection particulière.

Carlos G. Navarro y voit un parallèle entre la scène de famille et la propre situation du peintre : les oiseaux, qui ne savent vivre en dehors de leur cage une fois domestiqués, renverraient aux sentiments de l'artiste, qui revenait alors de Rome et s'interrogeait sur le devenir de sa carrière[1070]. Mais à cette époque, et malgré le fait d'avoir voyagé à Paris ou à divers endroits d'Italie, c'est l'exaltation de la région valencienne qui occupe le peintre, exprimant d'une part un intérêt pour les coutumes locales mais aussi pour la connaissance de son pays, à travers ses régions[1071]. Plus tard, ce sont ses enfants Joaquín et María qui incarnent cet esprit valencien, dans le tableau intitulé *La grupa valenciana* (1906). Le titre même met en évidence l'intention du peintre : il s'agit de mettre en valeur un aspect de son origine, à travers des figures d'enfant.

[1070]Carlos G. Navarro in Javier Portús (coord.), *Ternura y melodrama…*, *op. cit.*, p. 150.
[1071]*Ibid*.



Tableau 94 : Joaquín Sorolla, *La grupa valenciana,* 1906,
huile sur toile, 200,5 x 187 cm, Museo de Bellas Artes, Valencia.

En effet, dans cette œuvre, c'est à travers les vêtements typiques des fêtes valenciennes que Sorolla met en scène les enfants. La lumière se pose sur les enfants à partir du haut du coin droit de la composition, dont elle fait miroiter les parures des costumes. Il s'agit de plus d'un positionnement de la lumière anti-académique, puisqu'elle n'émane pas d'en haut à gauche. Cette œuvre sert de prémices à l'œuvre de grande envergure de la Hispanic Society sur le même thème de Valence. Les enfants sont particulièrement mis en valeur, par leur luminosité, face aux tons sombres de la végétation luxuriante et au cheval, dissimulé sous une multitude de parures qui le fait presque disparaître de la scène. L'accent se porte donc sur les personnages enfantins, qui trônent fièrement. Cette scène pourrait, en effet, être coupé en diagonale, du côté supérieur gauche au coin inférieur droit, laissant apparaître d'un

côté, un esprit baroque aux couleurs sombres mais complémentaires, face à la lumière qui se dégagent des figures d'enfant et de leurs costumes traditionnels de la terre mère. Sorolla se sert donc de scènes familiales au cœur de sa terre, qui a été son berceau : c'est aussi sur la plage du Cabañal qu'il peindra son œuvre à succès *¡Triste herencia!*. Cette nostalgie de la terre natale, associée à ses premières années comme peintre, le fera sans cesse revenir sur ses pas, bien qu'il ait établi sa résidence principale à Madrid. Dans sa période de maturité, c'est sur la plage qu'il trouve l'inspiration, et cette dernière, par le mouvement de la mer et les jeux de couleurs, lui donne la possibilité de travailler sa technique. La figure de l'enfant, majoritairement présente sur ses scènes de plage est au service de cette nostalgie des origines. Sorolla retourne d'ailleurs régulièrement, en famille, sur la côte levantine pour ses vacances, où il continue à peindre sous un soleil de plomb, mais où ses œuvres se multiplient.

Bien que le peintre revendique ses origines valenciennes, par l'hommage qu'il rend à sa terre natale dans ses œuvres, ces dernières lui ouvrent les portes du succès avec la représentation des enfants, bien souvent présente sur ces toiles, comme nous l'avons vu au cours de notre étude. Cette dernière permet alors d'atteindre une dimension universelle sans limites spatio-temporelles. Tel est le cas également pour Jiménez, l'« Andalou Universel », qui fera de Moguer sa terre promise, à laquelle il retournera sans cesse comme on retourne à la mère, et qui en dressera un élogieux portrait. Jorge Urrutia précise que :

> Cuando el poeta se contempla a sí mismo y el mundo es descrito a partir de su propia personalidad, Moguer es el símbolo de la armonía. Cuando Moguer es el exterior, el mundo que no comprende o en el que se integra con dificultad, entonces se convierte en un símbolo negativo de la ruptura ocasionada por el hombre[1072].

Toute l'œuvre de Jiménez est une symphonie à la terre natale, de ses premiers recueils de poèmes comme *Arias tristes* à la prose *Tiempo*, en passant par *Las hojas verdes*, *Pastorales*, *Jardines lejanos*, ses diverses *Elegías*, et le célèbre *Platero y yo*, ancré dans le paysage andalou. Mercedes Flores Martín souligne que c'est à partir de ce retour à Moguer en 1905, dont le séjour dure jusqu'en 1912, que le poète

[1072]Jorge Urrutia, in Juan Ramón Jiménez, *Primeros poemas*, *op. cit.*, p. 10.

s'imprègne des paysages de Moguer, des souvenirs d'enfance et des belles images qui l'entourent[1073]. Si le poète tend à l'universalité de la figure de l'enfant, c'est de la même manière qu'il procède avec Moguer, son village natal. Le poète écrit dans le prologue général de *Piedras, flores y bestias de Moguer* :

> Alejado y lejano, yo haré por ti, Moguer, en lo ideal, lo que no han querido hacer materialmente los que te han manoseado inicuamente, los arteros, los fantasmones, los egoístas; los que no te han dejado hacer a ti, hermano Eustaquio, ni contigo, a los buenos moguereño. Te llevaré, Moguer, a todos los países y a todos los tiempos. Serás, por mí, pobre pueblo mío, a despecho de los logreros, inmortal[1074].

Dans ce cycle poétique des *Elejías andaluzas* dans lesquelles nous retrouvons *Platero y yo*, *Josefito Figuraciones*, *Entes y sombras de mi infancia*, et *Piedras, flores y bestias de Moguer*[1075], *Josefito Figuraciones* occupe une place particulière dans ses souvenirs d'enfance, dont la situation géographique unique est le village du poète. Ainsi le précisent Soledad González Ródenas et Howard T. Young :

> Su lugar es el de la magia de la ilusión ya perdida, voluntariamente recobrada, para volver a saborearla con la inocencia edénica de entonces. […] Juan Ramón […] intenta anular el paso del tiempo y recuperar la pureza de su yo niño, la capacidad de sorpresa y el ansia de las fabulaciones sin límites[1076].

Dans *Josefito Figuraciones*, le poète développe un intérêt particulier pour la figure de l'enfant, sa croissance physique et psychologique à Moguer, tout en disséminant des aspects de la relation intense, voire fusionnelle qu'il entretenait avec sa mère[1077]. De plus, pour Mercedes Flores Martín, la figure maternelle et Moguer sont une seule et même référence[1078]. En effet, s'il attribue à sa mère tout ce qu'il sait, il en fait de même avec Moguer dans *Piedras, flores y bestias de Moguer* :

> Casi todo lo que yo sé de Josefito lo supe por ellas. Las piedras, las flores y las bestias de Moguer; el maravilloso reino vejetal, el animal y el mineral de mi Moguer […]. Ellas hablaran para mí de Josefito, pero en su propio idioma moguereño, oído y traducido por mí a mi lengua de hombre moguereño […][1079].

[1073]Mercedes Flores Martín, *« El nido limpio y cálido ». El Moguer de Juan Ramón Jiménez en Diario de un poeta reciencasado*, Huelva, Fundación Juan Ramón Jiménez, 2005, p. 23.
[1074]Juan Ramón Jiménez, *« Prólogo jeneral »,* in *Obra poética*, vol. 2., *op. cit.*, p. 837.
[1075]Soledad González Ródenas et Howard T. Young, in Juan Ramón Jiménez, *Obra poética*, *op. cit.*, p. 445.
[1076]*Ibid*., p. 681.
[1077]*Ibid*., p. 680.
[1078]Mercedes Flores Martín, *« El nido limpio y cálido »*... *op. cit.*, p. 90.
[1079]Juan Ramón Jiménez, *« Prologuillo »*, in *Obra poética*, vol. 2., *op. cit.*, p. 731.

Dans cet extrait, nous observons que l'adjectif « moguereño », répété à deux reprises, fait écho à « maravilloso », où le poète met en exergue ce paradis perdu de son enfance. Enfin, dans *Entes y sombras de mi infancia*, la terre mère se fait espace de jeu, où l'intention du poète était de :

> Reconstruir el mundo de Moguer, transmutado por su imaginación infantil y convertido, por ella, en un universo autónomo de «cosas que llegaban a fuerza de misterio a una personificación » o de «personas estrañas que derivaban, por su secreto, hacia lo imajinativo », hasta constituir en un momento de la vida del poeta « sus compañeros reales de existencia[1080] ».

Même lorsque Jiménez quitte sa terre natale, dans *Diario*, la mer, selon Predmore, est associée de manière réitérée à la négation de l'amour et à l'attachement obsessif à l'enfance et à Moguer[1081]. Ainsi, nous pouvons reprendre les propos de Manuel Ángel Vázquez Medel, pour expliquer cette présence répétée de la terre natale dans ses écrits où le poète retourne au stade d'enfant :

> Los años de su vida que transcurrieron en su ciudad natal no fueron ni los más numéricamente, ni los de mayor intensidad literaria. Si en un primer momento de su existencia podemos afirmar que Juan Ramón vive en Moguer, más adelante la única verdad posible es que Moguer vive en Juan Ramón.[1082]

Il s'agit d'un Moguer immortel, personnifié, indissociable de la figure du poète. Mercedes Flores Martín ajoute que : « Moguer será el símbolo de la edad de oro, de la inocencia de la infancia, definitivamente perdida[1083] ». La terre natale est porteuse des souvenirs d'enfance, et c'est depuis l'exil (plus ou moins proche), que le peintre et le poète parviennent à transmettre la nostalgie de leur région natale.

À partir de son mariage avec Zenobia, en 1916, il se rend à Moguer à chaque printemps, « para hacer una cura de nostalgia[1084] », selon Ana Recio.

Le poème « Niño último[1085] » montre un exemple de l'apparition de la nostalgie de l'enfance motivée par l'exil. L'écriture de *Romances de Coral Gables* se déroule entre 1939 et 1942, trois ans après que Juan Ramón et son épouse Zenobia sont partis aux États-Unis pour fuir la guerre civile espagnole. À Miami, où le couple vivra

---

[1080]María Pilar Celma Valero, in Juan Ramón Jiménez, *Obra poética*, vol. 2., *op. cit.*, p. 731.
[1081]Michael P. Predmore in Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, *op. cit.*, p. 75.
[1082]Manuel Ángel Vázquez Medel, *El campo andaluz en la obra de Juan Ramón Jiménez*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Obra Social de la Caja Rural Provincial de Sevilla, 1982, p. 16.
[1083]Mercedes Flores Martín, *« El nido limpio y cálido »... op. cit.*, p. 25.
[1084]Ana Recio, *Juan Ramón Jiménez, el exilio y la piedra de Moguer*, Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez, 2001, p. 18.
[1085]Juan Ramón Jiménez*, Obra poética*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1083-1084.

durant cette période, le poète recommence à écrire en vers. L'exil marquant à nouveau la fin d'une époque, il écrit à son ami poète Enrique Díez-Canedo :

> Una madrugada me encontré escribiendo unos romances ["Romances de Coral Gables"] y unas canciones ["Canciones de La Florida"] que eran un retorno a mi primera juventud, una inocencia última, un final lójico a mi última escritura sucesiva en España[1086].

Face à cette nouvelle réalité géographique et sensorielle qui s'offre à lui, le poète trouve en Coral Gables, véritable ville dans la ville, des échos de son village natal, dans sa localisation au Sud, dans la blancheur des demeures, dans le bleu de la mer. Dans sa quête de l'identité, à la recherche de la dernière parcelle d'enfant qui vit en lui, Juan Ramón Jiménez l'associe au village qui l'a vu grandir, son Moguer natal. C'est à la même période qu'il entreprendra la rédaction de l'autobiographie évoquée.

L'exil sera un nouveau commencement, où se produit un délaissement du plaisir esthétique pour se focaliser à nouveau sur sa propre conscience. Selon Gilbert Azam, il ne s'agit pas d'une quête externe mais d'un retour sur soi, afin de retrouver son village, et par extension, ses repères quand tout l'environnement est nouveau et donc inconnu. En effet, « Moguer n'est pas une existence mais un être, un être qui se confond avec son enfance et qui est comme elle dans sa pureté première investi de toutes les virtualités [1087] ». Le poème « Niño último[1088] » est révélateur de cette nostalgie de l'enfance du poète :

> Música fiel en escala
> de estratos, por el huido
> poniente, contra el espacio
> del lento infinito liso.
>
> Con ella mi pie se va
> ájil y firme, lo mismo
> que por la arena seguida
> de mi lleno sueño niño.
>
> ¿Un pueblo blanco está allí
> esperándome encendido,
> pueblo donde todo para,
> una plaza con un grito;
> con un grito de cristal,

[1086]Juan Ramón Jiménez*, Obra poética*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1027.
[1087]Gilbert Azam, *L'oeuvre de J.R. Jiménez : continuité et renouveau de la poésie lyrique espagnole*, Lille, Université de Lille III, 1980, p. 47.
[1088]Juan Ramón Jiménez*, Obra poética*, *op. cit.*, p. 1083-1084.

grito agudo detenido,
último grito en estremo
de nube, grito amarillo?

Y el grito tiene en su centro
todo lo que ha visto el niño,
todo lo que quiso ver
y todo lo que no ha visto.

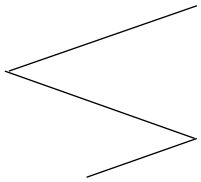
El niño es toda la jente,
el niño soy yo de niño,
el niño soy yo de viejo,
niño encontrado y perdido.

Par son écriture synesthésique, le lecteur voit convoqué par ce poème notamment le toucher, la vue et l'ouïe. La fuite du temps dégage une musique semblable à la fugue, qui, à l'instar de l'écriture musicale, entremêle les voix mais aussi les étapes de la vie « en escala de estratos ». Le poète oppose aussi la finitude de la vie à l'infini temporel « contra el espacio del lento infinito liso ». Le sable renvoie également à la fuite du temps, insaisissable, du rêve d'enfant qui, peu à peu, se disperse ; il fait également allusion au sablier, présent sur les vanités. Le poète évoque un village blanc (« pueblo blanco ») où la vie se détient (« donde todo para »). Et cette référence au village blanc renvoie à Moguer, à la terre natale du poète, comme il le souligne dans un autre poème intitulé « Remembranzas », d'abord apparu dans *Almas de violeta* puis dans *Rimas*, les premiers recueils de poésie de Jiménez, où son village apparaît, tout droit sorti de son imagination d'enfant, par le biais du souvenir :

Recuerdo que cuando niño
Me parecía mi pueblo
Una blanca maravilla,
Un mundo mágico, inmenso;
Las casas eran palacios
Y catedrales los templos;
Y por las verdes campiñas
Iba yo siempre contento,
Inundado de verdura
Al mirar limpio del cielo,
Celeste como mi alma
Como mi alma sereno,

Creyendo que el horizonte
Era de la tierra el término[1089].

Jiménez procède à une récupération du paradis perdu. Il idéalise le village natal, comme le montre le lexique hyperbolique de la description de l'endroit : « maravilla, mundo mágico, palacios, templos » où l'empreinte moderniste se fait ressentir et le projette l'espoir de retrouver le village d'antan, par l'interrogation du poème « Niño último » : ¿Un pueblo blanco está allí esperándome encendido, […] ? ». Ce cri violent qui s'échappe de la place, réitéré successivement dans six vers suivis, reconnaissable par sa puissance (« grito agudo detenido ») est peut-être le dernier cri de l'enfance (« grito amarillo ? »). Le doute apparaît dans le point d'interrogation final[1090] : pourra-t-il retrouver un espace semblable à celui où il se trouvait enfant ? Autrement dit, le poète se demande si ce nouveau cadre de vie lui permettra de se sentir chez lui, malgré l'exil. Un autre détail attribue le statut de poète-peintre à Jiménez : remarquons la disposition de ce substantif « grito[1091] » :

Una plaza con un **grito**; con un **grito** de cristal, **grito** agudo detenido, último **grito** en estremo de nube, **grito** amarillo? Y el **grito** tiene en su centro	

Par la graphie, l'image se mêle à la poésie, et renforce la violence du cri émis, comme un éclair, à la fois visuel (« amarillo »), tranchant (« de cristal »), et sonore (« agudo detenido »). Il renvoie de plus à l'idée de déchirement : l'éclair qui traverse le ciel produit un son violent, comme si le ciel se scindait brutalement en deux à son passage. Cet éclair, ce cri, dont l'emploi de la construction anaphorique souligne le constat effectué de la voix poétique, exprime ce déchirement du « moi » du poète.

[1089]Juan Ramón Jiménez, *Rimas*, in *Obra poética*, vol. 1., *op. cit.*, p. 42.
[1090]Graciela Palau de Nemes, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, 1974, *op. cit.*, p. 23.
[1091]Le soulignement en gras a été fait par nos soins.

Associé à la place qu'il va découvrir depuis l'exil, il est l'expression de la tristesse de Jiménez, forcé à abandonner l'Espagne.

La découverte de ce nouvel espace géographique et géométrique s'accompagne de ce cri, qui est le fruit de l'expérience « todo lo que ha visto el niño », de l'imagination « todo lo que quiso ver », et de tout ce qui lui a échappé « todo lo que no ha visto » : dans la réalité du « moi » enfant de Jiménez, c'est de nouveau la tension entre la réalité visible, et invisible qui se fait latente :

> Y el grito tiene en su centro
> todo lo que ha visto el niño,
> todo lo que quiso ver
> y todo lo que no ha visto.

La sentence tombe, et avec elle, le constat sur le « moi » enfant de Jiménez :

> El niño es toda la jente,
> el niño soy yo de niño,
> el niño soy yo de viejo,
> niño encontrado y perdido.

La succession de vers en octosyllabes, qui commence par l'anaphore initiale « el niño », rend compte de l'universalité du « moi » enfant, « toda la jente », de la connivence entre l'enfant et le vieil homme, associant dans des vers identiques « niño » à « viejo ». Mais cette dualité, présente dans le dernier vers antithétique, « niño encontrado y perdido », renvoie à l'expression du « moi » profond de Jiménez : le poète a trouvé sa voix d'enfant, mais la réalité de l'exil le renvoie à cette perte de la terre natale, de l'enfant de Moguer qu'il a été.

Le blanc, présent dans les deux poèmes précédents, renvoie certes à une réalité référentielle, les maisons blanches du sud de l'Espagne, mais aussi symbolique : il s'agit d'un monde nouveau, le monde de l'enfance, comme une page blanche où tout reste à écrire. Le ciel est clair et sans nuages : la lumière qui s'en dégage symbolise à son tour l'espoir et la clarté. En définitive, le souvenir de l'enfant déforme et idéalise le village, si bien qu'entre ses vingt-quatre et trente ans, le poète redécouvre son village, qui n'est plus ce qu'il était dans son souvenir, réduit à un champ de ruines :

« Recuerdo luego que un día en que volví yo a mi pueblo después del primer faltar, me pareció un cementerio[1092] ». Arturo del Villar explique que :

> Moguer fue y es para siempre centro del mundo juanramoniano. Sin embargo, su realidad se transformó para el poeta doliente: la imagen que el niño mantenía de su pueblo era fantástica, y si bien no se borró nunca del todo, se superpuso a ella la verdadera[1093].

Ces constats nous amènent à la littérature de l'exil : en effet, Juan Ramón Jiménez effectue un retour sur cette première jeunesse au moment où il quitte son pays natal, l'Espagne, mais où il utilise également la figure de l'enfant dans les recueils de poème de ses années en Espagne, comme enracinement poétique de ses origines andalouses, qu'il personnifie sous les traits de son village. Sorolla adopte, lui, ce penchant régionaliste autour des années 1890, quand il revenait de son pensionnat à Rome. Claudio Guillén fait une distinction entre deux concepts ambivalents concernant la littérature de l'exil, il s'agit d'une « littérature de l'exil » au sens strict d'un côté, où le poète exprime ses expériences d'exilé et s'inclut dans ces faits relatés, et d'autre part, il existe une « littérature de contre-exil », où le poète écrit depuis l'étranger, en prenant de la distance et s'insurgeant contre des conditions sociales et politiques concernant son État d'origine[1094]. Un processus similaire s'effectue concernant l'enfance : certains poètes l'embrassent quand d'autres la rejettent. Finalement, tous se retrouvent exilés de leur propre enfance, forçant le sujet à se souvenir de cet âge de la vie en construction et façonnent donc le souvenir de l'enfant qu'ils ont été.

Ainsi, la nostalgie de la terre contribue à faire le lien entre Sorolla et Jiménez, qui se tournent vers leur souvenir d'enfance : dans ses premières années, Jiménez est fasciné par la peinture de Sorolla, et la lumière qui s'en dégage. Ce fait n'est pas étonnant puisque les villages de la côte valencienne présentent de fortes similitudes avec Moguer : les maisons blanches, la mer à proximité, le soleil qui les berce sont autant de points communs entre les deux espaces. Ainsi, le rapport à la terre natale

---

[1092]Cité par Mercedes Flores Martín, *« El nido limpio y cálido »*... *op. cit.*, p. 24.
[1093]Arturo del Villar, « Cuando Juan Ramón moraba en su poesía », in Juan Ramón Jiménez, *Elejías andaluzas*, Barcelona, Seix Barral, 1994, p. 11.
[1094]Claudio Guillén, *Múltiples moradas : ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998, p. 36.

fait partie intégrante de la production de l'un comme de l'autre : Valence et Moguer sont personnifiées dans la peinture et la poésie, comme la terre mère, et projette les artistes le statut d'enfant qui rend hommage à la terre qui les a vu naître et grandir. Les deux hommes ne peuvent donc être dissociés de leur villages d'origine puisque leurs œuvres sont véritablement des odes à leur terre natale. Cette référence biographique à leurs origines permet alors de se documenter sur leur œuvre et leur attribue un statut d'enfant qui reste fasciné par cette terre-mère. Le souvenir est donc fait de perceptions, de ressentis, de senteurs et de couleurs, où la localisation géographique joue le rôle d'une madeleine de Proust pour nos auteurs.

3.2.3. Les couleurs des souvenirs d'enfant

Les éléments du souvenir d'enfance contribuent à élaborer la construction de l'enfant « intérieur » de Sorolla et Jiménez. Les couleurs font alors partie de ce schéma de reconstruction de l'enfance et nous allons démontrer de quelle manière nos auteurs établissent cette réflexion commune sur l'enfant intérieur par le biais des associations de couleur. Le poète Arthur Rimbaud revenait sur la fonction des couleurs :

> A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,
> Je dirai quelque jour vos naissances latentes […][1095].

Le célèbre sonnet de Rimbaud, dont Jiménez connaissait l'œuvre[1096], est un exemple d'exercice de création poétique, mais il met surtout en exergue le rôle des couleurs, qui sont soumises à l'interprétation et aux associations d'idées, « par synesthésies et connotations » comme le souligne Daniel Bergez[1097], qui définit l'écriture poétique dans ce sonnet comme « le langage en état de naissance : l'apparition du signifiant, détaché de la chaîne parlée qui habituellement l'instrumentalise, semble remplacer la lettre dans une situation originaire riche de toutes les possibilités[1098] » puisque cette énumération de voyelles « ne sont pas que

[1095]Arthur Rimbaud, « Voyelles » in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2009, p. 881.
[1096]Virginie Giuliana, « "L'azur sonneur" : ecos de *Les Illuminations* en la poesía de Juan Ramón Jiménez », *Philologie im Netz*, disponible sur : http://web.fu-berlin.de/phin/, 2016 [consulté le 10/06/17].
[1097]Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, *op. cit.*, p. 130.
[1098]*Ibid.*

des déclencheurs phonétiques proposant des synesthésies colorées[1099] » mais « leur réalité visuelle […] enclenche le cycle des associations[1100] ». Ce processus suppose donc un retour au souvenir, et provoque l'effet de projection dans l'enfant de Sorolla et Jiménez. Par ailleurs, l'étude des couleurs va nous permettre de vérifier comment s'organise la réflexion similaire entre nos deux auteurs autour du motif de l'enfant.

Comme nous le rappelle Jiménez : « la vida es solo recordar y olvidar, olvidar y recordar : y nosotros, olvido y recuerdo, recuerdo y olvido[1101] ». En sémantique, la langue même a recours à des métaphores colorées, tandis que dans la peinture, comme nous le précise Daniel Bergez, « pour chaque époque et courant pictural, la distribution des couleurs se place à l'intérieur d'habitudes et de codes chromatiques particuliers » dont « l'effet de sens dépend de cet horizon d'attente, aussi déterminant que pour le choix du sujet pictural[1102] ». En effet, tel que le souligne Michel Pastoureau, dans *Les couleurs de nos souvenirs* :

> Les couleurs sont des abstractions : elles n'ont pas besoin d'être matérialisées pour exister. […] Chacun de nous porte en lui l'idée de la couleur : point n'est donc besoin de montrer ce qu'est le rouge, le vert ou le jaune pour en parler efficacement[1103].

Le spécialiste démontre que les couleurs sont intériorisées, comme l'est le souvenir d'enfance. Pastoureau ajoute, de surcroit, que les couleurs sont informes, abstraites et subjectives :

> […] Les couleurs sont d'abord des concepts, des idées, des catégories intellectuelles. Ensuite ce sont des mots, c'est-à-dire des étiquettes capricieuses qui varient dans le temps et dans l'espace et qui souvent prennent leurs distances avec la réalité. Pour parler des couleurs, nous sommes prisonniers de ces mots. Enfin […] les couleurs sont des matières, des lumières, des perceptions, des sensations. […][1104].

La couleur est donc immatérialité, et elle fait appel au registre des émotions chez le spectateur-lecteur, car « si le dessin est volontiers perçu comme la partie la plus intellectuelle de l'art pictural, qui s'adresse à l'esprit, la couleur est souvent associée

---

[1099]Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, *op. cit.*, p. 130.
[1100]*Ibid.*
[1101]Juan Ramón Jiménez, *Estética y ética estética*, *op. cit.*, p. 305.
[1102]Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, *op. cit.*, p. 64-65.
[1103]Michel Pastoureau, *La couleur de nos souvenirs*, Paris, Seuil, 2010, p. 232.
[1104]*Ibid.*

à l'âme et aux passions, c'est-à-dire à la part la plus irrationnelle et profonde de la psyché humaine[1105] ». Ainsi, Pastoureau relève la difficulté de donner une définition de la couleur, puisqu'elle n'est pas universelle : « chaque culture la conçoit et la définit selon son environnement naturel, son climat, son histoire, ses connaissances, ses traditions[1106] ». La symbolique des couleurs est donc conventionnelle, relative à chaque culture et chaque époque.

Sorolla et Jiménez sont de fervents représentants de la couleur, qui est abondante dans leur production et sous des formes très nuancées. En 1908, Ramiro de Maetzu surnomme Sorolla « le journaliste de la couleur », comme le précisent Facundo Tomás, Isabel Justo et Sofía Barrón : « hay en él la veracidad del periodista que no deja pasar suceso ni corriente de ideas sin convertirlo en material de sus artículos[1107] ». Le poète, quant à lui, ressent la nécessité de s'exprimer par des couleurs[1108] issues de son enfance où il a baigné dans le blanc, le bleu et le doré[1109]. Mais l'évocation de la couleur pose un problème, et Pastoureau signale alors que :

> […] Montrer la couleur gêne parfois le discours, le fait dévier vers le problème des nuances, fixe pour le spectateur une certaine teinte, une certaine matérialité qui l'empêcheront de laisser son esprit vagabonder dans les champs infinis du sens et du rêve. Montrer la couleur, c'est parfois l'appauvrir[1110].

La couleur doit s'appréhender, et provoquer des sensations chez le spectateur-lecteur. Il souligne que, dans la complexité que suppose l'évocation de la couleur, subsiste « parfois l'idée que la couleur est dangereuse » car « nommer les couleurs et leurs nuances est un exercice incertain[1111] ». Jiménez parvient à résoudre le problème posé. La couleur jiménienne se situe, de fait, sur deux dimensions. La première est une réalité visible, caractérisée par l'utilisation des objets qui transforment la perception et favorisent les fantaisies de l'imaginaire enfantin. La seconde est l'invisible, où la couleur est vue comme une abstraction et métaphore de lui-même.

[1105]Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, *op. cit.*, p. 66.
[1106]Michel Pastoureau, *La couleur de nos souvenirs*, *op cit.*, p. 232.
[1107]Facundo Tomás, Isabel Justo et Sofía Barrón, *Miradas sobre España*, Barcelona, Anthropos, p. 284.
[1108]Paul Verdevoye, « Coloripoesía de Juan Ramón Jiménez », *La Torre*, 19-20, 1957, p. 246.
[1109]*Ibid*., p. 245.
[1110]Michel Pastoureau, *La couleur de nos souvenirs*, *op. cit.*, p. 232.
[1111]*Ibid*., p. 114.

Le poète utilise alors les couleurs non pas en adjectifs mais principalement en les substantivant, comme le note Verdevoye, « porque el color no suele ser el mero reflejo del objeto evocado, sino la materia prima […] sacada de la paleta mental y llevada al lienzo-poema[1112] ». Le passage de l'adjectif au substantif révèle, selon le critique, une étape intermédiaire comme une métaphore de lui-même, ou d'un aspect sous-entendu, inexprimé ou peut-être ineffable[1113]. Par ailleurs, il relève une autre signification de la couleur, par le recours à des vocables inventés pour distinguer « el color-materia » et « el color-calidad[1114] ». Les couleurs chez Jiménez fonctionnent alors comme des entités indépendantes du nom auquel il se rapporte, et sont l'expression d'une idée, d'un sentiment plus qu'un renvoi à la couleur elle-même.

Outre les éléments stylistiques retranscrits poétiquement, Jiménez utilise des jouets d'enfant pour parvenir au « *sfumato* pictural » évoqué auparavant. Selon Soledad González Ródenas et Howard T. Young, dans *Josefito Figuraciones*, le caléidoscope est son jouet de prédilection, à travers lequel la vision se contraste et se nuance ; il en fait une métaphore synesthésique, « la flauta de sus ojos ». Cet objet, qu'il qualifie de « sublimador », est l'élément qui permet d'établir un lien entre la réalité vécue et inventée, entre le monde imaginé, fantasmé et donc invisible, et le visible. Il l'exprime ainsi dans un aphorisme: « mi alma es como un delicadísimo calidoscopio : el menor cristalito que cae (¡qué azul en los carmines, qué amarillo en los blancos!) Varía del todo la rosa de su fondo[1115] ». Pour sa part, Rafael Domenech affirme, concernant l'œuvre de Sorolla que : « Cada uno de sus cuadros es un poema de color, una sinfonía de luces deslumbradoras, una opulencia de matices y tonos variadísimos[1116] ». La couleur est indissociable de la peinture et Pastoureau revendique l'existence de six couleurs principales : le bleu « consensuel », « l'orgueilleux rouge », « le blanc virginal », le jaune « complexé et marqué du sceau de l'infamie », le vert « trompeur et roublard » et le « somptueux noir […] contrit dans

[1112]Paul Verdevoye, « Coloripoesía de Juan Ramón Jiménez », art. cit., p. 246.
[1113]*Ibid*.
[1114]*Ibid*., p. 247.
[1115]Cité par Soledad González Ródenas et Howard T. Young, in Juan Ramón Jiménez, *Obra poética*, *op. cit*., p. 678.
[1116]Cité par Bernardino de Pantorba, « Joaquín Sorolla », *Figuras de la raza*, 20, 24/03/1927, p. 34.

l'austérité, arrogant dans l'élégance[1117] ». Vient ensuite le deuxième niveau, composé de couleurs nommées après des fruits ou des fleurs : « violet, rose, orangé, marron et le gris, un peu à l'écart[1118] », pour s'achever dans un dernier niveau avec « l'interminable défilé de nuances[1119] ». Cependant, la couleur est aussi à l'origine d'une controverse entre les partisans du dessin et ceux du coloris, qui s'en disputaient la primauté[1120]. L'utilisation des couleurs est, de fait, à l'origine des critiques formulées à l'encontre de Sorolla : l'Espagne ensoleillée et vivace du peintre n'était pas du goût de ses contemporains, comme Darío de Regoyos, Ignacio Zuloaga, Luis Gutiérrez Solana, ou encore Moreno Villas, partisans des peintures de l'Espagne noire[1121]. Selon ces derniers, les peintures de Sorolla, baignées de soleil, n'étaient pas représentatives de leur pays et tendaient donc à une réalité erronée. Azorín, cependant, se range du côté de Sorolla le temps d'une critique, concernant le tableau *Madre* de 1895 :

> Y precisamente una de las obras capitales de Sorolla —obra prodigiosa— es un estudio en blanco: su cuadro de la parturienta. Lo que en Valencia existe es el aire. El aire da tono a todo lo valenciano. El aire da vida a los grises, hace resaltar los montes desnudos, nos permite ver en la lejanía remota minutísimos pormenores y presta, finalmente, ligereza a la figura humana. Y precisamente, no el color, sino el aire es lo que ha pintado Sorolla y lo que sublima su pintura. El mar, las velas blancas, los árboles, la mesa alba, en la floresta, en la barca humilde, todo, en fin, lo tocado por el pincel de Sorolla, cobra inefable carácter etéreo[1122].

Le tableau qui fascine particulièrement Azorín représente une figure d'enfant : l'écrivain prend comme point de départ du commentaire sur la couleur une scène intime familiale, représentative dans la trajectoire de Sorolla, mais qui néanmoins s'éloigne des tendances sombres de son époque. Cette prise de position du peintre crée un environnement artistique hostile autour de lui, car, comme le précise Azorín : « no hay más que apartarse un artista, un escritor, un pensador, de la corriente imperante, para que en nombre de lo nuevo […] se le condene[1123] ». Ce

---

[1117]Michel Pastoureau et Dominique Simonnet, *Le petit livre des couleurs*, *op. cit*., p. 9.
[1118]*Ibid*.
[1119]*Ibid*.
[1120]Michel Pastoureau, *La couleur de nos souvenirs*, *op. cit.*, p. 113.
[1121]Bernard et Christiane Bessière, *La peinture espagnole*, *op. cit*., p. 182.
[1122]Azorín, *Valencia*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1949, p. 106.
[1123]*Ibid*.

constat fait de Sorolla un précurseur de la couleur à son époque, tel que le remarque Aureliano de Beruete :

> Sorolla vio pronto y con gran sagacidad lo que hay de bueno y de verdadero en el Impresionismo y en las fases diversas que presenta, y se lo asimiló inmediatamente. Así vemos proscritos de su paleta, para los cuadros pintados al aire libre, los colores pardos y negros, poco transparentes, que hasta no hace mucho fueron los preferidos por los pintores para las sombras. Ofrecen, en cambio, sus lienzos una gran variedad de tintas azules y violetas, contrapuestas a las amarillas y rojas, con las cuales y con el uso discreto del blanco, obtiene acordes felicísimos y efectos de color muy brillantes y atrevidos[1124].

À travers ce commentaire, il est déjà possible de distinguer les couleurs de prédilection du peintre : le bleu et le violet, le jaune et le rouge, laissant de côté le noir et les tons sombres et noirs ses peintures à l'air libre. Mais la valeur qui définit le mieux Sorolla est le blanc, qui, selon Azorín, est celle qui existe indubitablement à Valence[1125], associée à la lumière.

Dans le cas du poète, la couleur est un axe d'étude fondamental de son œuvre, et les critiques *juanramonianos* se sont longuement penchés sur la question : nous retrouvons notamment les travaux de Ángel Crespo[1126] et María Carrera Pascual[1127], qui s'attachent à définir la trajectoire de Jiménez comme peintre, Luisa Capecchi[1128], Paul Verdevoye[1129], Agnes Gullón[1130] et Isabel Paraíso[1131] analysent la présence de la couleur dans l'écriture jiménienne. Enfin Joaquín Criado Costa[1132] et Fernando Millán Chivite[1133] pour l'œuvre *Platero y yo* s'interrogent sur la présence des couleurs, les recensent pour en donner une analyse.

[1124]Aureliano de Beruete, *Eight essays on Joaquín Sorolla y Bastida*, *op. cit.*, p. 49.
[1125]Azorín, *Valencia*, *op. cit.*, p. 106-107.
[1126]Ángel Crespo, *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, *op. cit.*
[1127]María Carrera Pascual, *Pintura y estética de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*
[1128]Luisa Capecchi, « El color como acto creativo en la poesía de Juan Ramón Jiménez », *Cuadernos hispanoamericanos*, 376-378, 1981, p. 226-231.
[1129]Paul Verdevoye, « Coloripoesía de Juan Ramón Jiménez », art. cit., p. 245-282.
[1130]Agnes Gullón, « Escribiendo con colores », in Aurora de Albornoz (éd.), *Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1981, p. 288-291.
[1131]Isabel Paraíso, « "Baladas de primavera": alegría, color y música », *Letras de Deusto*, 37.114, 2007, p. 225-252.
[1132]Joaquín Criado Costa, « Juan Ramón Jiménez : la expresión del color en *Platero y yo* », *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes,* 124, 1993, p. 7-25.
[1133]Fernando Millán Chivite, *Paleta de colores y simbolismo en Platero y yo*, Cordoue, Monte de Piedad, 1982.

Selon Agnes Gullón, qui s'interroge sur l'écriture poétique en rapport avec la couleur dans *Canción* (1936), la poésie n'est pas uniquement le fruit d'une influence artistique mais relève d'un véritable langage « verbo-chromatique[1134] », qui se manifeste par le recours à trois mécanismes : la représentation d'une image visuelle par des mots, dont la beauté dépend de la tournure que lui attribuerait un peintre (comme un immeuble gris qui pourrait apparaître rosé au crépuscule), l'adaptation verbale des tonalités et nuances de couleurs, par l'exactitude sémantique mais aussi l'utilisation du rythme et des figures rhétoriques. Enfin, le troisième mécanisme serait l'expression des émotions intimes, qui ne laisse guère de place au doute : le noir renvoie à la mort, le rouge à la passion, le blanc à la pureté. En revanche, de l'accumulation des significations contradictoires naissent les questions à propos de leur utilisation[1135].

Ce langage verbo-chromatique chez Jiménez se manifeste dès ses premières poésies, comme le souligne Graciela Palau de Nemes, à propos d'*Arias tristes*, où les nuances de couleur se déclinent davantage :

> Los tonos y sugerencias de color predominan, en *Arias tristes*, sobre el color mismo. Lo blanco está expresado en términos como *azucena, luciente, inmaculada, intacta, de plata, plateado*; las tardes, las noches y los cielos son azules, pero también azulados y celestes. Las tardes, en particular, están descritas en sus tonos: *oro, de oro, dorada, rosa, sonrosada, rosa mate*. El día es *gris violeta*, y el humo, *gris*; la blancura, amarillenta y los árboles, alguna vez, en el crepúsculo, son *de cobre* o *cobrizos*. El morboso *rojo* de sangre del período pseudo modernista juanramoniano desaparece, en todo *Arias tristes* apenas hay lunas rojas. Más interesante, desde el punto de vista artístico, es la *luna anaranjada* de uno de los poemas. Los dramáticos vocablos como *sangre,* para designar el color del ocaso, y los muy comunes *carmín* y *grana*, aparecen muy raramente y cuando esto ocurre están artísticamente justificados por el valor cromático del paisaje o la visión impresionista. […][1136].

Dans notre étude, il ne s'agit pas de procéder à un inventaire des couleurs répertoriées dans les œuvres de Sorolla et Jiménez[1137]. Cependant, l'importance que nos deux artistes donnent à la couleur nous conduit à nous interroger sur le rôle de cette dernière par rapport à la figure de l'enfant ainsi que dans la construction

---

[1134]Agnes Gullón, « Escribiendo con colores », art. cit., p. 288-289.
[1135]*Ibid*.
[1136]Graciela Palau de Nemes, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, 1974, *op. cit.*, p. 258-259.
[1137]Cette recherche suppose une autre étude approfondie individuelle, dans chacune de leur production, à laquelle nous nous emploierons par la suite.

identitaire de Sorolla et Jiménez, puisque la « stylistique de la couleur » est porteuse de sens, comme le dessin, le trait, ou encore le langage[1138]. Selon Pastoureau, « la couleur n'est pas seulement sensuelle ou musicale, elle joue également un rôle classificatoire[1139] » et, s'appropriant les paroles de l'artiste Yves Klein, il affirme que : « Pour moi les couleurs sont des êtres vivants […], les véritables habitants de l'espace. La ligne, elle, ne fait que le parcourir, que voyager au travers. Elle ne fait que passer[1140] ». Mais elle apporte une nuance colorée dans la poésie, comme le souligne Agnes Gullón : se mêle alors le multicolore, la nature comme pinceau, le goût pour le brillant (doré, argenté ou jaune) et finalement, l'intensité chromatique fonctionne comme un indice de l'intensité émotionnelle[1141].

La couleur est évocatrice de la vie. Après un examen détaillé de la présence des couleurs, dont Joaquín Criado Costa a dressé la liste[1142], nous nous centrerons donc autour des couleurs principales utilisées par les artistes, dont l'expression nous conduit à un retour vers la figure de l'enfant, à travers les trois teintes qui sont, à notre sens, porteuses de sens pour la figure de l'enfant : le blanc, le jaune et le bleu (accompagné de son dérivé, le violet). Les autres couleurs ne sont pas, selon nous, significatives pour exprimer ce retour à l'enfance : le vert du printemps, employé pour la nature, comme dans *Las hojas verdes* de Jiménez, exprime un renouveau, mais n'est pas caractéristique de l'enfant, comme le montre le poète dans son introduction :

> Escogí las rosas blancas, los jazmines, las adelfas, las violetas, las celindas. Entonces quedaron las hojas verdes. […] ¡Hojas verdes, que cantasteis con el viento e hicisteis una sombra! ¡Juventud de las hojas secas[1143]!

Au vert, le poète oppose le jaune des feuilles mortes, comme référence à l'enfance. Il est en revanche adapté pour le paysage ou le jardin, et dans tous les cas, ne fait partie que du décor qui entoure les personnages. Le rouge, symbole de passion, est utilisé davantage pour qualifier la femme : chez Sorolla, nous avons vu l'exemple

---

[1138]Michel Pastoureau, *La couleur de nos souvenirs*, *op. cit.*, p. 113.
[1139]*Ibid*., p. 115.
[1140]Cité par Michel Pastoureau, *La couleur de nos souvenirs*, *op. cit.*, p. 115.
[1141]Agnes Gullón, « Escribiendo con colores », art. cit., p. 290.
[1142]Joaquín Criado Costa, « Juan Ramón Jiménez : la expresión del color en *Platero y yo* », art. cit., p. 7-25.
[1143]Juan Ramón Jiménez, *Las hojas secas*, Jorge Urrutia (éd.), Madrid, Taurus, 1982, p. 43.

de *María con blusa roja*, et chez Jiménez, la couleur exprime la passion et la femme aimée (« una herida de sangre lujuriosa y caliente se entreabre en los granates sensuales de tu boca… [1144] »). Enfin, le noir n'a d'autre signification que celui qu'on lui attribue de coutume : deuil, dépression, mort ou au contraire, chez Sorolla, l'élégance quand il représente sa femme en robe noire et n'est, par conséquent, pas pertinent concernant l'enfant.

3.2.3.1. Le blanc, vecteur de lumière

Dans l'œuvre de Sorolla, le blanc est incontestablement la valeur de la lumière ; mais il s'agit également de la teinte de la robe des vêtements des enfants et des femmes, des draps et rideaux ou encore des tabliers. Nous entrons dans le monde du référentiel, adopté par l'époque, et le blanc témoigne d'une certaine intimité. Le blanc est associé à la figure de l'enfant comme sujet immaculé, mais aussi à la figure maternelle, comme dans l'œuvre *Mi mujer y mis hijos* (1897-1898), où Clotilde, vêtue de blanc, guide les pas de ses enfants. Le blanc est la toile vierge sur laquelle se reflète la lumière, et celle qui se prête le plus aux variations de couleurs. Ainsi, le blanc, chez Sorolla permet de rendre à la scène son naturel, comme le ferait les rayons du soleil. Les portraits les plus intimes de Sorolla, et également les plus chers à son cœur[1145], sont majoritairement constitués de blanc, comme nous l'observons dans l'œuvre *María Clotilde* de 1900.

Ce tableau a été précisément analysé par Blanca Pons-Sorolla[1146], où elle relève notamment l'omniprésence du blanc, valeur fétiche du peintre pour représenter sa fille. En effet, il est particulièrement présent sur le vêtement de l'enfant, dont le rose du nœud dans les cheveux ne fait qu'accentuer la luminosité du tableau. La spécialiste, ajoute, de plus, que ce tableau acquiert une valeur particulière pour Sorolla, étant donné que ce dernier venait d'obtenir le Grand Prix de l'Exposition nationale de Paris, et avait longtemps prémédité ce tableau, par des dessins réalisés durant l'été, avant de le peindre finalement à son retour à Madrid la même année.

[1144]Juan Ramón Jiménez, *Libros de amor*, *op. cit.*, p. 80.
[1145]Blanca Pons-Sorolla, « Sorolla et sa famille » in *El modernismo. De Sorolla à Picasso*, catalogue d'exposition, Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 2011, p. 121.
[1146]Blanca Pons-Sorolla, in *Joaquín Sorolla*, *op. cit.*, p. 280-283.



Tableau 95 : Joaquín Sorolla, *María Clotilde*, 1900,
huile sur toile, 110 x 80 cm, collection particulière.

Ce tableau est le neuvième portrait de sa fille depuis sa naissance, sur les trente-trois connus du peintre pendant sa carrière. Le blanc recouvre l'enfant, qui joue avec ses pouces pour traduire son impatience, mais la valeur recouvre aussi le mur de la cuisine, fait de carreaux typiquement valenciens : le blanc est donc, d'une part, l'expression de l'enfant, mais renvoie aussi à la terre natale. De plus, l'inscription dans les carreaux du décor identifie le personnage représenté, et porte le nom de la fillette : Sorolla révèle à la fois l'identité de l'enfant, tout en revendiquant sa paternité. Le blanc met en exergue la figure de l'enfant, particulièrement visible sur des tableaux comme *La familia*, où la lumière portée sur la figure d'enfant attire l'attention et fixe le point de regard, dans une composition globalement sombre.

Mais, notons que dans l'œuvre de Sorolla, le blanc est polysémique, comme le montre l'œuvre *El baño del caballo* (1909). Le peintre réalise ce tableau sur la plage du Cabañal de Valence, pendant l'été 1909. Ce tableau, selon José Luis Díez, est celui dans lequel le spectateur perçoit :

> La esencia misma del arte de Sorolla, a través de su personalísima interpretación atemporal de la cultura mediterránea que transpiraban sus poros y a la que tan orgullosamente pertenecía, así como la sublimación idílica de su tierra, sus playas y sus gentes como herederos naturales de la Grecia clásica, que reflejaron gozosamente sus pinceles como transmisores del espíritu panhelénico que se extendía a través del *Mare Nostrum* hasta las costas levantinas[1147].



Tableau 96 : Joaquín Sorolla, *El baño del caballo*, 1909,
huile sur toile, 205 x 250 cm, Museo Sorolla, Madrid.

[1147]José Luis Díez, in *Joaquín Sorolla*, *op. cit*., p. 394.

Dans ce tableau à la composition résolument photographique, le cadre, coupé à hauteur des oreilles du cheval, donne à voir une composition volontairement décentrée, et provoque la sensation d'être témoin de la scène, à l'instar d'une photographie prise sur le vif. Ce procédé permet, au contraire, à Sorolla de déployer ses capacités plastiques, et les couleurs, associées à la scène représentée — un jeune garçon finissant la toilette de son cheval au bord de la mer —, représente la quintessence de l'art sorollesque. Autrement dit, c'est une représentation intemporelle, mais également l'idéalisation de sa terre natale et de ses habitants que Sorolla parvient à immortaliser, où apparaît, une fois encore, la figure de l'enfant.

Le sujet enfantin y apparaît de manière anonyme, son visage étant dissimulé sous un large chapeau. À la fois représentation universelle de l'enfant par sa nudité et l'absence d'identité, c'est néanmoins tous les gens de sa région qu'il montre à travers ce sujet enfantin nu. Sorolla aurait pu se projeter dans cette figure d'enfant. La couleur apporte l'expression, la sensation à dégager de l'œuvre mais aussi la vie, par les contrastes des couleurs, dans ce tableau à dominance de blanc. Tel que le souligne Manaut Viglietti :

> El contraste entre las carnes atezadas del joven, tocado con el sombrero de paja campesino, y el color cobrizo-dorado de su piel, con los blancos, grises y violetas finisimos del jamelgo; las transparentes sombras de la luz matinal y los argentados azules del mar en calma otorgan a este lienzo gran serenidad, claro equilibrio y acento helénico. [1148]

Même si la valeur du blanc se décline sous des tons de gris, comme la robe du cheval, de bleu dans le reflet de la lumière sur les vagues et encore de beige par les rayons de soleil sur la peau, elle va au-delà de la simple interprétation du blanc comme symbole de pureté : le blanc devient lumière, à la fois opacité et transparence, et rend compte d'une expression de fierté de sa terre natale.

Pour Jiménez, le blanc renvoie à une réalité architecturale, les maisons blanches d'Andalousie, mais elle est aussi symbolique : il s'agit d'un monde nouveau, comme une page blanche où tout reste à écrire. Si le ciel est poétique et sans nuages, la

[1148] José Manaut Viglietti, *Crónica del pintor Joaquín Sorolla*, Madrid, Editora Nacional, 1964, p. 66.

lumière qui s'en dégage symbolise à son tour l'espoir et la clarté. Ainsi l'exprime Agnes Gullón :

> El blanco es el color más significativo, y lo blanco lo mejor conocido por el poeta, a juzgar por su uso de la blancura, que no sólo aparece como tal, sino también como esencia. Figuras y ejemplos de lo blanco son: lirio, luna, azucena, nieve, luz, desnudez… […] Se utiliza para anotar una apariencia real […], para indicar una cualidad abstracta, difícilmente traducible a otros términos […], y para captar, con simbología tradicional, un ideal (pureza, belleza)[1149].

S'en dégage un idéal romantique, où Jiménez, à l'instar de Bécquer, associe le blanc à la lune, aux fleurs, et aux maisons de village[1150]. Une similitude que l'on retrouve aussi chez Sorolla où le blanc est associé à l'enfant, à l'innocence, donc à la vie. En revanche, chez Jiménez, elle est aussi en lien avec la mort. Il intitule une prose de *Vida* « mi pena blanca » : « no concebía la nada sino blanca e indefinida e insoportable. La ponía blanca porque era así, incolora […] como una estepa nevada, un desierto blanco intenso[1151] », où le blanc est associé au vide, qu'il qualifie d'incolore, mais aussi à la dépression qui peut conduire à la mort.

De plus, il attribue le blanc au décès de l'enfant, comme il le relate dans la lettre qu'il écrit à Luisa Grimm : « Ha pasado por mi casa entre nosotros la muerte blanca[1152] ». Le code vestimentaire des rituels funéraires des enfants, en effet, était le blanc. Le cercueil de l'enfant revêt des allures de « caja blanca » entouré de « mar de nardos[1153] ». Selon Pastoureau, « le blanc de la mort et du linceul rejoint ainsi le blanc de l'innocence du berceau. Comme si le cycle de la vie commençait par le blanc, passait par différentes couleurs, et se terminait par le blanc[1154] ».

Le blanc, comme expression de la lumière dans laquelle ont été baignés Sorolla et Jiménez dans leur enfance, permet de sublimer la figure de l'enfant, de l'élever non seulement au statut du divin, mais aussi de lui attribuer un rang universel. La valeur est donc l'expression de la possibilité, comme le symbolise la figure de l'enfant,

---

[1149]Agnes Gullón, « Escribiendo con colores », art. cit., p. 290.
[1150]*Ibid.*
[1151]Juan Ramón Jiménez, *Vida...*, *op. cit.*, p. 185.
[1152]Cité par Rocío Fernández Berrocal in Juan Ramón Jiménez, *Historias*, *op. cit.*, p. 49.
[1153]*Ibid.*, p. 77.
[1154]Michel Pastoureau et Dominique Simonnet, *Le petit livre des couleurs*, *op. cit*., p. 54-55. Le blanc s'applique au deuil en Asie et dans une partie de l'Afrique.

toujours dans une tension entre la vie et la mort, et se manifeste par la lumière que le sujet enfantin reçoit.

3.2.3.2. Le jaune de la nostalgie

Le jaune, en revanche, possède une signification différente dans la production de Sorolla et Jiménez. Nous l'avions qualifié de « complexé », reprenant les termes de Dominique Simonnet. En effet, le jaune porte l'étiquette de la trahison, de l'infamie[1155] : « dans le petit monde des couleurs, le jaune est l'étranger, l'apatride, celui dont on se méfie », « jaune comme les photos qui pâlissent, comme les feuilles qui meurent[1156], comme les hommes qui trahissent[1157] ». Dans le cas de Sorolla, nous pourrions l'interpréter comme annonce de la maladie si nous observons la présence de cette couleur dans le tableau de sa fille encore malade *María enferma en el Pardo* (1906), que nous reproduisons ci-dessous, qui disparaît progressivement au profit de la couleur cuivre dans le tableau qui montre son enfant qui parvient à vaincre la tuberculose, *María convaleciente* (1907).

Le tableau *María enferma en el Pardo* fait état de l'utilisation de la couleur jaune comme reflet de l'incertitude, l'angoisse et le mauvais présage. De fait, la composition est divisée en strates de couleur, assez singulières dans la palette de Sorolla. Le premier palier de couleur est marqué par la couverture jaune de la malade, un jaune impur, teinté de sombre, qui va de pair avec l'habillement de la jeune fille, protagoniste. La présence du blanc, représenté par les coussins qui la supportent, montre la faible lumière du soleil, et, opposé au jaune, il représente la convalescence de l'adolescente. Cette dernière, fixant le spectateur ou le peintre, crée de nouveau le lien entre l'intérieur et l'extérieur du tableau. Nous sommes donc plongés dans cette réalité angoissante pour le peintre, celle de voir son enfant malade, et c'est donc l'inquiétude de père qu'exprime cette palette sombre et peu commune dans sa production.

[1155]Il est également curieux de constater que la couleur qui porte malheur au théâtre, associée à la mort de Molière sur scène, soit le jaune en Espagne, et non le vert.

[1156]Prenant le contrepied des feuilles sèches, Juan Ramón Jiménez publie *Las hojas verdes*, symbolisant le renouveau que lui-même vit à son retour à Moguer en 1905.

[1157]Michel Pastoureau et Dominique Simonnet, *Le petit livre des couleurs*, *op. cit.*, p. 77.



Tableau 97 : Joaquín Sorolla, *María enferma en el Pardo*, 1906,
huile sur toile, 74 x 115 cm, collection particulière.

Le visage même apparaît légèrement jauni, et montre donc la maladie de la protagoniste. Le paysage qui constitue le décor montre encore le chemin à parcourir pour la guérison : du mauve sombre au vert obscur, qui symbolise, avec un mouvement de l'œil de bas en haut, l'espoir de rétablissement : le vert est profond et menaçant, tandis que progressivement, le paysage se dépure pour laisser place à la plaine ocre et aux cimes enneigées et découvre, finalement, un soleil jaune timide qui s'immisce entre deux montagnes. Le jaune, pâle et sans tâche du soleil en arrière-plan découvre un jaune bien distinct de celui au premier plan : il signifie la guérison, situé dans le même axe vertical que l'adolescente, et laisse entrevoir, à travers la peinture, la légère amélioration de la santé de María.

La couleur jaune est ainsi également associée au soleil, et symbolise l'optimisme, la joie ou la beauté (l'or étant un dérivé du jaune). Le jaune tâché était de mauvais augure. Le jaune, appliqué de manière homogène, pour Sorolla, devient un avatar de la lumière, bien que ce dernier montre une nette préférence pour la luminosité du blanc : nous retrouvons pour cette raison des exemples de l'utilisation du jaune dans des tableaux comme *La parra* (1897) ou *Los pimientos* (1903), où, dans

des espaces d'ombres, les rayons du soleil se manifestent par l'utilisation de teintes jaunes. Mais le jaune, bien que nuancé, prête aussi sa couleur aux champs de blé, comme Sorolla le représente dans *La siesta. Asturias* (1903). Il se fera uniquement lumière dans le tableau *La niña curiosa* (1916), associé au tableau, précédemment étudié, *Madre e hija* (1916), où l'on trouve un réemploi du corps d'enfant nu et de dos, déjà relevé dans *Niño desnudo, la Granja* (1907).

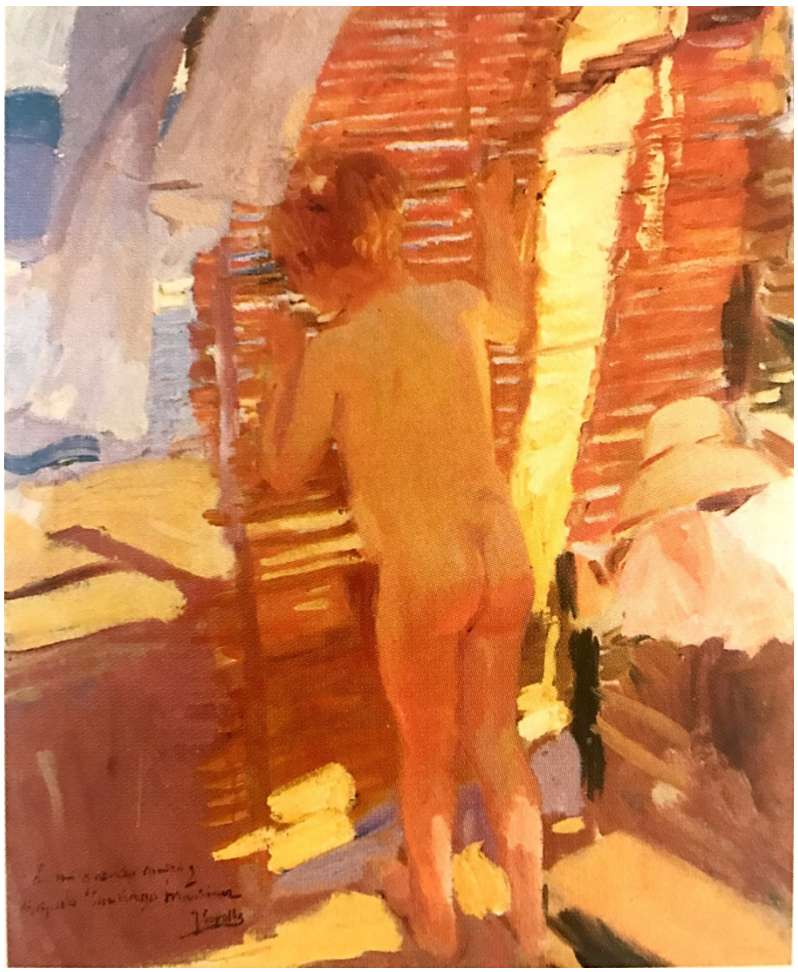


Tableau 98 : Joaquín Sorolla, *La niña curiosa*, 1916,
huile sur toile, 73 x 63 cm, collection particulière.

Comme le soulignent Christiane et Bernard Bessière, Sorolla s'est rendu en 1916 au bord de la Méditerranée pour passer des vacances familiales, qui « signifient pour lui un bref moment de retour à la peinture pour le seul plaisir, à une pratique hédoniste de l'art », pendant lesquelles il interrompt momentanément son « entreprise

titanesque[1158] » au service de la Hispanic Society. Si le regard indiscret de l'enfant porté sur l'extérieur permet de discerner le bleu de la mer, la couleur protagoniste est le jaune, reflet du soleil qui envahit cet espace privé. L'enfant est baigné de cette lumière, et sa silhouette peine à se distinguer sur ce vaste aplat de jaune. Mais le titre nous renvoie à la protagoniste enfantine et son trait de caractère : à travers les persiennes, elle regarde ce qu'il se passe à l'extérieur, à l'instar du peintre qui pose son regard sur cette fillette, véritablement au centre de la composition.

La palette des peintres en cette fin de siècle change, nous rappelle Pastoureau, en accord avec la technique de peinture à l'air libre, de l'intérieur à l'extérieur, ce qui a contribué à revaloriser le jaune[1159]. En effet, la gamme de couleur de l'Espagne de Jiménez et Sorolla correspondait au ton de l'époque : « los ocres, las cenizas, los negros de Goya, Gutiérrez Solana, Zuloaga[1160] ». Christiane et Bernard Bessière évoquent l'influence des impressionnistes que Sorolla connaît à Paris, mais aussi celle des maîtres japonais Utamaro, Hokusaï et Hiroshige. C'est cette passion pour la lumière, blanche ou jaune, issue de la terre mère, que Sorolla transmet à travers ses tableaux[1161]. La couleur contribue à exprimer son enfant « intérieur ». De son côté, selon Rosa Chacel, Juan Ramón Jiménez, « con real, regio, imperioso, soberano decreto cambia la paleta de España[1162] ». En effet, le jaune s'impose dans cette œuvre de prose poétique, où le narrateur met en lumière sa prédilection pour cette couleur. Il déploie ainsi : « un amarillo libertador de lirios, rosas y cielos que se cuaja en una preferencia por el tono brillante sobre el mate, el transparente sobre el opaco[1163] ». Rosa Chacel conclut ce constat sur la couleur jaune :

[1158]Bernard et Christiane Bessière, *La peinture espagnole*, *op. cit*., p. 182.
[1159]Michel Pastoureau et Dominique Simonnet, *Le petit livre des couleurs*, *op. cit*., p. 85.
[1160]Soledad González Ródenas et Howard T. Young, in Juan Ramón Jiménez, *Obra poética*, *op. cit*., p. 428.
[1161]Bernard et Christiane Bessière, *La peinture espagnole*, *op. cit*., p. 182.
[1162]Rosa Chacel, *Estación. Ida y vuelta*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 77. Citée par Soledad González Ródenas et Howard T. Young, in Juan Ramón Jiménez, *Obra poética*, *op. cit*., p. 429.
[1163]Fernando Millán Chivite, *Paleta de colores y simbolismo en Platero y yo*, *op. cit*., p. 134.

> Un color, el nombre de un color como mandato, como flecha indicadora, conduce, por la visión, por la presentación esférica, al tono ético: intencional, en la más amplia acepción de la palabra. Juan Ramón impuso el amarillo. Antes —antes de Juan Ramón— el amarillo era un color siniestro: el amarillo de la envidia, de la miseria de los galones que ornaban los féretros pobres[1164].

La couleur jaune abandonne sa mauvaise réputation pour devenir, enfin, sous la plume de Jiménez, « un amarillo universal[1165] », un jaune qui renvoie aux roses mimosas et au ciel du crépuscule, dépeints par Maurice Denis, Matisse et Van Gogh[1166], qui supplante « la vision tragique dans laquelle l'éthique des *peintres noirs* a enterré l'esthétique[1167] ».

Par ailleurs, il s'agit également de la couleur la plus évocatrice des souvenirs d'enfant de Jiménez. Selon Palau de Nemes, « el amarillo figura también entre los más tiernos recuerdos de Juan Ramón. El primer amarillo inolvidable fue el del corral "dorado siempre de sol" de la casilla de Arreburra el aguador, que le quedaba enfrente[1168] ». Dans son autobiographie *Vida*, Juan Ramón Jiménez consacre une prose à cette couleur, et affirme que son goût pour le jaune remonte à son enfance, qu'il pouvait même venir des livres à la couverture jaune de son oncle, qui lui plaisaient tant :

> Mi gusto por el amarillo ¿de dónde? ¿Aquellos libros de mi tío, o aquello era ya que era ése mi gusto? Creo que en mi primera juventud me gustaron tanto los libros franceses porque eran amarillos, y especialmente los de Mercure. Yo no puse amarillo a los míos porque aquéllos lo eran. Eso venia de más lejos, de mi infancia, del escritorio de mi tío —aunque aquello también ¡ay! Venía de Francia[1169].

Il est intéressant de constater que l'emploi de la couleur jaune dans l'œuvre de Jiménez est, une fois encore, en lien avec sa biographie. À une autre occasion, il remplace le bureau de son oncle par la bibliothèque de son père dans ce souvenir d'enfance :

[1164]Rosa Chacel, « La segunda primera novela », in Pilar Gómez Bedate (éd.), *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Mayagüez, Universidad de Puerto Rico, 1981, p. 145. Citée par Soledad González Ródenas et Howard T. Young, in Juan Ramón Jiménez, *Obra poética*, *op. cit*., p. 429.
[1165]*Ibid.*
[1166]*Ibid.*
[1167]Denis Vigneron, *La création artistique…*, *op. cit.*, p. 334.
[1168]Graciela Palau de Nemes, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, 1974, *op. cit*., p. 23.
[1169]Juan Ramón Jiménez, *Vida...*, *op. cit.*, p. 179.

> [Los libros de los autores franceses] me fascinaban por su color, su letra, su volumen. Yo no podía explicarme entonces esa fascinación pero yo sentía la necesidad de hacer algún día unos libros como aquellos […]. Yo me sentía trasmutado en bellos libros amarillos[1170].

En effet, il évoque un goût pour la couleur jaune, poétiquement lié aux livres des symbolistes français comme Verlaine qu'il lisait avec dévotion dans sa première étape poétique, surtout lors de son séjour au Castel d'Andorte, près de Bordeaux, en 1901[1171]. Dans cette prose, se mêle alors deux dimensions : le retour à l'enfance du poète dans l'espace intime familial (bureau ou bibliothèque), et la rétrospection dans sa création poétique, par ses premières influences symbolistes françaises, d'où l'évocation de la maison d'édition Mercure de France[1172], à la couverture jaune. Le poète fait d'ailleurs référence aux recueils de sa première étape poétique par l'expression « libros amarillos[1173] » bien qu'il affirme ne pas utiliser cette couleur pour leur publication[1174].

Dans la prose *Por el cristal amarillo*, il associe en revanche la couleur à un autre souvenir d'enfance, dans sa maison natale de Moguer, où le jaune, à travers la fenêtre, inspirait ses réflexions à l'enfant qu'il était :

> En mi casa blanca de la calle Nueva había una cancela que daba del patio de mármol al de los arriates. La cancela era de hierro y cristales, blancos, azules, granas y amarillos. Por las mañanas ¡qué alegría de colores pasados de sol en el suelo de mármol, en las paredes, en las hojas de las plantas, en mis manos, en mi cara, en mis ojos! ¡Con la luna de noche, qué belleza, mate sorda y rica[1175]!

[1170]Cité par Rocío Fernández Berrocal, « Introducción » in Juan Ramón Jiménez, *Idilios*, Sevilla, Ediciones de La Isla de Siltolá, 2012, p. 28.

[1171]« En Burdeos, en la biblioteca del Dr. ... [Lalanne] encuentra el Mercure de France, al que se suscribe, y lee todos los libros del Simbolismo, que adquiere y luego trae a Madrid, siendo sus ejemplares lo que devora la generación suya y lleva Antonio Machado para luego venderlos por las librerías, quedándose él sin ellos. ». Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón Jiménez de viva voz*, *op. cit.*, p. 104.

[1172]Dans sa bibliothèque de Moguer se trouve une grande collection de livres de cette maison d'éditions parmi lesquelles nous retrouvons des œuvres de Francis Jammes. Les œuvres de Verlaine ou Laforgue sont publiées dans une autre édition, mais y figurent également. Soledad González Ródenas, *Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, p. 205.

[1173]Cité par Francisco Javier Blasco, in Juan Ramón Jiménez, *Antología poética*, *op. cit.*, p. 40.

[1174]Juan Ramón Jiménez les nomme aussi « borradores silvestres ». Rocío Fernández Berrocal souligne qu'il s'impliquait complètement dans le processus de publication de ses œuvres, et choisissait le meilleur papier pour l'impression, autrement dit, des feuilles de couleur jaune qu'il importait de Paris. Rocío Fernández Berrocal, in Juan Ramón Jiménez, *Idilios*, *op. cit.*, p. 28.

[1175]Juan Ramón Jiménez, *Por el cristal amarillo*, Francisco Garfias (éd.), Madrid, Aguilar, 1961, p. 25.

> Yo miraba sucesivamente todo el espectáculo, el sol, la luna, el cielo, las paredes de cal, las flores —jeranios, hortensias, azucenas, campanillas azules—, por todos los cristales, el azul, el grana, el amarillo, el blanco. El que más me atraía era el amarillo. Por el cristal amarillo todo se me aparecía cálido, vibrante, rejio, infinito. Mi nostalgia de lo universal latente en mí desde mi semilla, encontraba largo y supremo deleite por el cristal amarillo[1176].

Dans une absolue précision géographique « mi casa blanca de la calle Nueva », le poète procède à une description de son lieu de vie comme enfant avec la minutie sémantique qu'on lui connaît concernant des matières comme « hierro », « cristal », « mármol ». Cependant, il décline cet espace en une énumération de couleurs, qui fait l'effet d'une symphonie « blancos, azules, granas y amarillos », où il associe les couleurs à un sentiment interne de joie « alegría de colores » qui se répand dans tous le corps : « en mis manos, en mi cara, en mis ojos ». L'écriture synesthésique est présente dans tout le fragment, et plus particulièrement dans l'exclamation : « ¡Con la luna de noche, qué belleza, mate sorda y rica! » où le poète associe la musique à la couleur et à la matérialité « mate sorda y rica » pour qualifier une idée abstraite « la beauté ». Le prologue fait alors état d'un effet-tableau, tel que le définit Liliane Louvel[1177]. L'effet-tableau se perçoit dans l'utilisation du lexique du visuel « miraba todo el espectáculo », où, dans une radiographie de l'espace, du ciel au sol en passant par les murs de la pièce, se répercute la couleur. Le poète exprime enfin une sentence : dans cette symphonie de couleurs, c'est le jaune qui l'attire davantage, puisqu'à travers le filtre jaune : « todo se me aparecía cálido, vibrante, rejio, infinito ». Le jaune est donc la couleur qui exprime le mieux le sentiment intérieur du poète, et le pousse à chercher l'universalité, à travers un filtre (« el cristal ») de couleur jaune (« amarillo »). Le jaune est donc, chez Jiménez, la couleur de la subjectivité.

En effet, présent plus intensément dans sa première étape poétique, le jaune se teinte de nostalgie dans les écrits postérieurs. Comme le souligne Bernard Vouilloux,

---

[1176]Juan Ramón Jiménez, *Por el cristal amarillo*, *op. cit.*, p. 25.

[1177]« L'effet-tableau est alors de l'ordre de la réminiscence, de la trace mnésique. […] [il] se produira par le truchement de la mémoire, qui souvent "recompose" les détails d'une scène en un tableau "pittoresque" donnant ainsi accès au sens caché d'un souvenir. […] La présence du lexique de la vision, le point de vue repéré par rapport à un focalisateur, constituent la scène en "tableau". […] Célébration du travail de la mémoire qui fonctionne par images et évocation d'un lieu convoqué par un nom. Et chacun de se reconnaître dans ce mode de fonctionnement qui implique de puiser dans sa propre réserve d'images ». Liliane Louvel, *Texte/image…*, *op. cit.*, p. 36.

« le jaune est alors la couleur de celui qui ne parle (n'écrit) pas encore, c'est une couleur de la mémoire » du fait que « de même que le jauni est la couleur du passé, le jaune est la couleur mémorielle par excellence, celle qui, surnageant du passé, demeure activement présente dans l'image qui en survit[1178] ». Elle représente donc la couleur de l'enfance du poète, sur laquelle il reviendra dans l'œuvre *Espacio*[1179], comme le montre l'extrait du « fragmento segundo[1180] » :

> «Y para recordar por qué he vivido», vengo a ti, río Hudson de mi mar. «Dulce como esta luz era el amor…»«Y por debajo de Washington Bridge (el puente más con más de esta New York) pasa el campo amarillo de mi infancia». Infancia, niño vuelvo a ser y soy, perdido, tan mayor, en lo más grande. Leyenda inesperada: «dulce como la luz es el amor », y esta New York es igual que Moguer, es igual que Sevilla y que Madrid.

Le passage, marquant la nostalgie de la terre natale, met en évidence le transfert émotionnel qu'effectue le poète, du village à la ville. Comme le précise Mercedes Juliá : « El adjetivo "amarillo" no solo revela el color del campo lleno de luz, sino que crea una atmosfera insólita por las asociaciones metonímicas que evoca en el lector. Es el color de la infancia del poeta[1181] ». Dans ce fragment, la professeure identifie deux types de retour à l'enfance : l'enfance actuelle par le souvenir, et l'enfance symbolique par les éléments représentés[1182]. L'enfance se fait plénitude, elle est un temps infini, où se mêle le passé et le présent et se colore en jaune. Ainsi, il est aussi la couleur de la mélancolie, comme nous le rappelle Francisco Garfias : « Toque amarillo de melancolía en todo[1183] ».

Quand le jaune se reflète sur la mer, en revanche, le résultat obtenu se traduit par des tableaux aux accents impressionnistes. Sorolla, alors qu'il se trouve à Jávea, décrit l'exaltation que lui produit l'endroit, qu'il qualifie de « rêve » ou de « folie ». Il y ajoute la description de l'abondance de couleurs dont fait état la mer, dans sa lettre à Clotilde du 7 octobre 1896 :

[1178]Bernard Vouilloux, *De la peinture au texte, l'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, Genève, Droz, 1989, p. 55 et p. 142.
[1179]Mercedes Juliá, *El universo de Juan Ramón Jiménez…*, *op. cit*., p. 128.
[1180]Juan Ramón Jiménez, *Espacio* in *Obra poética*, vol. 2, *op. cit*., p. 1276.
[1181]Mercedes *El universo de Juan Ramón Jiménez…*, *op. cit*., p. 128.
[1182]*Ibid.*
[1183]Francisco Garfias in Juan Ramón Jiménez, *Por el cristal amarillo*, Madrid, Aguilar, 1961, p. 21.

> Esto tiene lo que yo deseo y más, y si tú vieras lo que yo tengo delante de mi casita, no encontrarías palabras para enaltecerlo, yo enmudezco de la emoción que aún me domina […] Esto es todo una locura, un sueño, el mismo efecto que si viviera dentro del mar, y a bordo de un gran buque […]. Es el sitio que soñé siempre, mar y montaña, pero qué mar, nosotros los que vivimos meses en Valencia no podemos tener idea justa de esta grandiosa naturaleza, el cabo de San Antonio es otra maravilla, un monumento de color rojizo enorme inmenso, y un color en las aguas de una limpieza y un verde brillante, puro, una esmeralda colosal […]. Desde mi alcoba veré, Dios mediante, mañana una masa azul[1184].

Quand il entreprend de peindre Jávea, alors en 1905, Sorolla modifie sa palette, pour un bleu sombre mêlé de jaune : cette série de Sorolla peinte à Jávea rend compte de figures d'enfants : une adolescente et des enfants plus jeunes.

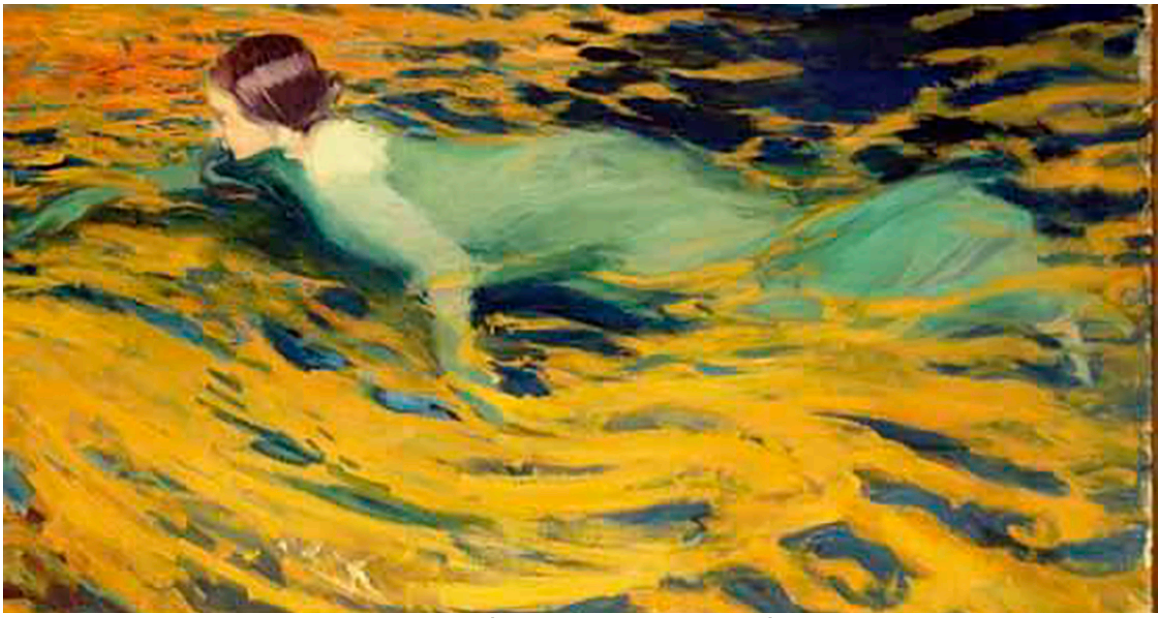


Tableau 99 : Joaquín Sorolla, *Nadadora, Jávea*, 1905,
huile sur toile, 107,5 x 180 cm, Museo Sorolla, Madrid.

Le premier tableau, *Nadadora, Jávea*, montre une figure féminine adolescente qui nage, dans une mer obscure qui oscille entre le bleu et le vert, où la mer acquiert des reflets dorés peints par de grands coups de pinceau. Si le tableau se pare d'un aspect symboliste, c'est l'onirique qui l'emporte : les jambes de la jeune fille disparaissent comme celles d'une sirène, et sur sa chevelure se reflète une intense lumière colorée du crépuscule. Les couleurs sont alors altérées et les lignes de la mer

[1184]Víctor Lorente Sorolla et Blanca Pons-Sorolla, *Epistolarios de Joaquín Sorolla…*, vol. 3, *op. cit.*, p. 95.

déforment le corps de la jeune fille[1185], qui trace la ligne horizontale du tableau. La couleur jaune encercle la figure de l'enfant, et forme un cadre autour du personnage.



Tableau 100 : Joaquín Sorolla, *Nadadores, Jávea*, 1905,
huile sur toile, 90 x 126 cm, Museo Sorolla, Madrid.

Dans le deuxième tableau de la série, la figure de l'enfant détermine les lignes de force de la composition. En effet, le corps nu de l'enfant qui se baigne marque la structure du tableau. La main droite et le pied gauche de l'enfant sont dans un même alignement oblique, tandis que la différence de couleur de la mer, bleu dans le coin gauche et vert-jaune dans la partie droite forme deux diagonales de force qui déterminent, d'une part le centre de la composition et le point de convergence qui n'est autre que la figure de l'enfant.

[1185]Cette altération de la vision chromatique, faisant allusion à un délire, n'est pas sans rappeler l'œuvre de Munch.



De nouveau, le visage n'est pas discernable puisque l'enfant apparaît de dos, et donne un caractère anonyme et donc universel à cette figure d'enfant : la couleur qui se reflète sur son corps montre la maîtrise picturale du peintre, qui réussit à mettre en évidence, par la lumière, le corps de l'enfant. Le jaune, reflété sur le bleu de la mer devient vert, et la lumière sur le corps prend des teintes de blanc. Le traitement de la lumière rapproche de nouveau nos deux artistes. Verdevoye remarque ainsi cette similitude de palette picturo-littéraire entre Sorolla et Jiménez :

> Amigo del andaluz fue el valenciano Sorolla. Y prescindiendo de los temas, notaremos en ambos un mismo afán de transfigurarlo todo por la intensidad de la luz, hasta crear una transparencia tiritante que se interpone entre el que mira y los colores subidos (amarillos y oros de *En la playa*, de Sorolla)[1186].

Par cette évocation du jaune et de l'or, nous pensons que Verdevoye fait référence au tableau *Chicos en la playa* (1910), dont les teintes de jaune ont été reprises plus tard dans *Niños en la playa* (1916). Dans tous les cas, si le critique ne se focalise pas sur un thème précis mais propose une approche globale, nous remarquons, de nouveau, que ce rapprochement pictural a lieu autour de la figure de l'enfant. Jávea, qui fait aussi partie de la côte levantine, est une source d'inspiration pour Sorolla, et il l'utilise pour mettre en peinture ses souvenirs, afin d'immortaliser les moments fugaces.

Tel est le cas de *Clotilde y Elena en las rocas, Jávea* (1905). Ce tableau est la synthèse de ce qu'exprime Sorolla dans sa lettre de 1896 précédemment citée : « mar y montaña », « un monumento de color rojizo enorme inmenso », « masa azul[1187] ». Et c'est par la figure de l'enfant, son enfant Elena, que le peintre immortalise cette scène,

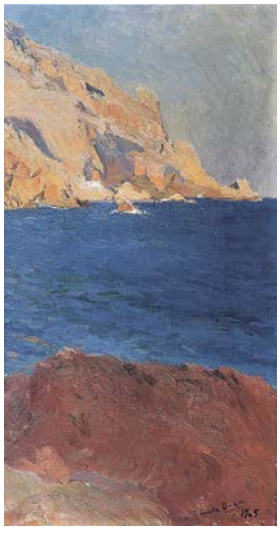
---

[1186]Paul Verdevoye, « Coloripoesía de Juan Ramón Jiménez », art. cit., p. 254-255.
[1187]Víctor Lorente Sorolla et Blanca Pons-Sorolla, *Epistolarios de Joaquín Sorolla…*, vol. 3, *op. cit.*, p. 95.

où la qualité chromatique du paysage entoure la figure maternelle et l'enfant. Si le personnage au centre de la composition est Clotilde, identifiée par le titre puisque son visage est de profil, cachée par la chevelure brune, elle se distingue par ses vêtements, blanc et jaune. Elle incarne le pilier qui soutient l'enfant, pour qu'elle ne tombe pas dans cette masse rocheuse. La figure de l'enfant, quant à elle, est toujours porteuse de blanc, presqu'engloutie dans ce paysage aux teintes de cuivres, de jaune et l'immense masse bleue de la mer, qui semble limpide.



Tableau 101 : Joaquín Sorolla, *Clotilde y Elena en las rocas, Jávea*, 1905, huile sur toile, 89,7 x 126,5 cm, collection particulière.



Mais la figure de l'enfant est l'incarnation de la luminosité. Le peintre s'est employé à détailler le visage, comme le massif montagneux qui l'entoure. La position centrale de la figure maternelle montre qu'il serait presque possible de scinder le tableau en deux, et montre l'autre pilier naturel : la montagne, comme le montre le détail ci-contre. Nous pourrions y voir une métaphore de la famille : le rocher est inamovible, stable, comme la figure maternelle face à l'eau mouvante, changeant de couleur selon le moment de la journée, à l'instar des

humeurs des enfants. Notons également que la signature du peintre apparaît dans ce deuxième fragment, et pourrait donc fonctionner comme une peinture à part entière. La mer occupe le tiers de la composition, d'où notre intérêt qui va se porter sur la couleur bleue, insaisissable et mouvante, comme la mer et l'humeur des enfants.

3.2.3.3. Le bleu et le violet : épisodes marins et modernistes

Le bleu et le violet font partie des teintes les plus communes chez Sorolla et Jiménez. La prédisposition pour ces couleurs chez Jiménez trouve sa source dans le courant moderniste des premières années, une écriture associée aux tonalités douces de l'impressionnisme pictural[1188]. C'est ainsi que Jiménez publie *Almas de violeta* à l'encre violette, où il montre un intérêt particulier pour le blanc et le violet. Le bleu, par ailleurs a toujours fait partie des couleurs favorites de Jiménez, inscrite dans son vécu d'enfant. En voici un exemple qui porte sur sa première demeure :

> A mis 4 años, me dicen parientes y conocidos de Moguer, yo contaba a todos que vivía en una «casa atul marino», orilla de los ríos Odiel y Tinto, de marismas ocres y moradas. Yo no me acuerdo de este cuento mío[1189].

Cette célèbre anecdote est un discours rapporté sur l'enfance du poète : ainsi, il retranscrit avec exactitude la prononciation erronée de la couleur bleue, due à son jeune âge. Cette histoire racontée par ses proches interpelle le lecteur : en effet, à l'âge de quatre ans, le futur poète déménage de cette première maison de la rue Ribera pour s'établir avec sa famille dans l'actuelle maison-musée du poète, rue Nueva, et c'est cette dernière qui le marqua affectivement. De sa première demeure, il ne conservera que des souvenirs de la lumière colorée filtrant à travers les vitres, le fameux « cristal amarillo ».

Plus qu'un pigment dans la palette du peintre-poète (ou poète-peintre), le bleu est le symbole de toute une génération d'écrivains. Goethe, à travers le costume du protagoniste des *Souffrances du jeune Werther* (1774), réaffirme la valeur de cette couleur qui devient un symbole du Romantisme, imité par tous les poètes

[1188]Agnes Gullón, « Escribiendo con colores », art. cit., p. 289.
[1189]Juan Ramón Jiménez, *Vida...*, *op. cit.*, p. 161.

européens[1190]. La couleur bleue est l'incarnation de l'amour, de la mélancolie ou du rêve. Mais plus encore, le roman inachevé *Heinrich von Ofterdinger* de Novalis, dont Jiménez connaissait l'œuvre, narre « la légende d'un trouvère du Moyen Âge parti à la recherche d'une petite fleur bleue, vue en rêve, fleur qui incarne la poésie pure et la vie idéale[1191] ». Il est indéniable d'y retrouver les thèmes chers à la création poétique de Jiménez, par l'utilisation de la couleur bleue. À l'époque moderniste, Rubén Darío s'empare de cette dernière (*Azul…*), inspiré par l'azur de Mallarmé, et il ne fait nul doute que l'influence de Darío sur Jiménez dans ses jeunes années contribue à associer la couleur bleue à sa première époque de création poétique. Comme le souligne Joaquín Criado Costa, concernant *Platero y yo* :

> El azul y el violeta son los colores más definidores del Modernismo y […] Rubén Darío publicó en 1888 *Azul...,* el libro que se viene considerando como el manifiesto modernista. Por eso no es de extrañar desde ahora que la suma de las frecuencias del azul, del añil y del violeta, colores de la misma gama y muy próximos entre sí[1192].

La couleur bleue est omniprésente dans l'œuvre moderniste. Darío, selon Bernal Muñoz, « va utilizar este color no sólo como imagen de lo celeste, sino como símbolo del ideal y de la inspiración[1193] », mais aussi comme : « símbolo de la sabiduría divina creadora del mundo[1194] ». Le bleu est alors perçu comme « el color mágico, el más simbólico, el más evocador y el más querido por estos poetas[1195] ». Chez Sorolla, le bleu envahit ses compositions en plein air : bleu comme le ciel sans nuages de la côte levantine, bleu comme la mer qui s'étend à perte de vue. Le bleu, c'est finalement la couleur des éléments qui enveloppent les figures d'enfant et les engloutiraient presque comme le montrent des scènes comme *El balandrito* ou *Niñas en el mar*. La couleur bleue est donc protagoniste des peintures de Sorolla à partir de 1903, et elle ne cessera de l'être jusqu'à sa mort.

[1190]Michel Pastoureau, *Bleu : histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2000, p. 119.
[1191]*Ibid*., p. 122.
[1192]Joaquín Criado Costa, « Juan Ramón Jiménez : la expresión del color en *Platero y yo* », art. cit., p. 17.
[1193]José Luis Bernal Muñoz, «El color en la literatura del modernismo », *Anales de literatura española*, 15, 2002, p. 184-189.
[1194]*Ibid.*
[1195]*Ibid.*

Chez Sorolla et Jiménez, la couleur de leur enfance se fait nuance. Les couleurs se regardent à travers le prisme des artistes, les racontent picturalement et verbalement et sont soumises à leur interprétation et donc à la subjectivité de l'adulte. En somme, c'est la couleur des émotions que transmettent les artistes : fierté de la terre natale, reflet des sentiments dont ils font l'expérience, les nuances de couleurs qu'ils déploient sont finalement à leur image. Autrement dit, au-delà des significations symboliques et des influences picturo-littéraires de leur époque, c'est le registre des émotions de leur spectateur-lecteur qu'ils convoquent pour dépeindre l'enfant qu'ils ont pu être, et, à travers cette figure de l'enfant haute en couleurs, ils font le récit poétique de l'origine de leur créativité : le retour constant à leurs origines, par le biais du souvenir d'enfance.

L'élaboration du souvenir d'enfant est un processus qui ne peut être laissé de côté dans l'étude de la figure d'enfant. Si l'autoportrait est fait à partir de l'âge adulte et laisse de côté la figure de l'enfant au profit d'une projection dans le présent, la reconstruction biographique de l'artiste est transmise par sa projection sur un enfant (ses enfants concernant le peintre, l'enfant qu'il a été concernant le poète), procédé employé par d'autres peintres de l'époque de Sorolla, comme Ignacio Pinazo. La vie et l'œuvre des artistes en question sont intrinsèquement liées, et doivent être prises en considération dans ce retour à l'enfance, puisque leurs œuvres sont le fruit de leur propre expérience et ne peuvent pas être étudiées sans avoir connaissance du contexte dans lequel ils évoluent. C'est pour cela que Sorolla et Jiménez retournent sans cesse à la terre d'origine, à la terre-mère, qui se personnifie, et se cristallise dans leurs œuvres. L'âge d'or des artistes est immortalisé par les couleurs, leur madeleine de Proust visuelle, qui reviennent sans cesse dans leurs représentations. Ces couleurs répétées, comme chez Sorolla, à la recherche de la lumière, ou chez Jiménez, dans l'exactitude de ses descriptions à l'effet-tableau, finissent donc par être leur signature et les définissent en tant qu'artistes. Enfin, la recherche de l'enfant se caractérise par la volonté de figer le temps qui passe : l'enfant devient le miroir dans lequel se regarde le père dans le cas du peintre mais il est aussi cet état auquel veut retourner le poète pour appréhender sa poésie d'une autre façon, et être dans un renouvellement constant de la création poétique. La figure de l'enfant présente à l'intérieur de nos

artistes ne se construit plus uniquement dans une tension entre la vie et la mort, mais dans une constante dualité entre le passé et le présent, qu'ils regardent depuis leur recul d'adulte.

Dans son autobiographie, Juan Ramón Jiménez ne prétend pas accéder à la vérité mais il cherche à comprendre sa trajectoire de vie, fournie par une mémoire tronquée et parfois défaillante, soumise à l'effet du temps et à l'érosion de ses souvenirs. Par le biais de la poésie, ce sont plusieurs modèles d'enfants qui sont présentés : à mi-chemin entre le passé et le présent, en apparaît finalement un autre, non pas celui qui voudrait se souvenir avec exactitude des indices temporels marquants, mais une instance enfouie dans le poète qui le pousse à vouloir retrouver les sensations perdues de son enfance ou, au contraire, à s'en détacher. On ne parle plus donc de généalogie : il s'agit d'un enfant unique, un enfant universel que cache chaque poète. Le chemin de l'éternité du souvenir s'effectue dans cette tension temporelle, puisque : « el mejor símbolo de la eternidad es el "presente" del niño[1196] ». Juan Ramón Jiménez nous a donné, lui, l'exemple de cet enfant qui ne disparaît pas totalement et qui cherche, sans cesse, à garder cette spontanéité et cette sensibilité attribuées aux plus jeunes.

Une autre piste à suivre concernant le désir de reconstruction de l'enfance serait le mythe de Narcisse, qui préoccupait profondément le poète. Freud stipulait que dans la première enfance, l'état naturel de l'homme est le narcissisme, puisqu'il n'a pas établi de contact avec le monde extérieur. Jiménez consacrera une réflexion à ce mythe dans *Estética y ética estética* : « todo verdadero poeta que es verdadero creador de un mundo poético, su propio mundo, y que, por lo tanto, es un dios y una trinidad, es fatalmente narciso[1197] ». Isabel de Armas se demandait à quel point Juan Ramón Jiménez était narcissique, lui, « l'enfant-dieu » comme il se nommait lui-même[1198], cherchant à retrouver son paradis perdu dans les bras de sa mère jusqu'à la fin.

[1196]Juan Ramón Jiménez, *Estética y ética estética*, *op. cit.*, p. 307.
[1197]*Ibid.*, p. 214.
[1198]Isabel de Armas, « El narcisismo "óptimo" de Juan Ramón Jiménez », *Cuadernos hispanoamericanos*, 376-378, 1981, p. 439-445.

3.3. La figure d'enfant comme accomplissement de l'artiste

L'enfant, qu'il soit réel, recréé à partir de souvenirs d'enfance ou métaphorique, a contribué au succès de Sorolla et Juan Ramón Jiménez et à la reconnaissance par leurs pairs. C'est donc bien la question de l'identité professionnelle qui se pose et les enjeux économiques qu'elle comporte. Selon Anne-Marie Fray et Sterenn Picouleau[1199], cette notion d'identité professionnelle renvoie à trois principes : « le monde vécu du travail », « les relations de travail » et « les trajectoires personnelles et la perception de l'avenir ». Autrement dit, la construction de l'identité professionnelle, en mutation constante, place l'homme — et l'artiste dans notre cas — dans une relation personnelle du travail (comment il vit ce travail et la signification qu'il lui accorde) mais aussi dans sa relation à ses pairs[1200]. Ainsi, « la construction identitaire dépend de la reconnaissance que l'individu reçoit de ses savoirs, de ses compétences et de son image » mais aussi, elle serait « le résultat d'un processus d'identification à des collectifs, influencés par l'appartenance à des groupes professionnels ou non ». Elle est donc à la fois un processus individuel, relevant des choix émis par chaque personne, mais aussi collectif, dans la reconnaissance que les artistes cherchent auprès des autres.

Dans le cas de Jiménez et de Sorolla, la construction de leurs identités respectives, du « moi », fait état d'un changement constant, par les étapes successives de création artistique, mais elle résulte aussi de leurs choix personnels. Cette dernière est donc protéiforme et suit la trajectoire artistique qu'ils ont empruntée : si l'un a choisi de faire vivre la couleur dans sa peinture, et de proposer une vision de « l'Espagne Blanche » face à « l'Espagne Noire » de rigueur en cette fin de siècle[1201], l'autre s'oriente vers une dépuration de la poésie. Le peintre et le poète se réunissent cependant autour de ce motif : l'enfant.

[1199]Anne-Marie Fray et Sterenn Picouleau, « Le diagnostic de l'identité professionnelle : une dimension essentielle pour la qualité au travail », *Management & Avenir*, 38, 2010, p. 72-88, disponible sur : https://www.cairn.info/revue-management-et-avenir-2010-8-page-72.htm [consulté le 1/03/18].

[1200]*Ibid.*

[1201]Bernard et Christiane Bessière, *La peinture espagnole*, *op. cit.*, p. 182.

Juan Ramón Jiménez écrit dans l'un de ses aphorismes : « Mi obra es una sinfonía que empezó en mi infancia y que no acabará hasta mi muerte[1202] ». La vie même du poète s'inscrit dans cette symphonie : son œuvre et lui ne font qu'un. Notre étude montre également que Sorolla choisit comme modèle l'enfant en accord avec certains événements de sa vie, comme les naissances, les scènes de genre d'allaitement ou les scènes de plage pendant ses vacances sur la côte levantine. Autrement dit, aussi bien le poète que le peintre puisent dans leur propre vie comme source d'inspiration, sans que leur production puisse pour autant être analysée d'un point de vue exclusivement biographique. Comme le poète le souligne : « No puede haber desunión entre vida y obra. Un poeta, contemplativo y creador, no puede ser un plebeyo jaleante[1203] ». Mais l'enfant et la période de l'enfance correspondent à un point d'ancrage de leurs œuvres et il convient de le considérer comme primordial pour pouvoir saisir toute la puissance de leurs créations. L'homme et ses œuvres sont sujets à des mutations externes, par des circonstances qui conditionnent les diverses étapes de création mais aussi par des transformations internes, qui font que tout individu possède un « bagage » émotionnel, sensoriel et intellectuel qu'il s'est forgé tout au long de sa croissance par la formation – académique et personnelle – qu'il a reçu. Telle est l'hypothèse que nous allons vérifier : la construction de l'identité professionnelle s'articule alors autour de l'enfant

Les deux hommes ont en commun leur passion dévorante pour leur profession, sans pouvoir arrêter de peindre (pour Sorolla) ou d'écrire et corriger incessamment sa production lyrique[1204] (pour Jiménez). En effet, leur activité professionnelle s'apparente à un besoin vital et pas un jour ne passe sans de nouvelles créations. Comme le précise Philippe Merlo-Morat, « la poésie de Juan Ramón Jiménez s'alimente d'expériences intérieures[1205] ». Le dessein n'était néanmoins pas le même : l'objectif de Sorolla se basait sur l'exposition de ses tableaux afin d'obtenir une reconnaissance du monde de l'art. La vente des tableaux et ses commandes lui permettait ainsi d'en

---

[1202]Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía, op. cit.*, p. 443.
[1203]Juan Ramón Jiménez, *Estética y ética estética*, *op. cit.*, p. 348.
[1204]Philippe Merlo-Morat, *Littérature espagnole contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 51.
[1205]*Ibid.*, p. 52.

vivre. Jiménez, en revanche, écrivait surtout pour lui, et publiait sporadiquement ses œuvres. Cette différence d'appréciation économique constitue à la fois l'enjeu et le contraste de la comparaison entre un peintre et un poète. En effet, ce dernier, dans un souci de perfection poussé à l'extrême, se préoccupait uniquement de laisser une œuvre qui serait lue même après sa mort[1206]. Juan Guerrero Ruiz, après une conversation avec Jiménez, relate ces épisodes de perfectionnisme du poète, qui retardaient considérablement le processus de publication :

> Él ve su obra con una perfección tal, que solo así quiere darla, y como es capaz de mejorarla día a día, no se decide a dejarla… Claro que en esta pugna a que está sometido entre la creación y la labor de depuración se le van pasando los años sin publicar y puede que muera sin ver su obra editada[1207].

Le doute de Guerrero Ruiz se confirme : l'œuvre complète de Jiménez n'était pas complètement éditée à sa mort, et ne l'est toujours pas aujourd'hui. Si Sorolla parvient à être reconnu internationalement avec des œuvres qui l'ont propulsé sur le devant de la scène comme *¡Triste herencia!*, Jiménez, par ses multiples mutations, ses « étapes poétiques », développe son statut de poète. Et il suivra donc son idéal de beauté, sans la préoccupation du marché. Comme l'avait écrit des années auparavant Pascoli, le poète, dans son appellation générique, n'a (et ne doit avoir) d'autre objectif que celui de se confondre avec la nature, sans se préoccuper de la gloire et de la richesse. Mais il laisse, dans cette nature avec laquelle il ne fait qu'un, un élément intime qui lui appartient. La poésie se détache de son auteur « si badava alla poesia e non si guardava al poeta[1208] », mais la vraie poésie, elle, ne s'invente pas, elle se découvre, comme le fait le « petit enfant » :

> Il poeta non deve avere, non ha, altro fine […] che quello di riconfondersi nella natura, donde uscì, lasciando in essa un accento, un raggio, un palpito nuovo, eterno, suo. I poeti hanno abbellito agli occhi, alla memoria, al pensiero degli uomini, la terra, il mare, il cielo, l'amore, il dolore, la virtù; e gli uomini non sanno il loro nome. […] Quando fioriva la vera poesia; quella, voglio dire, che si trova, non si fa, si scopre, non s'inventa; si badava alla poesia e non si guardava al poeta; se era vecchio o giovane, bello o brutto, calvo o capelluto, grasso o magro: dove nato, come cresciuto, quando morto[1209].

[1206]Philippe Merlo-Morat, *Littérature espagnole contemporaine*, *op. cit.*, p. 51.
[1207]Cité par Rocío Fernández Berrocal, « Introducción » in Juan Ramón Jiménez, *Idilios*, *op. cit.*, p. 29.
[1208]Giovanni Pascoli, « Il fanciullino », in *Pensieri e discorsi*, MDCCCXCV-MCMVI, Bologna 1907, disponible sur : http://www.classicitaliani.it/ [consulté le 03/04/2015].
[1209]*Ibid.*

3.3.1. À la recherche de l'enfant universel : *le fanciullino*

Par le biais de la poésie, Jiménez renoue le lien avec ses émotions. Il s'agit alors de chercher un enfant unique, un enfant universel que cache chaque poète à l'intérieur de lui, qui lui permet de garder la vision sur le monde qu'aurait l'enfant quand l'auteur atteint l'âge adulte. L'italien Giovanni Pascoli l'a nommé le *fanciullino* (le petit enfant), non pas dans le refus d'accéder à l'âge adulte, mais dans la capacité à s'émerveiller de ce qui l'entoure :

> È dentro noi un fanciullino che non solo ha brividi […] ma lagrime ancora e tripudi suoi. Quando la nostra età è tuttavia tenera, egli confonde la sua voce con la nostra, e dei due fanciulli che ruzzano e contendono tra loro, e, insieme sempre, temono sperano godono piangono, si sente un palpito solo, uno strillare e un guaire solo. Ma quindi noi cresciamo, ed egli resta piccolo; noi accendiamo negli occhi un nuovo desiderare, ed egli vi tiene fissa la sua antica serena meraviglia; noi ingrossiamo e arrugginiamo la voce, ed egli fa sentire tuttavia e sempre il suo tinnulo squillo come di campanello. Il quale tintinnio segreto noi non udiamo distinto nell'età giovanile forse così come nella più matura, perché in quella occupati a litigare e perorare la causa della nostra vita, meno badiamo a quell'angolo d'anima d'onde esso risuona[1210].

Dans ce traité poétique publié pour la première fois dans la revue *Il Marzocco* de 1897, Pascoli présente une série de « pensées sur l'art poétique », titre originalement donné au *fanciullino*, qu'il réunira dans une œuvre intitulée *Miei pensieri di varia umanità* en 1903, où il lui attribuera le nom qu'on lui connaît aujourd'hui : *Le petit enfant (Il fanciullino)*[1211]. Le poète italien élabore ce traité après la lecture et l'assimilation des *Studies of childhood* de James Sully (1895), d'après la traduction française de 1898[1212]*.* Il répond ainsi par son « petit enfant » au « surhomme » de Gabriele d'Annunzio : Jiménez avait lu l'œuvre de ces deux poètes pendant son séjour en France, comme il le révèle à Juan Guerrero Ruiz dans ses conversations[1213]. Même si Sorolla cultive cette vision sans cesse rénovée sur le monde qui l'entoure, nous n'avons pas trouvé

[1210]Giovanni Pascoli, « Il fanciullino », *op. cit.*

[1211]Bertrand Levergeois, « Le Grand Pan est vivant : mythopoétique du Petit Enfant », in Giovanni Pascoli, *Le Petit Enfant*, Paris, Editions Michel de Maule, 2004, p. 16

[1212]Pino Boero et Carmine De Luca, « Giovanni Pascoli e la lingua del "Fanciullino" », *La letteratura per l'infanzia*, Bari, Laterza, 2016, édition digitale disponible sur http://books.google.fr [consulté le 27/02/18].

[1213]« Lecturas […] de los poetas italianos D'Annunzio, Carducci, que tiene gran influencia en él, aunque la gente no lo ha visto, Pascoli » in Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón Jiménez de viva voz*, *op. cit.*, p. 104.

de connivences entre le peintre et ce traité poétique du « petit enfant » ; nous nous y référerons exclusivement en rapport avec l'écriture lyrique jiménienne.

De plus, Pascoli reprend l'idée platonicienne du *Phédon* : il existe en chaque homme un enfant – un *fanciullino* – qui demeure en nous quand nous devenons adultes, et la mission des véritables poètes n'est pas de réduire au silence cet enfant intérieur mais, au contraire, d'en chercher la compagnie et l'écoute. Cette approche permet de voir la poésie toujours sous un angle nouveau, ouvrant l'accès à la perpétuelle beauté des choses[1214]. Pour cette raison, la poésie n'admettrait pas d'âge, car le poète resterait à jamais un enfant, s'émerveillant toujours de nouveau et raisonnant avec cette intuition propre à son jeune âge, comme le souligne Francisco Estévez : « La poesía […] es igual hoy que en los tiempos remotos ya que ese muchacho eterno será niño dondequiera que sea, se maravillará con las mismas cosas y en todo momento razonará a su manera profunda e intuitiva[1215] ». Mais le *fanciullino* n'est pas l'enfant qu'était le poète, et ne peut être réduit non plus à la forme de souvenir. La figure de l'enfant en question serait :

> Una alteridad a la vez constitutiva y diseminativa del sujeto por cuanto lo abre a una dimensión comunal, presubjetiva y ahistórica; aquello que rotundamente va a considerar Pascoli como "psique primordiale e perenne", igual para los niños de todos los tiempos y pueblos[1216].

Ainsi, dans son traité, le poète italien Pascoli considère la poésie comme la langue maternelle du monde, qui nous renvoie incontestablement à la vision de Jiménez sur cette dernière, et le *fanciullino* est : « l'Adamo che mette il nome a tutto ciò che vede e sente[1217] », la figure originelle biblique du premier homme, qui attribue des noms à ce qu'il voit et ressent. Francisco Estévez relève, ensuite, que Pascoli rejette l'expression de la langue surchargée, au profit d'un état de pureté de la langue, qui rejoint indéniablement la vision poétique jiménienne :

[1214]Francisco Estévez, « Juan Ramón Jiménez, un *fanciullino* en ciernes », in *Deletreos de armonia*, Madrid, Calambur editorial, 2012, p. 45.
[1215]Francisco Estévez, « Conciencia estética en las *Arias Tristes* de Juan Ramón Jiménez », *Artifara*, 8, 2008, disponible sur : http://hdl.handle.net/10016/16229 [consulté le 26.02.18].
[1216]Fernando Cabo Aseguinolaza, *Infancia y modernidad literaria*, *op. cit.*, p. 73.
[1217]Giovanni Pascoli, « Il fanciullino », *op. cit.*

> Pascoli llega a acusar a los poetas italianos de predilección por la ornamentación que ahoga al poema por ello apela «al estudio el cual debe estar orientado a eliminar [...] Los artificios [...] Más que añadir, para que así podamos reflejarnos en la pureza original» ¿no es acaso este el pensamiento que revuela en los celebérrimos versos que resumieron la evolución poética de Juan Ramón Jiménez?: «¡Intelijencia, dame / el nombre exacto de las cosas! /...Que mi palabra sea la cosa misma, / creada por mi alma nuevamente. / Que por mí vayan todos los que no las conocen, a las cosas...». Sólo debemos intercambiar en el poema la palabra «alma» por «fanciullino» para que ambas poéticas se den la mano[1218].

Plus encore, tout le sentiment de nostalgie qui se dégage de la poésie pascolienne se trouve dans ce traité, jusqu'à affirmer dans une lettre : « qui peut essayer de comprendre n'importe lequel de mes écrits s'il ne lit pas le *fanciullino*[1219]*?* ». L'essence même de sa poésie est dans son œuvre : « mis poemas son poesía vivida a través de toda mi vida » nous rappelle Jiménez, et l'abondance d'aphorismes et autres essais qui commentent son œuvre établissent, une nouvelle fois, une connexion entre la vision poétique pascolienne et jiménienne.

La poésie de Jiménez présente de nombreux traits communs avec le traité poétique pascolien. Estévez remarque aussi « la présence réciproque du poète dans les choses et des choses chez le poète[1220] », autrement dit la communion entre lui et les éléments qui l'entourent. Rocío Fernández Berrocal souligne, par ailleurs, que dans *Idilios*, le poète est à la recherche de son « jardín yo », son jardin intérieur, élément où il projette son identité, son essence, le paysage de son âme et son royaume intérieur. Le jardin adopte donc la forme d'un refuge, et forme le corrélat de son âme[1221]. Estévez corrobore ce lien entre Pascoli et Jiménez, par la délicate relation aux objets, la capacité à découvrir les détails éphémères des choses et à s'en émerveiller, la flamme interne représentée par l'âme, et l'éternel enfant extasié[1222].

Si le critique s'est particulièrement centré sur l'œuvre de la première étape de la création poétique de Jiménez, *Arias tristes*, c'est le retour à Moguer après la désillusion madrilène qui sera l'une de ses époques de majeure fécondité artistique,

---

[1218]Francisco Estévez, « Conciencia estética en las *Arias Tristes* de Juan Ramón Jiménez », art. cit.
[1219]Mauro Del Serra, *Giovanni Pascoli*, Florence, La Nuova Italia, 1976, p. 19. Cité par Francisco Estévez, « Conciencia estética en las *Arias Tristes* de Juan Ramón Jiménez », art. cit.
[1220]Francisco Estévez, « Conciencia estética en las *Arias Tristes* de Juan Ramón Jiménez », art. cit.
[1221]Rocío Fernández Berrocal, « Introducción » in Juan Ramón Jiménez, *Idilios*, *op. cit.*, p. 62.
[1222]Francisco Estévez, « Conciencia estética en las *Arias Tristes* de Juan Ramón Jiménez », », art. cit.

la première étape des « splendeurs décadentes de Moguer » comme la nomme Rocío Fernández Berrocal[1223], de 1905 à 1912. Il s'agit d'une époque de grande création littéraire et paradoxalement, celle où il publiera le moins[1224]. Cette période correspond néanmoins à la gestation de *Platero y yo*, et il y écrit d'autres « libros amarillos », comme *Esto*, *Poemas Agrestes*, *Poemas impersonales*, *Historias*, *Libros de amor*, *Domingos*, *El corazón en la mano*, *Bonanza*, *La frente pensativa*, *Pureza*, *El silencio de oro*, *Idilios*, *Melancolía* et *Laberinto*[1225]. Il s'agit, en effet, de l'époque où Jiménez souhaite se défaire des aspects encombrants de son art comme le souligne Graciela Palau de Nemes[1226], où l'on retrouve dans son œuvre « l'émotion, l'intensité et la pureté » : c'est l'étape la plus « évocatrice » de l'auteur[1227], selon Antonio Colinas. C'est aussi pendant cette époque que l'enfant apparaîtra le plus fréquemment dans sa production, comme le montrent les œuvres de notre corpus comme *Platero y yo* et *Historias*. L'influence du *fanciullino* de Pascoli peut être perçue particulièrement dans la création artistique jiménienne à cette période. Jorge Urrutia met notamment en évidence la relation de la poésie de Jiménez avec le *fanciullino* concernant le recueil *Las hojas verdes* de Jiménez où il approfondit les propos de Díez-Canedo, en relation avec les jeux métriques[1228] : *Las hojas verdes* appartient aussi à cette période, puisque le recueil est daté de 1906 pour l'écriture, et de 1909 pour la publication.

L'interprétation du *fanciullino* conduira à un grand nombre de confusions, associées au mythe du *poeta ut puer* : en effet, selon Bosetti, le mythe culmine chez Leopardi mais il se dégrade chez Pascoli[1229]. Ainsi, Yannick Gouchan affirme que :

[1223]Rocío Fernández Berrocal, « Introducción » in Juan Ramón Jiménez, *Idilios*, *op. cit.*, p. 30.
[1224]*Ibid*.
[1225]*Ibid*.
[1226]*Ibid*.
[1227]Antonio Colinas, « Una etapa clave en la poesía de Juan Ramón Jiménez », in *Nueve ensayos en Libertad*, Sevilla, La Isla de Siltolá, 2012, cité par Rocío Fernández Berrocal, « Introducción » in Juan Ramón Jiménez, *Idilios*, *op. cit.*, p. 31-32.
[1228]Jorge Urrutia, « Prólogo » in Juan Ramón Jiménez, *Las hojas verdes. Baladas de primavera*, *op. cit.*, p. 28-29.
[1229]Gilbert Bosetti, *L'enfant-dieu et le poète*…, *op. cit.*, p. 152.

> L'interprétation du *fanciullino* pascolien selon une dégénérescence du *poeta ut puer*, entretenue par des formes de régression face au Surhomme, ainsi que l'accumulation de souvenirs d'enfance et de figures d'enfants dans la poésie, expliquent la postérité d'une confusion dans la lecture de Pascoli entre poésie infantile, poésie pour les enfants (à savoir les écoliers) et poésie de l'enfance[1230].

Force est de constater que les mêmes confusions se sont produites autour de *Platero y yo* de Jiménez. Les propos de Jorge Urrutia illustrent avec exactitude tout le malentendu qui s'est développé autour de la prose poétique de Jiménez. *Platero y yo* reste, en effet, l'un des livres les plus mal interprétés de la littérature, ce que le critique attribue à sa notoriété :

> *Platero y yo* [es] una de las obras peor leídas de la moderna literatura española, posiblemente debido a su propia popularidad. Además, el que se publicara por primera vez como libro para niños lo encasilló en un género calificado de menor e hizo olvidar la edición completa. *Platero y yo* se entendió, así, como una narración amable y delicada, incluso almibarada y ñoña, cuando constituye uno de los textos más hermosos de la literatura, dolorido y doloroso, testimonio lírico de la desarmonía del mundo[1231].

Mais le style simple et nouveau de l'écriture de Jiménez dans *Platero y yo* traduit ces trois catégorisations de l'œuvre poétique exprimées par Yannick Gouchan : poésie infantile, poésie pour les enfants et poésie de l'enfance. À l'instar de Pascoli, Jiménez, longtemps considéré comme le poète caché dans sa tour d'ivoire et mièvre à souhait, a vu son œuvre jugée d'infantile, comme l'écrit Jorge Urrutia[1232] : on a fait l'éloge de *Platero y yo* jusqu'à l'écœurement, mais on l'a également dénigré. En guise d'exemple, citons le sonnet de Rafael Alberti au ton moqueur envers Jiménez de 1936 dans le prologue à *Un burro explosivo* ou la lettre assez grossière de Salvador Dalí et de Luis Buñuel destinée au poète en 1928[1233].

La poésie « pour les enfants » se donne à voir, quant à elle, dans le malentendu qui s'est créé autour de la publication de *Platero y yo*. Publié en 1914 par la maison d'éditions « La Lectura », *Platero y yo* devient rapidement un best-seller de la

---

[1230]Yannick Gouchan, « Io nel fanciullo ravvisai me stesso : l'enfant dans la poésie de Pascoli », *Chroniques Italiennes*, 17, 2010.
[1231]Jorge Urrutia in Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, p. 7.
[1232]Jorge Urrutia, « Sobre la práctica prosística de Juan Ramón Jiménez y sobre el género de *Platero y yo* », *Cuadernos Hispanoamericanos,* 376-378, 1981, p. 726-727.
[1233]Cette lettre est citée par Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona, Booket, 2009, p. 251.

littérature enfantine, ce qui selon Carlos Bayón[1234], se doit à plusieurs raisons : son titre intrigant pour le lecteur, sa taille idéale pour un livre de poèmes en prose, son fil conducteur qui lie les différents épisodes entre eux et son apparence inachevée, qui en fait un « libro que parece *no escrito* », un éloge réservé aux classiques. Juan Ramón Jiménez savait que son livre *Platero y yo* allait être publié dans une collection pour enfants[1235] : Acebal proposa à Jiménez de publier l'un de ses travaux dans le cadre de son projet de livre pour enfants ; le poète, alors en train de courtiser Zenobia Camprubí, accepta la proposition, en espérant lui présenter une traduction de *The crescient moon* de l'auteur bengali Rabindranath Tagore, un livre de contes courts destiné aux enfants, et trouver ainsi une excuse pour se rapprocher de sa bien-aimée. Mais à la suite d'une dispute survenue entre cette dernière et le poète, le livre prévu prit du retard[1236], et Juan Ramón Jiménez se vit alors contraint de proposer une autre de ses compositions, écrite entre 1906 et 1912, alors même qu'il eût l'intention de publier *Platero y yo* comme faisant partie des *Elejías andaluzas*, nous rappelle Manuel Ángel Vázquez Medel[1237]. La reconnaissance de *Platero y yo* dans le milieu littéraire est donc marquée par cette erreur d'interprétation. Néanmoins, dans son prologue à la première édition en 1914, Juan Ramón Jiménez défendait son *Platero y yo* contre cette catégorisation, ainsi dans son « Advertencia a los hombres que lean este libro para niños », il écrit :

> Este breve libro, en dónde la alegría y la pena son gemelas, cual las orejas de Platero, estaba escrito para… ¡Qué sé yo para quién!... Para quien escribimos los poetas líricos… Ahora que va a los niños, no le quito ni le pongo una coma. ¡Qué bien!
> «Dondequiera que haya niños –dice Novalis–, existe una edad de oro. » Pues por esa edad de oro, que es como una isla espiritual caída del cielo, anda el corazón del poeta, y se encuentra allí tan a su gusto, que su mejor deseo sería no tener que abandonarla nunca.
> ¡Isla de gracia, de frescura y de dicha, edad de oro de los niños; siempre te hallo yo en mi vida, mar de duelo; y que tu brisa me dé su lira, alta y, a veces, sin sentido, igual que el trino de la alondra en el sol blanco del amanecer[1238]!

[1234]Carlos Bayón, « Algunas acotaciones a la prosa de J.R.J. », *La Torre*, V, 19-20, 1957, p. 371.
[1235]Antonio Gómez Yebra, « La figura del niño en *Platero y yo* », art. cit., p. 48.
[1236]Andrés Trapiello, « Platero o la breve historia de un libro feliz », disponible sur : http://hemeroflexia.blogspot.ch/2015/02/platero-al-fin.html [consulté le 30.01.2016].
[1237]Manuel Ángel Vázquez Medel, *Platero y yo, de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit*, p. 26.
[1238]Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 83.

Dès que son livre voit le jour, Jiménez offre à son lecteur les clés de lecture : il s'agit d'un livre qui n'a pas été écrit pour les enfants (son avertissement se réfère donc à la collection jeunesse dans laquelle il apparaît), mais le poète a sélectionné une partie pour eux, sans pour autant simplifier ou modifier son contenu, sans en « changer une virgule ». *Platero y yo* n'est pas un livre fait exclusivement pour les enfants, mais il convient de le lire avec des yeux d'enfants, afin de retrouver l'âge d'or de l'enfance, l'enfant intérieur caché en chaque adulte : le « petit enfant » pascolien. De ce fait, Juan Ramón Jiménez n'aura de cesse de justifier ce choix fait pour les enfants, sans pour autant changer le contenu des chapitres. Nous retrouvons ainsi, dans l'une des annexes de *Platero y yo*, cette explication du poète :

> Vuelto yo a Madrid, 1912, Francisco Acebal, director de «La Lectura », que leyó algunos de mis manuscritos de «Platero », me pidió una selección para su «Biblioteca de juventud ». Yo no le toqué, como digo en la nota preliminar de este librillo, a lo escogido para él. Yo (como el grande Cervantes a los hombres) creía y creo que a los niños no hay que darles disparates (libros de caballerías) para interesarles y emocionarles, sino historias y trasuntos de seres y cosas reales tratados con sentimiento profundo, sencillo y claro. Y esquisito.
> No es, pues, «Platero », como tanto se ha dicho, un libro escrito sino escojido para los niños[1239].

Seule la beauté peut être admirée avec la simplicité d'un regard désintéressé et innocent, un regard d'enfant. Le poète reprendra ces idées à plusieurs reprises, comme dans ses *notas* à ses *Libros de prosa* :

> Las mujeres, los hombres, los niños, aquí y en todas partes, deben leerlo todo… todo lo que puedan. Cada uno se quedará, como ante la Naturaleza, con lo que comprenda; cada vez, sin duda, con más…y con menos. Siempre con lo más inesperado, por fortuna para todos[1240].

La référence à la nature nous renvoie une fois encore au traité poétique pascolien. Jiménez réitère le fait qu'il n'ait rien écrit de manière volontaire pour les enfants, mais que sa poésie est destinée à ceux qui voudront en garder le message : la poésie ne fait qu'un avec la nature. Cette simplicité contribue à expliquer le succès que l'œuvre a reçu dans le lectorat infantile. De nouveau dans le prologue à la nouvelle édition de *Platero y yo*, le poète se justifie :

[1239]Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, *op. cit.*, p. 250.
[1240]Juan Ramón Jiménez*, Libros de prosa*, *op. cit.*, p. 727.

> Yo nunca he escrito ni escribiré nada para niños, porque creo que el niño puede leer los libros que lee el hombre, con determinadas excepciones que a todos se le ocurren […][1241].

La poésie se veut à la portée de tous, des personnes cultivées ou plus modestes : chacun y trouve un écho familier. Enfin, Juan Ramón Jiménez reviendra sur cette classification dans le *prologuillo* à son livre de *Poesía en prosa y verso (1902-1932)*, destiné aux enfants et aux adultes :

> El hombre, si es que lo puede, «esplicará» suficientemente al niño un sentido difícil «relativo». (Otras veces, se lo esplicará el niño al hombre.) En casos especiales, nada importa que el niño no lo entienda, no lo «comprenda» todo. Basta que se tome el sentimiento profundo, que se contajie del acento, como se llena de la frescura del agua corriente, del color del sol y la fragancia de los árboles; árboles, sol, agua que ni el niño ni el hombre ni el poeta mismo entienden en último término lo que significan. La naturaleza no sabe ocultar nada al niño; él tomará de ella lo que le convenga, lo que «comprenda». Pues lo mismo la poesía[1242].

L'important selon Juan Ramón Jiménez est donc que ses lecteurs, jeunes et moins jeunes, se laissent guider par les émotions ressenties au contact de ses écrits. Nul besoin de tout comprendre, l'essentiel dans la poésie se perçoit aussi bien par l'adulte que par l'enfant[1243], dans une réalité visible et invisible. Il précise que l'enfant, à qui rien n'échappe, est même capable de pouvoir saisir mieux que l'adulte le contenu profond qui se dégage de ses poésies, grâce à une sensibilité exacerbée que la maturité efface des mémoires et cette capacité à pouvoir s'émerveiller des petites choses. Dans cette mesure, *Platero y yo* s'adapte à son lectorat : le lecteur peut extraire à sa guise ce qui lui convient de retenir.

Enfin, il a pu être à l'instar de la poésie pascolienne, mis dans la catégorie des livres pour enfants, pour la profusion des figures d'enfant qui y apparaissent, mais aussi pour la dimension didactique qui s'en dégage, comme nous l'avons montré dans cette étude[1244].

[1241]Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo* in *Obra poética*, Madrid, Espasa-Calpe, vol. 2, p. 43.
[1242]Juan Ramón Jiménez, *Poesía en prosa y verso (1902-1932)…*, *op. cit.*, p. 8-9.
[1243]D'autres œuvres pourraient être citées dans cette confusion de réception, pour leur simplicité, il en va de même pour *Le petit Prince*, autre œuvre pour adultes cataloguée comme œuvre pour enfants, mais met en relief également la réalité visible et invisible chère à Jiménez : « On ne voit bien qu'avec le cœur, l'essentiel est invisible pour les yeux. ». Antoine de Saint-Exupéry, *Le petit Prince*, Paris, Gallimard, 1999, p. 59.
[1244]Nous renvoyons le lecteur au 2.2. de cette étude pour les figures de l'enfant, et au 1.2.2. concernant les liens avec la « Institución Libre de Enseñanza ».

Enfin, Yannick Gouchan décèle trois axes thématiques autour de la figure de l'enfance dans la poésie pascolienne : le point de vue sur le monde, où le monde et l'âge adulte sont déterminés par la vision de l'enfant, la confrontation à la mort de l'enfant, placé comme victime ou témoin, à mettre en relation avec le décès des enfants dans sa famille et le contexte social et esthétique de cette période et enfin, le traumatisme d'une séparation causée par la perte d'un être cher, conditionnée par la biographie du poète italien[1245]. Ces éléments nous renvoient incontestablement à l'œuvre poétique de Jiménez, comme nous l'avons montré au cours de cette étude.

En somme, pour Pascoli, le poète, figuré par l'enfant, le *fanciullino*, est donc la métaphore d'une poésie pure, libérée de la rhétorique classique, et constitue donc un véritable regard novateur sur la forme poétique et sur le monde : comme l'affirme Anna María Iglesia, « de la mano del poeta italiano, la infancia y, en concreto, el niño, se convertirán en metáfora de una poesía pura, depurada de toda retórica[1246] ». Elle ajoute que : « los niños representaron para el poeta una forma de mirar[1247] ». Cette vision de l'enfant pascolienne va au-delà d'une perception, mais elle relève d'une réflexion commune sur la figure de l'enfant à travers la poésie. La dépuration rhétorique de la poésie jiménienne est indépendante des émotions qui s'en dégagent. Ainsi, les constantes thématiques évoquées par Gouchan parcourent le recueil poétique *Historias* ; mais nous pourrions dire que dans *Platero y yo*, le livre où la figure de l'enfant est incarnée par l'âne, fonctionne comme un avatar poétique de Jiménez. L'âne est donc l'enfant métaphorique de Juan Ramón Jiménez. Comme le souligne le poète, des années plus tard, dans *Ética y estética ética* :

> He puesto el niño que ríe —retorno triste de un amor muerto— al lado del Platero de cartón de modo que, cuando escribo, veo desde mi mesa a los dos fundidos en uno. El niño todo blanco, Platero gris, blanco y negro, con sus macetas, con su grotesco y melancólico ojo, de enormes cejas… Y el niño que ríe, me mira con el ojo de Platero[1248].

[1245]Yannick Gouchan, « Io nel fanciullo ravvisai me stesso… », art. cit., p. 3.
[1246]Anna María Iglesia, « Juan Ramón, el poeta de Moguer », art. cit.
[1247]*Ibid*.
[1248]Juan Ramón Jiménez, *Ética y estética ética*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 33.

3.3.2. La figure de l'enfant comme thème commercial

La poésie se construit de l'intérieur, et s'articule en étroite relation avec la vision pascolienne du « petit enfant » chez Jiménez, jusqu'à la consécration internationale de ce dernier par l'obtention du Prix Nobel de Littérature en 1956. Si le poète avait acquis une renommée parmi ses pairs à l'époque moderniste, il avait également la réputation d'être isolé, cloîtré dans sa tour d'ivoire, son œuvre étant destinée à un public élitiste et cultivé. C'est la renommée de son *Platero y yo* qui le mettra à la portée de tous, et notamment des plus jeunes. Juan Guerrero Ruiz et Juan Ramón Jiménez évoquent ensemble les circonstances de la première publication de *Platero y yo* : l'éditeur, Acebal, lui fit signer un contrat pour la première édition, s'élevant à trois mille exemplaires, incluant l'acquisition des droits d'auteur. Ainsi, Acebal publie une autre édition *Platero y yo* sans l'autorisation du poète, sous l'insigne « Livre scolaire ». Il s'agit d'une édition « pirate », publiée simultanément, qui comptait, quant à elle, cinq mille exemplaires. À la mort de l'éditeur, le directeur suivant, Domingo Barnés rompt ce contrat[1249]. Très attristée par cette nouvelle, le poète ajoute une nouvelle annexe à *Platero y yo* relatant cet épisode douloureux[1250], qu'il intitule « Platero y los jitanos » :

> Platero, yo hice, como te dije ya, en memoria tuya, un Platero con mi alma. Un hombre que se decía mi amigo, te cojió y te quiso mostrar –luego supe para qué– a otros hombres. Te puso a su gusto, un poco ridículo, en 150 pájinas de papel, forrado con flores y con dibujos elementales, bajo el título Juventud, ejemplar a dos pesetas (ya dijo D.F.G. que en España no había un dibujante capaz de ilustrarlo como eras en la letra, Platero, que tú me dictaste).
>
> Pues bien, Platero, creí yo que te había prestado y que eras mío, cuando te vi, otro tú, en la feria, con un cartel que decía: «Libro escolar», a 0,75 céntimos. ¡Quién te conocía! ¡Tú, maestro de escuela, Platero!
>
> Naturalmente, te defendí; pero el hombre aquel que te me llevó prestado, un aficionado a las letras…de otros y ganapán… de otros, me dijo, con un papel en la mano, que tú eras suyo, y me habló de leyes y tribunales. Yo agoté mi vocabulario de defensa y de insultos, y él y otro te llevaron para siempre.
>
> Pregón: «El que se encuentre un burro, con 150 pájinas en papel crudo, con pasta florida a dos pesetas, con el apodo Juventud, u otro de igual número de pájinas, con pasta gris, a 0,75, bajo el disfraz El libro escolar, devuélvalo a su dueño, Juan Ramón Jiménez, poeta, Madrid, porque es un burro robado»[1251].

[1249]Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón Jiménez de viva voz*, Madrid, Ínsula, 1961, p. 273.

[1250]Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, Antonio Gómez Yebra (éd.), *op. cit.*, p. 260-261.

[1251]Le substantif « jitano » est à interpréter dans le sens de « trapacero », donc péjoratif, comme le recueille la cinquième entrée (controversée) du dictionnaire de la RAE.

Malgré la déception de Jiménez, la forme de *Platero y yo*, accessible à tous, a permis de diffuser davantage l'œuvre à son époque. Rappelons que Francisco Giner de los Ríos avait contribué à sa diffusion dans le milieu littéraire, lui qui, sur son lit de mort, décidait d'offrir ce livre à tout son entourage pour la Noël de 1914, comme le raconte Manuel Ángel Vázquez Medel[1252].

Le cas de Sorolla est différent : le peintre pouvait se permettre une aisance financière grâce aux différentes commandes qu'il honorait, la plus importante étant sa dernière, les panneaux colossaux pour son mécène américain Archer Huntington. La construction de l'identité professionnelle, chez Sorolla, se développe en deux aspects : les commandes et sa pratique « hédoniste » de l'art. Le peintre se réjouissait de vendre certains de ses tableaux, qui lui permettaient de subvenir aux besoins de sa famille. En effet, les précieuses lettres conservées par la famille font état de l'évolution de Sorolla vers la maturité, mais aussi de l'importance de sa famille, et de la manière dont il vivait cette difficulté à concilier le temps qu'il voulait dédier à sa famille et celui consacré à sa profession, afin d'atteindre le niveau artistique qu'il s'était fixé, comme nous le rappellent Blanca Pons-Sorolla et Víctor Lorente Sorolla[1253]. Dans une lettre de mai 1895, Sorolla écrit à Pedro Gil de Mora, il exprime cette tension constante entre « l'art pour vivre » et « vivre pour l'art » :

> […] Ahora, hay que pensar que tengo hijos y que me obligo a tener que ocuparme (de mala gana) de todo lo que se refiere a ingresos[1254].

Les différentes ressources économiques dont il bénéficie sont évoquées tout au long de sa correspondance, indépendamment de sa volonté de peindre. Son succès lui rapporta de l'argent, et cette posture lui vaudra des critiques postérieures, et notamment de Juan Ramón Jiménez, qui reprochait à Sorolla, dans les lettres à Luisa Grimm, de gagner de l'argent au détriment de l'art ou de la recherche de la beauté, en disant qu'il pense davantage aux dollars qu'à son art[1255]. Mais nous savons cette

---

[1252]Manuel Ángel Vázquez Medel, *Platero y yo, de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit*, p. 58.
[1253]Víctor Lorente Sorolla, Blanca Pons-Sorolla et Marina Moya (éd.), *Epistolarios de Joaquín Sorolla…*, vol. 2, *op. cit.*, p. 11.
[1254]Facundo Tomás, Felipe Garín, Isabel Justo et Sofía Barrón (éd.), *Epistolarios de Joaquín Sorolla…,* vol. 1, *op. cit.*, p. 95.
[1255]Je renvoie le lecteur aux propos de Juan Ramón Jiménez sur l'art de Sorolla dans le 1.1. de cette étude.

critique infondée : comme le souligne Blanca Pons-Sorolla, à partir de sa correspondance avec Clotilde, il est possible de voir que, même quand il a atteint le succès tant escompté, Sorolla reste capable de prendre du recul sur son œuvre, et d'admettre qu'il a encore beaucoup à apprendre[1256] ». Mais il reconnaissait forcément cette satisfaction d'obtenir un salaire pour son travail, parfois ingrat à ses yeux, comme il le relate dans une lettre de février-mars 1898 :

> Terminé y entregué el cuadro que empezó Jover[1257] representando la jura de la Reina Regente; no quedo mal ni bien, es un remiendo enojoso, pero ya estoy tranquilo pues se lo prometí al pobre pintor Jover; a la Reina le gustó mucho, por más que de pintura esos Srs. Y otros no saben nada. Estoy contento, pues ahora esto está perdido y el cobro de ese cuadro me asegura la vida de mis hijos este año[1258].

Cette lettre fait état de son soulagement au moment d'achever cette commande, bien que cette dernière ne lui apporte rien artistiquement, si ce n'est de l'argent et la reconnaissance de la Reine. À partir du XIX^e^ siècle, en effet, l'éclosion et la consolidation de la classe bourgeoise comme client de poids eurent un impact sur le nombre de portraits commandés et favorisèrent l'intérêt pour ce genre. Mais l'Exposition de Paris de 1889 met la peinture réaliste au goût du jour, avec des tableaux au contenu social, comme celui de Luis Jiménez Aranda, *Una sala del hospital durante la visita del médico en jefe*[1259]. La peinture espagnole était victime d'un retard sur la mode française, et cette exposition conduisit à une production conséquente de toiles au thème inspiré du réalisme, tel que la tendance parisienne le préconisait. Cette production sociale se composait de deux grands axes : ceux qui préféraient des thèmes critiques et socialement engagés, et d'autres plus légers. C'est cette dernière qui fut valorisée par la bourgeoisie : il s'agissait alors de montrer un

---

[1256]Blanca Pons-Sorolla, « Sorolla et sa famille », art. cit., p. 58-59.

[1257]Le tableau auquel il est fait référence est *Jura de la constitución por la reina regente María Cristina* (1897, huile sur toile, 350 x 550 cm, Palacio del Senado, Madrid). Ce tableau initialement commandé à José Casado del Alisal, a été transmis à Francisco Jover Casanova. À sa mort en 1890, le Sénat demande à Sorolla d'achever le tableau en suivant la composition élaborée par Jover, et il toucha quinze mille pesetas pour cette commande.

[1258]Facundo Tomás, Felipe Garín, Isabel Justo et Sofía Barrón (éd.), *Epistolarios de Joaquín Sorolla…,* vol. 1, *op. cit.*, p. 128.

[1259]Luis Jiménez Aranda, *Una sala del hospital durante la visita del médico en jefe*, 1889, huile sur toile, 290 x 445 cm, Museo del Prado, Madrid. Le tableau était également connu sous le nom de *La visita al hospital*. « Realismo y pintura social », disponible sur : http://www.artehistoria.com/ [consulté le 16/01/18].

réalisme teinté de vie quotidienne, en évitant tout ce qui était désagréable à la vue, mais qui montrait, des aspects anecdotiques de la vie, pour dériver sur la scène de genre. Sorolla n'est pas convaincu par les peintures réalistes espagnoles, comme il le relate dans une lettre à Clotilde le 10 décembre 1892, lorsqu'il se rend à l'Exposition Internationale de Madrid :

> Esperaba visitar la exposición para contestar a la cariñosa y lógica carta; que yo esté contento por mi medalla por sabido se calla, ¿pero qué compañeros tengo? Fuera del cuadro de Simonet que no está mal y nada más, los restantes son una ignominia para el arte patrio […]. Del cuadro de Luis Jiménez o sea el *Hospital*, a mí me gusta, aunque hay cosas antipáticas como verdad y pintura[1260].

Cette peinture du réalisme ne lui convient pas, et il se montrera aussi extrêmement critique envers ses propres œuvres dans la même lettre :

> En fin, sin poderse calificar de floja la Exposición no hay nada que te produzca esa sensación que jamás olvida uno. Los míos ni pinchan ni cortan, el *Vagón* me hace muy limpia la pintura, el *Pozo de San Vicente* mal, el de *el Día feliz* muy bien […] y lo restante creo le tenga a todo el mundo sin cuidado[1261].

Sorolla montre ainsi qu'il se conforme à un marché de l'art, et à la mode artistique de son époque, afin de se faire connaître. Mais ses tableaux convoquent le motif de l'enfant, que le peintre s'approprie très tôt dans sa carrière. Enfin, Sorolla confirme ainsi ses premières impressions dans la lettre du 12 décembre 1892 :

> […] he visitado (yendo a pie) la Exposición de Bellas Artes y siento confirmar lo dicho en mi anterior y añadir que mis cuadros me producen peor impresión que el primer día. […] El *vagón* me resulta antipático como todo y *El pozo de San Vicente* llega a empalagar de tal manera que parece pintado de memoria. Hay que pintar con menos preocupaciones y hacer un esfuerzo titánico para llegar a la verdad sin durezas[1262].

Sorolla effectue un retour sur sa production picturale, et en conclut que des œuvres comme *Ex voto* (celui qu'il appelle *El pozo de San* Vicente) et *Otra Margarita* (nommée *el Vagón*) ne correspondent pas à ses aspirations, bien que ce dernier lui vaille une médaille. Il évoque donc une peinture « plus libre », pour accéder à « une vérité » picturale qui ne soit pas agressive pour les yeux : l'étape de rénovation de sa peinture se fait sentir. Ainsi, quand Sorolla n'honorait pas des commandes qu'on lui

---

[1260]Víctor Lorente Sorolla, Blanca Pons-Sorolla et Marina Moya (éd.), *Epistolarios de Joaquín Sorolla…*, vol. 2, *op. cit.*, p. 58-59.
[1261]*Ibid*., p. 60.
[1262]*Ibid*., p. 61.

passait, il montrait déjà des goûts avant-gardistes pour l'époque, dans des tableaux audacieux comme *Cosiendo la vela*, *Comiendo en la barca* ou *¡Triste herencia!*, des toiles où l'approche picturale novatrice qu'il proposait le faisait terriblement douter, comme il le montre dans ses lettres à Pedro Gil, où il reflète cette peur et ses hésitations concernant ses œuvres. Le peintre écrit à son ami le 26 décembre 1896 :

> […] He terminado mi cuadro para el Salón de este año que titulo *La vela nueva*[1263]; son unas muchachas que cosen una vela de barco en un patio donde el sol juguetea entre las hojas; no sé lo que te parecerá, yo lo creo de mucho arriesgo, por las grandes dificultades que tiene el natural y que son imposibles de vencer con los medios que cuenta la pintura; ahora bien, si la cosa gustara sólo ya sería un gran triunfo pues me animaría a seguir por el camino nuevo, para mí el único, la verdad sin arreglos, tal como se sienta […][1264].

Si Jiménez se dirigeait vers une poésie nouvelle et épurée, une poésie intime dépourvue de tout artifice, il en va de même pour la peinture de Sorolla : ce tableau, comme le précisent Facundo Tomás et Felipe Garín, représente une nouvelle orientation chromatique chez Sorolla : le blanc devient à partir de ce moment-là une sorte d'emblème de sa production[1265], un blanc qu'il avait déjà expérimenté à travers les draps de *Madre*, un an auparavant. La figure de l'enfant, comme le blanc, définit sa peinture.

La construction de l'identité professionnelle, chez Sorolla, s'élabore pas à pas, à travers les différents succès qu'il obtient : il est néanmoins possible de tracer une ligne séparatrice entre les différentes œuvres de notre corpus comprenant des figures d'enfant : celles qu'il peignait pour lui et vendait ensuite, les œuvres commandées, et celles destinées d'abord à être exposées, comme preuve de ses projets en cours, grâce auxquelles il a atteint le succès escompté : à partir de 1901, comme le précise Blanca Pons-Sorolla, « avec la sérénité d'avoir atteint ce qu'il s'était proposé artistiquement, rassuré économiquement et encouragé par ses succès, il projette d'organiser de grandes expositions monographiques[1266] ». En effet, Sorolla saisit très

---

[1263]Il s'agit du tableau *Cosiendo la vela* (1896, huile sur toile, 220 x 302 cm, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca'Pesaro, Venezia).
[1264]Facundo Tomás, Felipe Garín, Isabel Justo et Sofía Barrón (éd.), *Epistolarios de Joaquín Sorolla…,* vol. 1, *op. cit.*, p. 118.
[1265]Cité dans *ibid*.
[1266]Blanca Pons-Sorolla, « Sorolla et sa famille » in *El modernismo. De Sorolla à Picasso*, art. cit., p. 122.

vite l'importance de l'ouverture à l'étranger, où se trouvaient les capitales artistiques de l'époque, et où son art était reconnu et apprécié, plus que dans son propre pays : c'est ainsi qu'il se tourne notamment vers la France, l'Angleterre et les États-Unis. Nous pourrions dire que Sorolla avait une vision stratégique commerciale — dont on l'a accusé — et esthétique supérieure à celle de ses contemporains, sans pour autant laisser de côté les sujets artistiques auxquels il s'intéressait réellement.

La facture des portraits d'enfant commandés diffère des œuvres qu'il peint de ses enfants. En effet, comme nous l'avions expliqué, le portrait représente à la fois son modèle mais aussi le peintre qui le réalise. Ainsi le montrent le portrait de *María Paz Bárcena Velarde*, peint au début de la carrière de Sorolla et le portrait de *María del Carmen Samaniego* de 1906. Ces tableaux peints dans un intervalle de vingt et un ans sont également représentatifs du changement de palette de Sorolla : le premier adopte des teintes austères dans un cadre rectangulaire traditionnel, tandis que le deuxième est l'expression de l'évolution artistique de Sorolla.





Tableau 102 : Joaquín Sorolla, *Retrato de la niña María Paz Bárcena Velarde*, 1885, huile sur toile, 58 x 41 cm, collection particulière.
Tableau 103 : Joaquín Sorolla, *Retrato de María del Carmen Samaniego*, 1906, huile sur toile, 45 x 52 cm, collection particulière.

En effet, l'enfant, au centre d'une composition ovale, donc courbe et douce, montre un visage poupin illuminé par une robe blanche sur fond pourpre, d'où le contraste d'autant plus marquant entre les deux tableaux. Celui de gauche rappelle

les portraits de Madrazo. Les traits du visage d'enfant sont, en revanche, similaires sur les deux œuvres : Sorolla maîtrise la manière de représenter le corps de l'enfant, et l'expression des yeux reste neutre. On constate donc que dans ses commandes, Sorolla n'insère pas cette part d'émotions qu'il réserve à ses enfants, qui les rendent d'autant plus vivants sur les compositions. Un autre exemple montre cette adéquation entre le style sorollesque et les commandes des portraits d'enfants qu'il honore : nous le voyons avec le tableau *Retrato del niño Casimiro Granzow* de 1906[1267]. En effet, dans ce portrait, Sorolla reprend les mêmes teintes et vêtements qu'il avait utilisés dans le portrait de *Joaquín* (1900), puis, selon Javier Pérez Rojas[1268], dans *Mis hijos* (1904) mais aussi dans le portrait *La familia de don Rafael Errázuriz Urmeneta* (1905) et celui de *Retrato del niño José María Suárez* de 1901. L'enfant Casimiro était l'héritier d'un grand nom de Pologne et de la comtesse del Villar, et sera duc de Parcent :



Tableau 104 : Joaquín Sorolla, *Retrato del niño Casimiro Granzow*, 1905, huile sur toile, 50 x 69,5 cm, Museo Sorolla, Madrid.

Dans la composition, la lumière se pose sur l'enfant, à l'aide de coups de pinceau larges et rapides. Le regard de l'enfant, lui, ne porte pas le peintre-spectateur,

[1267]D'autres commandes représentant des enfants sont peintes par Sorolla, comme *Lucrecia Arana y su hijo*, la femme et le fils de son ami Mariano Benlliure (1906, huile sur toile, 126,7 x 92 cm, collection particulière) cité dans José Luis Díez (éd.), *Joaquín Sorolla*, *op. cit.*, p. 349-351.

[1268]Javier Pérez Rojas, *Familia de Estanislao Granzow*, catalogue d'exposition, Valence, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2011, p. 67.

provoquant un effet de naturel indiqué par la touche de blanc dans l'œil, comme si la scène était prise sur le vif, ce qui le distingue des deux portraits précédents. Comme le souligne Javier Pérez Rojas : « La expresión de Casimiro Granzow parece de niño algo contrariado o aburrido, quizás por estar posando, ausente y con la mirada fija en algo ajeno al espectador o al pintor[1269] ». En effet, ses lèvres apparaissent pincées et accentuent l'effet d'agacement de l'enfant qui pose.

Le tableau représentant l'enfant, considéré comme un tableau d'étude, annonce les prémices d'une œuvre plus importante intitulée *La familia Granzow* de la même année. Ce dernier tableau possède d'ailleurs une histoire intéressante : originalement commandé par Estanislao Granzow, le portrait ne se retrouvera pas au sein de la famille Granzow, comme il était prévu. En effet, après le décès de ce dernier en 1905 avant d'avoir payé la totalité du tableau à Sorolla, le tableau se divisa en un diptyque, avec d'un côté, le portrait d'Estanislao Granzow et de l'autre, celui de sa femme et de son enfant :



Tableau 105 : Joaquín Sorolla*, Retrato del Señor Granzow*, 1905,
huile sur toile, 101 x 116 cm, Museo de Bellas Artes, Valencia.
Tableau 106 : Joaquín Sorolla*, Señora de Estanislao Granzow e hijo*, 1905,
huile sur toile, 101 x 116 cm, collection particulière.

La veuve Granzow formula le souhait de se défaire de l'œuvre, et Sorolla, bien que mécontent de cette nouvelle, utilise le tableau de la famille pour ses expositions

[1269]Javier Pérez Rojas, *Familia de Estanislao Granzow*, *op. cit.*, p. 56-57.

comme celle de Paris en 1906, Londres en 1908, New York, Buffalo et Boston en 1909 et celles de Chicago et Saint Louis en 1911[1270].

Les succès de Sorolla à l'étranger lui permettaient une aisance financière, et il pouvait vivre confortablement, à la mode bourgeoise. Sorolla avait obtenu sa revanche sur la vie modeste qu'il avait connue dans son enfance, lui qui était issu d'une famille d'artisans. Ses portraits ne remportèrent pas un franc succès dans le cercle parisien en 1906, où des critiques comme Louis Vauxcelles lui reprochent une trop grande variété d'influences qui ne laisse pas transparaître la vraie personnalité du peintre. Le critique précise que c'est après cela que le peintre se forge une véritable identité artistique[1271]. Mauclair lui reproche, quant à lui, un manque d'originalité, dans le traitement des figures bourgeoises[1272]. Cependant, l'œuvre sur laquelle les critiques français sont unanimes est celle de *Mis hijos* : la plus grande réussite de Sorolla passe par la représentation de ses enfants. La réception à Londres est différente, étant donné la tradition du portrait, et où vivait John Singer Sargent, qui, comme précise Sorolla : « Sargent es uno de los pocos que con Zorn cortan el bacalao en el mundo[1273] ». C'est également à Londres qu'il fait la connaissance de son mécène américain Archer Huntington.

En définitive, il existe une grande différence entre les tableaux que Sorolla expose de ses enfants comme *Mis chicos*, *Mis hijos* ou encore *Madre* qui remportent un franc succès à chacune de ses expositions, aussi bien pour la qualité picturale qu'ils présentent que pour le thème intime, les enfants, qu'ils représentent. C'est par des enfants chers à son cœur que, d'une part, Sorolla fait des expériences dans son laboratoire de création et, d'autre part, qu'il transmet le plus d'émotions à son public. De plus, Sorolla se tourne vers l'international, et permettra de contribuer à créer un lien entre les États-Unis et l'Espagne, dont les relations étaient en froid depuis la perte des dernières colonies. La figure de l'enfant devient, en quelque sorte, sa marque de fabrique, associée à la couleur et à la richesse picturale de ses œuvres. Autrement dit,

---

[1270]Javier Pérez Rojas, *Familia de Estanislao Granzow*, *op. cit.*, p. 20.
[1271]Louis Vauxcelles, « Sorolla », *La vie artistique*, 12/06/1906. Sur la réception de l'œuvre de Sorolla, voir Jordane Fauvey, *La réception…*, *op. cit*.
[1272]Cité par Javier Pérez Rojas, *Familia de Estanislao Granzow*, *op. cit.*, p. 24.
[1273]Cité dans *ibid.*, p. 26.

Sorolla parvient à obtenir une reconnaissance dans le milieu artistique par des scènes audacieuses mais empreintes d'une sensibilité qui les rend accessibles à son public et l'on pourrait donc affirmer que l'enfant contribue à construire l'identité professionnelle du peintre, qui a su toucher son public, mais aussi ses contemporains, principalement à l'étranger.

Au cours de ce chapitre, nous avons démontré que la figure de l'enfant dans la production de Sorolla et de Jiménez conduit à un accomplissement de l'artiste par la représentation de l'enfant. Plusieurs types d'enfants se distinguent alors : l'enfant qu'ils ont été, l'enfant qu'ils voient grandir autour d'eux et auxquels ils sont liés familialement, et l'enfant-artiste, autrement dit, les premières étapes de leurs créations, qui nous a mené, enfin, à nous poser la question de l'enfant comme caractéristique de leur identité professionnelle. Nous avons ainsi déterminé que les enfants auxquels ils sont liés, ou qu'ils voient grandir dans leur entourage sont porteurs de sens dans leur production : comme sujets artistiques, le poète et le peintre les observent, et les utilisent pour parfaire leurs styles : ils s'en inspirent dans leur mouvement, leur spontanéité d'enfant, mais aussi dans leur croissance. Les enfants leur permettent de réveiller l'enfant qu'ils ont été, et de convoquer les souvenirs d'enfance qui sommeillent en eux.

Tout homme, avant d'être adulte, a été un enfant : constat qu'il oublie parfois quand il a quitté l'âge d'or ; et c'est par le contact avec ce dernier que le poète et le peintre renouent avec les émotions qui les motivent dans leur création artistique. Comme des enfants, ils ont également fait leurs premiers pas dans le monde littéraire et pictural, ils se sont nourris des enseignements qu'ils ont reçus, des prédécesseurs qui les ont marqués, pour se forger finalement leur propre identité artistique : ils s'orientent vers une simplicité lyrique ou picturale.

La figure maternelle, notamment chez Jiménez, lui permet d'établir ce lien entre l'enfant qu'il a été et l'adulte qu'il est devenu. Chez Sorolla, au contraire, il reconstruit ce lien vers l'enfance à travers sa paternité, et utilise ses enfants comme miroir dans lequel il grandit lui-même et se reflète à travers eux, observant attentivement leur croissance, mais aussi leurs préoccupations artistiques. Les autoportraits de Jiménez et de Sorolla à l'âge enfant sont les grands absents de leurs productions, mais cette absence s'explique par le processus de rétrospection : en effet, seul l'adulte peut raconter l'enfant, et seule la maturité peut mettre en exergue l'importance de la jeunesse, dans une tension entre le passé et le présent. Les autoportraits les montrent donc adultes dans leur situation actuelle. Mais ce retour constant à l'enfant qu'ils ont été se traduit, en peinture et en poésie, par les thèmes qu'ils choisissent comme toile

de fond de leurs œuvres, et notamment par la terre-natale, la terre-mère. Les décors de Valence et de Moguer se personnifient, et deviennent un personnage à part entière. Il convient ainsi d'étudier leurs œuvres depuis la perspective de l'enfant, où ils reviennent sans cesse comme on revient au berceau, aux origines. Jiménez affirmait ainsi que : « lo que me importa a mí es el orijen en sí mismo […][1274] ». Le choix des couleurs fait partie de ce processus de rétrospection : l'enfant qu'ils ont été a perçu l'abondance de couleurs caractéristiques de leurs origines, mais, comme une madeleine de Proust, les artistes reviennent à ces doux souvenirs d'enfance et les subliment dans leurs œuvres, notamment par la lumière.

Enfin, nous avons montré, par la réception de leurs œuvres, que la reconnaissance du peintre et du poète s'est établie à travers la figure de l'enfant qu'ils ont représenté dans leurs productions : chez Jiménez, le *fanciullino* pascolien latent favorise le recul qu'il prend sur sa poésie, et le pousse à dépurer, dénuder, son écriture jusqu'à trouver la beauté simple et originelle, celle qui n'a aucunement besoin d'être ornée pour briller. Ainsi, l'enfant, celui qui est caché en chaque adulte, se doit d'intervenir pour que celui-ci retrouve ses émotions d'enfant, cette sensibilité qui se perd sous le poids de l'âge adulte et des responsabilités. C'est par cette simplicité, propre au regard de l'enfant, que Jiménez touche son public, et se fait un nom parmi les plus grands. Chez Sorolla, l'enfant lui permet d'expérimenter mais aussi de se faire connaître, puisque c'est à travers l'enfant qu'il transmet le meilleur de son art, des œuvres qui sont saluées par la critique, par des techniques picturales et coloristes novatrices pour son temps, mais aussi par la simplicité lumineuse qui se dégage de ses œuvres. L'enfant, est donc le sujet idoine pour transmettre les valeurs auxquelles l'un comme l'autre aspire : la beauté, la simplicité, la spontanéité, la luminosité, la Vie.

[1274]Juan Ramón Jiménez, *Estética y ética estética*, *op. cit.*, p. 38.

CONCLUSION

Dans le panorama artistique de la fin du XIX^{e} siècle, les barrières entre les arts se dissolvent progressivement, jusqu'au point de se confondre : les peintres deviennent poètes et les poètes, peintres. Par ailleurs, les peintres, les sculpteurs, les musiciens et les lettrés coïncidaient déjà avant la recherche du *Gesamtkunstwerk*, concept désigné par le compositeur Richard Wagner, qui souligne cette « fusion des arts » en une « œuvre d'art totale » ; ce tissage artistique se prolonge et s'intensifie avec la génération de 27. Le motif de l'enfant, en revanche, dans les arts comme dans la société, était bien souvent traité de manière superficielle, et nous avons mis en exergue la place qu'il occupe dans les *topoï* de la fin-de-siècle espagnole.

Le milieu culturel tout entier bénéficie de ses apports mutuels enrichissants, depuis des perspectives d'approches distinctes, autour de « lieux communs », tels que les définit Bergez, de la représentation. Il convient alors de revenir sur un « lieu commun », comme un espace métaphorique et métaphoriquement partagé d'un motif, comme celui de l'enfant. Le « lieu commun » est alors traversé, parcouru et exploré par Jiménez et Sorolla, où ces derniers se promènent et forgent ce *locus* de représentation. Ils contribuent, effectivement, à asseoir sa légitimité dans la constellation des *topoï*, jusqu'à participer à l'intégration de l'évolution de la figure enfantine dans l'imaginaire collectif. De fait, le motif de l'enfant convoque irrémédiablement le *pathos* du lecteur-spectateur. Les œuvres de Jiménez et Sorolla s'inscrivent dans le processus d'évolution intergénérationnelle du motif, et ne font qu'en accentuer la traditionnalité en le transformant en figure atemporelle, faite de résonances d'images. Ils l'inscrivent davantage, en conséquence, dans la constellation des motifs de fin-de-siècle. Le sujet enfantin, dans les œuvres jiméniennes et sorollesques, est au service de la création de ce « lieu commun », que les artistes s'approprient, pour finalement en ébaucher les caractéristiques.

Dans notre réflexion, nous avons pris comme point de départ un état des lieux sociologique, historique, anthropologique et psychanalytique pour déterminer le conditionnement de la figure de l'enfant chez Sorolla et Jiménez. De ce fait, nous constatons que l'enfant occupe une place privilégiée dans les productions de Joaquín Sorolla et Juan Ramón Jiménez, deux artistes aux œuvres complexes, dont le rapprochement contribue à l'étude de cette correspondance entre les arts. L'enfant

est, en effet, un thème de société, dont la figure est revalorisée à partir de Rousseau, jusqu'à éclore véritablement au XIX^{e} siècle, considéré comme le Siècle de l'enfant. L'efflorescence de la classe bourgeoise et la reconnaissance des abus sur les enfants permettent notamment de mettre en lumière des aspects des conditions de vie de ces derniers. Le recours à l'enfant se transforme en motif de dénonciation des injustices, mais aussi de valorisation du sujet enfantin, et de son évolution face à l'adversité.

Ainsi, en partant des théories de Rousseau, promoteur de la rénovation de la figure de l'enfant, nous avons parcouru l'évolution de la figure de l'enfant, s'initiant par l'image un être non doté d'une parole et d'une place dans le monde adulte, à en faire un des maillons fondamentaux dans l'organisation du noyau familial. Ce renouvellement de la figure de l'enfant dans la société, la baisse du taux de mortalité, les nouvelles directives d'éducation et le nouveau rôle que l'on attribue à la figure maternelle initient le changement dans la société d'une part, et dans le monde artistique, d'autre part, autour du sujet d'enfant.

L'évolution de la place de l'enfant entre le XVIII^{e} et le XX^{e} siècles montre que la période matricielle de l'élaboration du « lieu commun » de l'enfant est l'époque de fin-de-siècle, où le sujet prend sa dimension atemporelle. Nous avons ainsi étudié les mécanismes concrets, plastiques et poétiques, de la formation d'un motif de l'imaginaire collectif socio-culturel. En effet, comment ce motif deviendrait central dans la constellation métaphorique, si ce n'est par des faits liés à la société dans laquelle Jiménez et Sorolla se trouvent et l'étude de leurs œuvres ?

Dans le cheminement de notre réflexion, nous nous sommes tout d'abord intéressés au rapprochement entre les artistes autour de leurs vies, leur correspondance et leurs projets en commun, pour ensuite, faire état de cette trajectoire artistique vers le motif de l'enfant. La première question soulevée dans notre étude était en effet cette influence réciproque entre le poète et le peintre, ce dernier étant de dix-huit ans son aîné. L'objectif de cette étude reposait également sur les preuves du renforcement des liens créés entre les artistes autour du motif enfantin. Nous avons pu démontrer que la ressemblance de leurs parcours, de la périphérie vers la capitale est au service de ce sentiment de nostalgie, et donc de retour vers l'enfance. Les liens entre eux sont renforcés par les références à Sorolla que l'on retrouve dans l'œuvre

de Jiménez, par le biais des articles que nous avons commentés, qui prouvent qu'ils connaissaient leurs œuvres respectives, ce qui consolide le rapprochement entre eux et justifie notre questionnement initial. De plus, la correspondance entre la famille Sorolla et le poète corrobore ces liens établis, puisqu'au-delà d'une relation professionnelle s'installe une relation amicale, notamment entre la fille aînée de Sorolla et Jiménez. Cet échange épistolaire montre que le poète s'intéressait aux enfants, mais aussi qu'il connaissait la trajectoire artistique de son ami et peintre. Les *ex libris* des œuvres de Jiménez dans la bibliothèque du peintre, et la lettre de ce dernier à Jiménez, établissent, de plus, que Sorolla lisait l'œuvre de Jiménez et émettait des commentaires à ce propos, ce qui laisse penser également à une concertation des artistes autour de l'enfant. Par ailleurs, nous avons pu constater que l'influence était majoritairement unidirectionnelle dans leurs œuvres : Juan Ramón Jiménez regardait et s'est probablement inspiré de l'œuvre de Sorolla, mais la trace du poète dans l'œuvre de Sorolla n'est pas décelable. Cependant, les liens qui les unissaient sont bel et bien tangibles et démontrent cette connaissance mutuelle de leurs œuvres. La collaboration au sein de la galerie des hommes illustres scelle cette relation interartistique : outre la possibilité que Jiménez ait participé au choix des hommes illustres de leur temps pour le projet de Sorolla, nous voyons que le peintre et le poète convergent, dans leurs portraits picturaux et littéraires, vers une même représentation des sujets, d'où la réflexion similaire sur un autre sujet, l'enfant.

De cette manière, l'exploration du motif commun nous a permis de mettre en évidence la probable influence de Sorolla sur l'œuvre de Jiménez, dont les œuvres sont associées par les motifs et les caractéristiques qu'elles dégagent, notamment dans le traitement de la couleur[1275]. Cette relation de complémentarité de leurs œuvres nous permet de formuler une interprétation de la présence du sujet enfantin dans leur production, entre l'hommage (un retour vers le passé) et l'évolution (ancrée dans le présent). La formation des jeunes années de Jiménez dans le domaine de la peinture n'est pas étrangère à cette conception visuelle du poète, proche de Sorolla, tout

[1275]Paul Verdevoye, « Coloripoesía de Juan Ramón Jiménez », art. cit., p. 245-282.

comme le panorama intellectuel et artistique de cette fin de siècle, qui provoque la rencontre entre les deux artistes. Aussi, le poète révèle-t-il dans un aphorisme :

> Yo escribo como pinta un pintor embelesado. Abarco todo el poema a un tiempo con mi encanto, y toco aquí y allá por todo él al mismo tiempo[1276].

Sorolla et Jiménez sont des hommes de leur temps : ils montrent des intérêts communs et s'inscrivent dans ce panorama fin-de-siècle, en se maintenant informés des avancées éducatives autour de l'enfant, mais aussi de sa place dans l'art et dans la société. Pour les artistes, le fait de convoquer ce sujet enfantin au sein de leur production est le reflet de leurs préoccupations sociales, comme le démontre leur orientation vers la *Institución Libre de Enseñanza.* Ils sont donc partisans et acteurs de cette rénovation autour de l'enfant, par la pédagogie, et cette posture se traduit dans leurs œuvres. Par ailleurs, nous avons trouvé d'autres points de contact dans leur production, autour des motifs finiséculaires liés au paysage, comme le jardin et la mer. Par analogie, notre constat montre que, de nouveau, l'enfant y apparaît comme motif, mais a été relégué à un second plan, presque inexistant pour la critique, étant donné qu'il est enveloppé par les éléments naturels et ne fait qu'un avec le paysage. Cependant, il trouve sa place dans la constellation des motifs de fin-de-siècle et se trouve être un point de convergence entre leurs œuvres. Ainsi, tous les ponts jetés entre poésie et peinture établissent définitivement leur complémentarité. L'enfant, comme motif fréquent de l'époque, permet d'installer cette communication entre la poésie et la peinture, et se fait l'écho d'une connexion entre *las artes hermanas*. En outre, la juxtaposition des œuvres de Sorolla et Jiménez autour du sujet enfantin agit comme une mise en lumière mutuelle, l'un s'appuyant sur l'autre, dans une relation de complémentarité artistique.

Nous poursuivons notre réflexion sur les figures de l'enfant, ces figures « extérieures », autrement dit, celles dont se dissocient Sorolla et Jiménez pour pouvoir parvenir à établir une réflexion sur leur condition. Cette mise à distance du sujet de l'enfant s'établit grâce au portrait d'enfant, et rapproche de nouveau le peintre

[1276]Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía*, *op. cit.*, p. 563.

et le poète, puisque les enfants peints par Velázquez servent de point d'inflexion dans leurs œuvres, et conditionnent leur représentation de l'enfant.

Sorolla et Jiménez nous montrent, de plus, l'importance de la vie de famille : du rapport à la figure maternelle et de son évolution jusqu'au sentiment de paternité, qui n'était pas des plus développés chez les artistes, l'enfant se place au cœur des préoccupations comme des compositions, et le questionnement sur son éducation fait débat. Les sujets enfantins ne sont plus considérés comme des adultes en puissance, mais comme des individus à former. Tous les enfants n'étant pas issus du même milieu social, les artistes regardent, depuis la distance, l'enfant des classes les plus populaires, qui reste soumis aux mêmes conditions de vie déplorables qu'on lui connaissait jusqu'alors. De ce fait, la figure de l'enfant, selon Peter Coveney, abrite une multiplicité de symboles, de l'artiste en désaccord avec sa société jusqu'à la connexion entre l'auteur et la conscience de l'enfant :

> The child could serve as a symbol of the artist dissatisfaction with the society which was in process of such harsh development about him. In a world given increasingly to utilitarian values and the Machine, the child could become the symbol of Imagination and sensibility, a symbol of Nature set against the forces abroad in society actively denaturing humanity. Through the child, the artist could express the awareness of the conflict between human innocence and the accumulate pressure of social experience. If the central problem of the artist was in fact one of the adjustment, one can see the possibilities of identification between the artist and the consciousness of the child whose difficulty and chief source of pain often lie in adjustment and accommodation to environment[1277].

Le motif de l'enfant est à la fois le reflet de l'artiste et le vecteur de symboles qui sont véhiculés par le biais d'un sujet encore en construction, changeant, mobile, et pris dans une sempiternelle dualité temporelle. Par ailleurs, nous entendions démontrer pourquoi la représentation de l'enfant, longtemps sous le joug des plus fortunés ou tout simplement ignorée, possède une signification particulière dans le devenir artistique de Sorolla et de Jiménez, et en quoi cette perspective est utile pour reconstruire une vision globale de la production artistique de cette époque. Par le biais de notre classification des figures d'enfants présentes dans leur œuvre, nous avons observé que le sujet enfantin établit le lien entre la vie et la mort, la maturité et la

[1277]Peter Coveney, *The Image of Childhood the Individual and society : a Study of the Theme in English Literature*, Londres, Penguin Books, 1967, p. 32-33.

jeunesse, l'apogée d'une carrière et ses débuts. Il est, dans d'autres cas, le reflet du temps qui passe, par l'évocation de sa fragilité, à la manière des *memento mori* dans une société, qui, elle aussi, est dans un moment charnière des changements historiques, politiques et artistiques. À l'époque fin-de-siècle, l'enfant représente ces changements et s'inscrit comme une réponse à ces bouleversements historico-sociaux, à l'instar des symbolistes ou des impressionnistes qui montrent le désir de figer l'instant.

De ce fait, le sujet de l'enfant est symptomatique d'un changement dans les œuvres, comme il s'opère, au sens plus large, dans la société et montre, d'une part, la réflexion sur l'enfant dans la société mais aussi dans l'art. La période de l'enfance est éphémère, les émotions qui traversent le visage d'enfant, dans la poésie comme la peinture, le sont tout autant, et, enfin, l'enfant peut disparaître quand la mémoire flanche. C'est donc à la manière d'un assemblage de souvenirs qu'il est vécu à nouveau, par le biais de tierces voix, et qui a conduit notre réflexion vers la figure de l'enfant « intérieur », qui se construit par une réflexion interne de l'artiste sur son vécu d'enfant.

En effet, parler de l'enfant revient à établir un postulat identitaire : cette démarche suppose un positionnement dans la classification des âges de la vie, d'une part, et la reconnaissance d'un discours subjectif, étant donné que le sujet enfantin est inévitablement raconté par un adulte, puisqu'il n'a pas conscience de sa condition d'enfant, et par ailleurs ne possède pas le recul temporel suffisant. La recherche du « moi », héritée du courant romantique, consolidée par les symbolistes et dont la brèche s'ouvre de nouveau avec Freud, mène à la multiplicité des voix de l'enfant dans l'œuvre du peintre et du poète.

Ainsi, la période de « l'âge d'or » a conditionné leur production, puisqu'ils y retourneront sans cesse par les motifs que nous avons détaillés. C'est donc par le biais d'hommages à leur origine, à leur terre-mère, aux couleurs que les artistes ont reçues, qu'ils transmettent davantage les émotions, établissent les liens avec leur public et que, enfin, leurs œuvres d'enfants sont accueillies favorablement par la critique. Dans le cas de Jiménez, le poète abandonne progressivement la rhétorique, mais ce changement lyrique n'ôte pas pour autant le véritable dessein qu'il poursuit,

comme Sorolla : il s'agit de susciter l'émotion du spectateur-lecteur, qui, comme un enfant, doit appréhender leur production avec une certaine sensibilité. L'émotion est tributaire du voyage initié vers l'enfance. De ce fait, la figure de l'enfant, par l'intensité du regard décrit ou peint, est un moyen de parvenir à solliciter l'attention du public et le met à sa portée : ainsi se met en place la connexion entre l'artiste et son public, en d'autres termes, entre la vie intime, intérieure, et la vie publique, extérieure.

Cette étude nous a ouvert, en outre, une autre piste d'investigation : le chemin du *fanciullino* pascolien est encore une voie trop peu explorée et pourrait mettre en exergue les liens d'intertextualité entre Jiménez et les poètes italiens qu'il conviendrait d'approfondir[1278]. En effet, par l'autobiographie, Juan Ramón Jiménez ne prétend pas accéder à la vérité, mais il cherche à comprendre sa trajectoire de vie, fournie par une mémoire tronquée et parfois défaillante, soumise à l'effet du temps et à l'érosion de ses souvenirs. Ce sont alors plusieurs voix d'enfants qui sont présentées : à mi-chemin entre le passé et le présent, en apparaît finalement une autre, qui désigne non pas l'artiste qui voudrait se souvenir avec exactitude des indices temporels marquants, mais une instance enfouie, qui le pousse à vouloir retrouver les sensations perdues de son enfance ou, au contraire, à s'en détacher. On ne parle plus donc de généalogie : il s'agit d'un enfant unique, un enfant universel que cache chaque artiste et que Pascoli a nommé le *fanciullino*. Juan Ramón Jiménez nous a donné, lui, l'exemple de cet enfant qui ne disparaît pas totalement et qui cherche, sans cesse, à garder cette spontanéité et cette sensibilité attribuées aux plus jeunes. Chez Sorolla, il se manifeste par la projection sur ses enfants, par ce retour parcellaire à l'origine, par les différents mécanismes évoqués, mais aussi par le regard nouveau porté sur ses choix picturaux. Le motif de l'enfant chez Sorolla et Jiménez, pour reprendre les termes de Pascal Bruckner, n'est donc pas motivé par la volonté de retourner à l'âge d'or ou de rejeter l'adulte, mais plutôt de « cumuler les bénéfices de tous les âges :

[1278]À ce jour, nous comptons, entre autres, les articles de Mercedes Arriaga Florez, « Juan Ramón Jiménez y la literatura italiana », *RSEI*, 3, 2005, p. 47-56, qui s'intéresse notamment aux rapprochements entre Jiménez et Leopardi ; Coral García Rodríguez, « Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado en Italia : las traducciones de poesía de amor a partir de 1975 », in Domenico Cusato *et al.*, *Atti del XX Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]*, vol. 1, 2002, p. 141-152, porte sur la traduction. Enfin, nous renvoyons le lecteur à la bibliographie sur Jiménez et Pascoli, avec les études de Francisco Estévez.

l'aimable frivolité de la jeunesse avec l'autonomie de la maturité[1279] » et parvenir, ainsi, à se forger une identité professionnelle stable et durable dans le milieu artistique. Si l'enfant a la réputation de grandir bien trop vite, le regard sur l'enfant permet à nos auteurs de garder une trace de leur évolution picturo-littéraire par le sujet enfantin.

Comme nous l'avons démontré, cette étude fait état de la réflexion qui s'organise autour de l'enfant : Sorolla et Jiménez s'interrogent à la fois sur la place de l'enfant dans la société, qu'ils soutiennent par leur adhésion aux mouvements éducatifs qui se mettent en place, mais ils contribuent également à leur valorisation par le biais de leurs œuvres, en donnant l'espace qui revient à ce sujet. Cette réflexion sociale sur l'enfant s'accompagne d'une réflexion dans les arts, puisque la représentation de l'enfant dans leur production tient compte des courants artistiques qui traversent cette période de fin-de-siècle, faite de relations interpicturales, intertextuelles et, enfin, intersémiotiques entre la peinture et la poésie. S'ils s'associent pour d'autres projets, leur réflexion similaire sur l'enfant dans l'art et la poésie se traduit par l'utilisation de procédés qu'ils partagent, pour retrouver cet enfant « intérieur », guide de la beauté et des émotions. Enfin, la projection constante de leur posture artistique sur l'enfant qu'ils dépeignent picturalement et littérairement transforme le sujet en une métaphore de l'artiste, en perpétuel renouvellement et dans une recherche constante d'un idéal artistique, qui fonde leur construction professionnelle. L'enfant est la métaphore de l'artiste.

Par ailleurs, la complexité des études intersémiotiques s'est confirmée au cours de cette étude sur Sorolla et Jiménez. En effet, dans les œuvres étudiées, si le nom du tableau ou son auteur n'est pas clairement mentionné dans un écrit, la référence relève de l'hypothèse. Par ce travail, nous avons donc mis en place une nouvelle méthodologie des études entre littérature et peinture, par une compilation des approches mentionnées dans notre introduction mais aussi par glissement d'un motif reconnu, comme le paysage, à l'autre alors ignoré, l'enfant. La réflexion sur les études intersémiotiques reste plus que jamais ouverte, au moment où celles-ci sont particulièrement prisées : notre étude propose une autre approche des relations entre texte/image, où, à travers l'utilisation d'un motif, les auteurs dont le lien est établi

[1279]Pascal Bruckner, *La tentation de l'innocence*, *op. cit.*, p. 99.

permettent un éclairage mutuel de leurs œuvres, autour d'une figure qui ne pouvait être évoquée sans convoquer l'émotion qu'elle tend à provoquer chez le spectateur-lecteur.

De plus, nous ajoutons que le poète, tout comme le peintre, s'interrogeaient continuellement sur leurs pratiques, en vue de les améliorer. Dans le cas de Jiménez, une ouverture se dessine pour d'autres études intersémiotiques, notamment concernant la musicalité de ses œuvres, où poésie et musique vont de pair dans la création artistique ; il serait également intéressant de s'interroger sur la musicalité picturale de Sorolla.

Par le motif de l'enfant, Jiménez et Sorolla s'attirent la sympathie d'un certain public, mais c'est surtout par le caractère atemporel et universel de ce sujet qu'ils se construisent comme artistes, et, plusieurs décennies après leur décès, c'est avec toujours autant d'enthousiasme que l'on (re)découvre les enfants qu'ils ont laissés derrière eux. Le poète de Moguer et le peintre valencien ont réussi leur pari : celui de passer à la postérité, avec, en guise de leitmotiv de création artistique, la figure de l'enfant, qu'il soit en présence, fictif ou métaphorique.

ANNEXES

ANNEXES

Les annexes (figures) regroupent les documents mentionnés dans notre étude, qui n'ont pas été insérés dans le texte pour une meilleure lisibilité. Ils sont regroupés en trois catégories :

- *Ex libris* des œuvres de Jiménez dans la bibliothèque de Sorolla.
- La correspondance entre Sorolla et Jiménez.
- Les tableaux mentionnés (hors étude).

Figure 1 : *Ex libris* de *Rimas*. 530
Figure 2 : *Ex libris* de *Jardines lejanos*. 530
Figure 3 : *Ex libris* de *La luna nueva*....531
Figure 4 : *Ex libris* de *Platero y yo*. 531
Figure 5 : *Ex libris* de *El asceta*. 531
Figure 6 : *Ex libris* de *Diario de un poeta reciencasado*. 532
Figure 7 : Lettre de Sorolla à Jiménez, 28/12/1909. 533
Figure 8 : Lettre de Sorolla à Jiménez, date inconnue. 533
Figure 9 : Lettre de Sorolla à Jiménez, 09/1909. 534
Figure 10 : Lettre de Sorolla à Jiménez, date inconnue. 535
Figure 11 : Lettre de Sorolla à Jiménez, date inconnue. 536
Figure 12 : Joaquín Sorolla, *El grito de Palleter*, 1884 537
Figure 13 : Joaquín Sorolla, *La Defensa del parque de artillería de Monteleón*, 1884....537

Ex libris des œuvres de Jiménez dans la bibliothèque de Sorolla

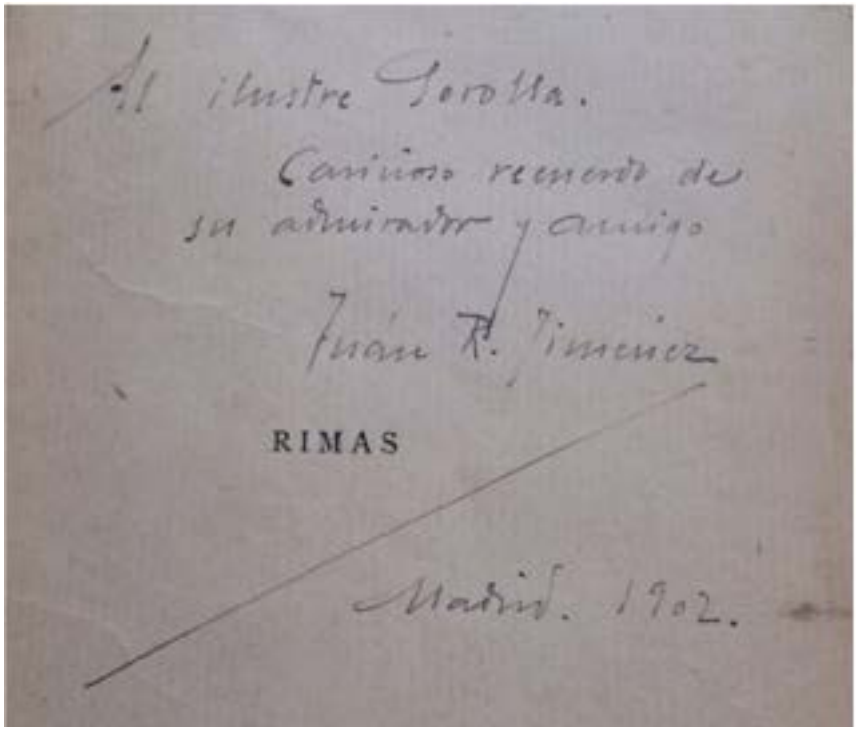


Figure 1 : *Ex libris* de *Rimas.*
Juan Ramón Jiménez, *Rimas*, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1902.

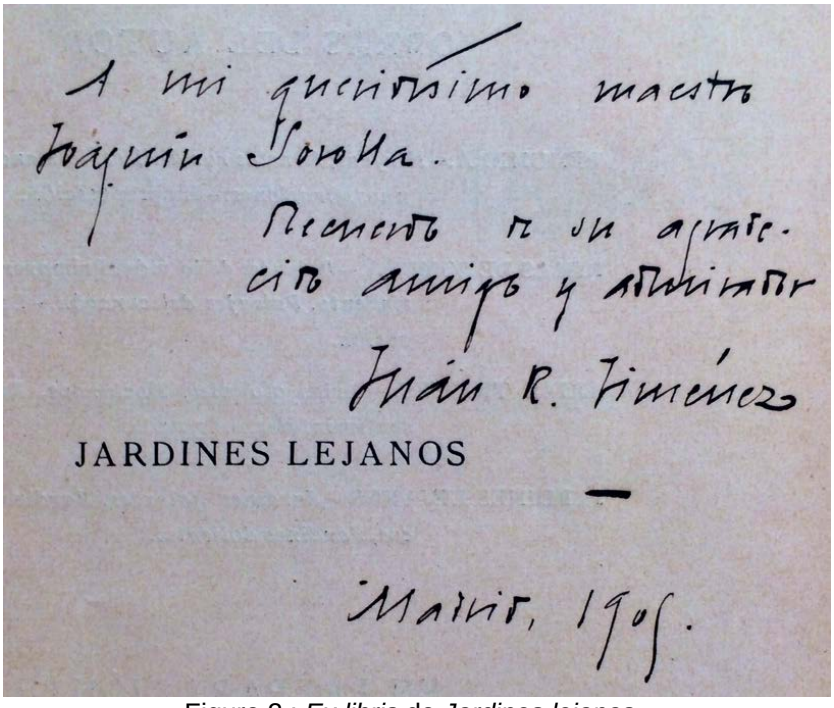


Figure 2 : *Ex libris* de *Jardines lejanos*.
Juan Ramón Jiménez, *Jardines lejanos*, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1904.

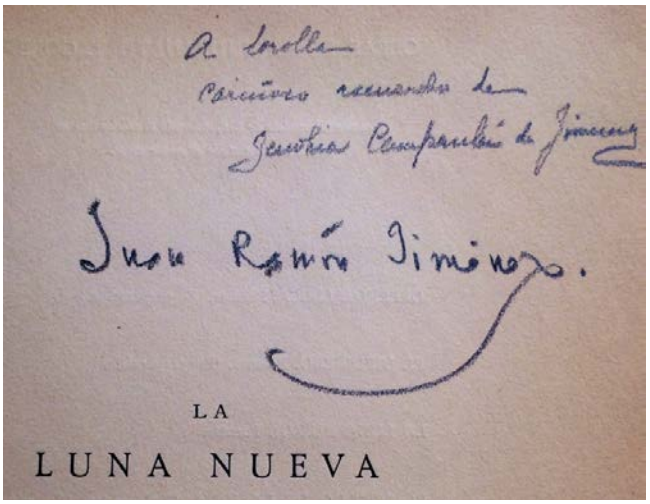


Figure 3 : *Ex libris* de *La luna nueva*.
Rabindranath Tagore, *La luna nueva*, Madrid, Imprenta Clásica Española, 1915.

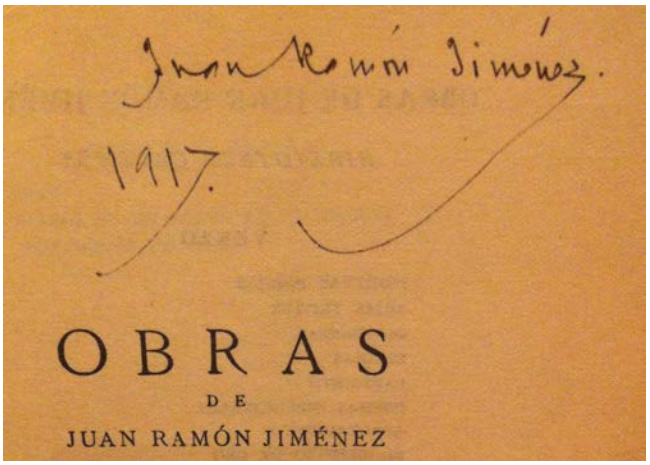


Figure 4 : *Ex libris* de *Platero y yo*.
Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, Madrid, Calleja, 1917

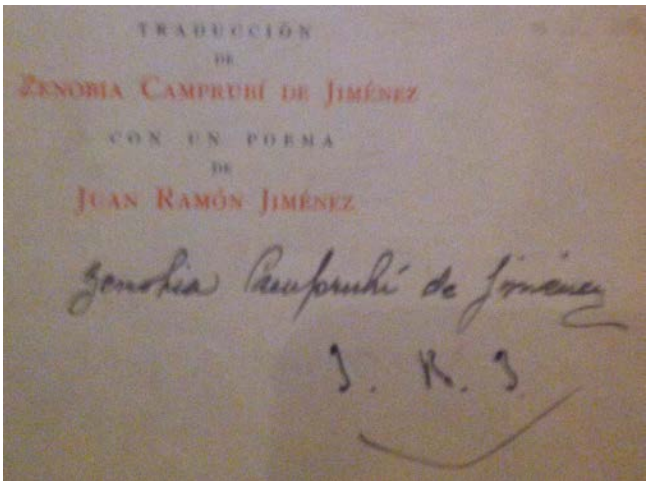


Figure 5 : *Ex libris* de *El asceta*.
Rabindranath Tagore, *El asceta* = *(Sanyasi)*, Madrid, Ángel Alcoy, 1918.

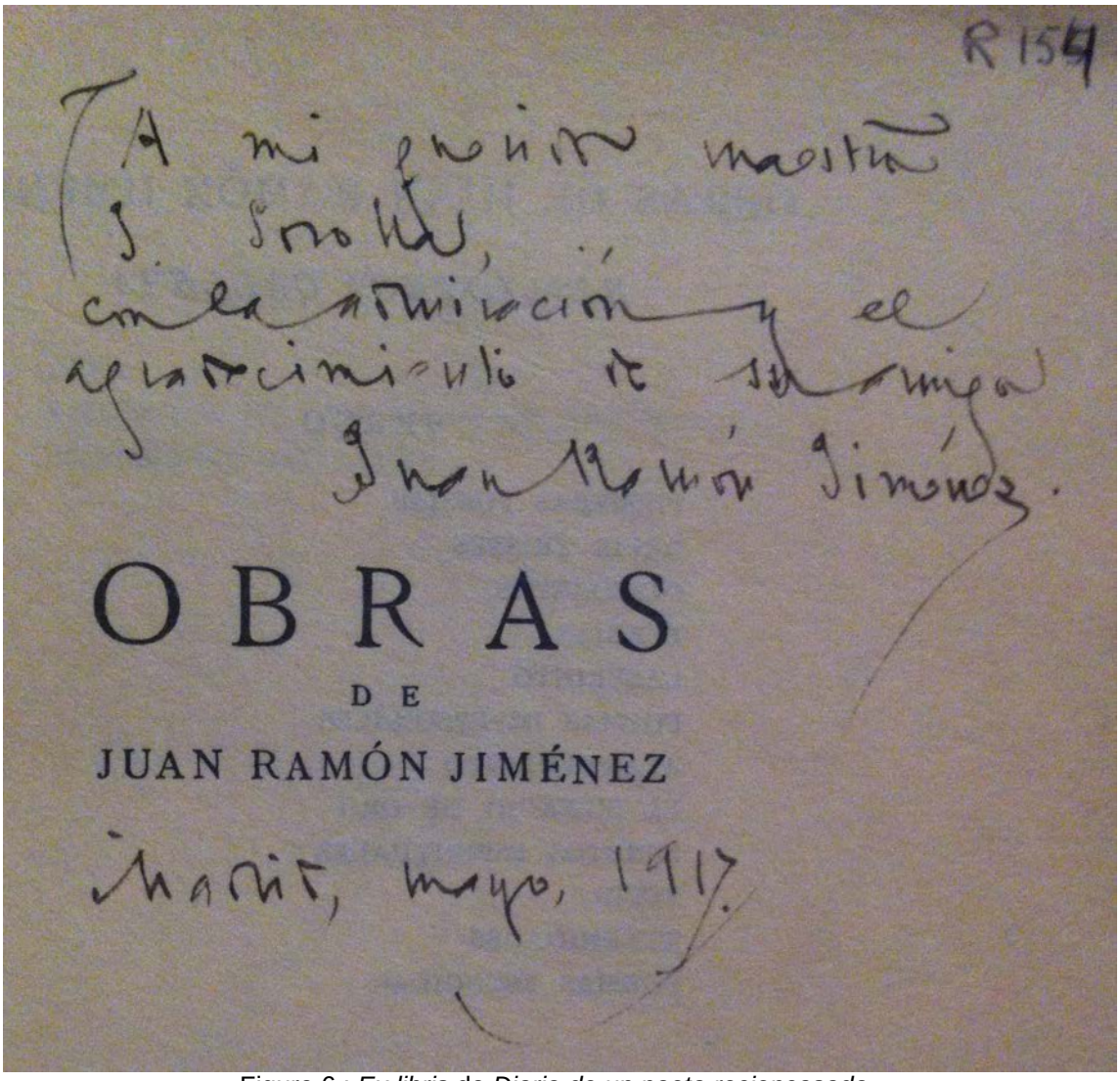


Figure 6 : *Ex libris* de *Diario de un poeta reciencasado*.
Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, Madrid, Calleja, 1917.
Annotations de Juan Ramón Jiménez : « A mi querido maestro J. Sorolla con la admiración y el agradecimiento de su amigo Juan Ramón Jiménez / Madrid, mayo 1917. ».

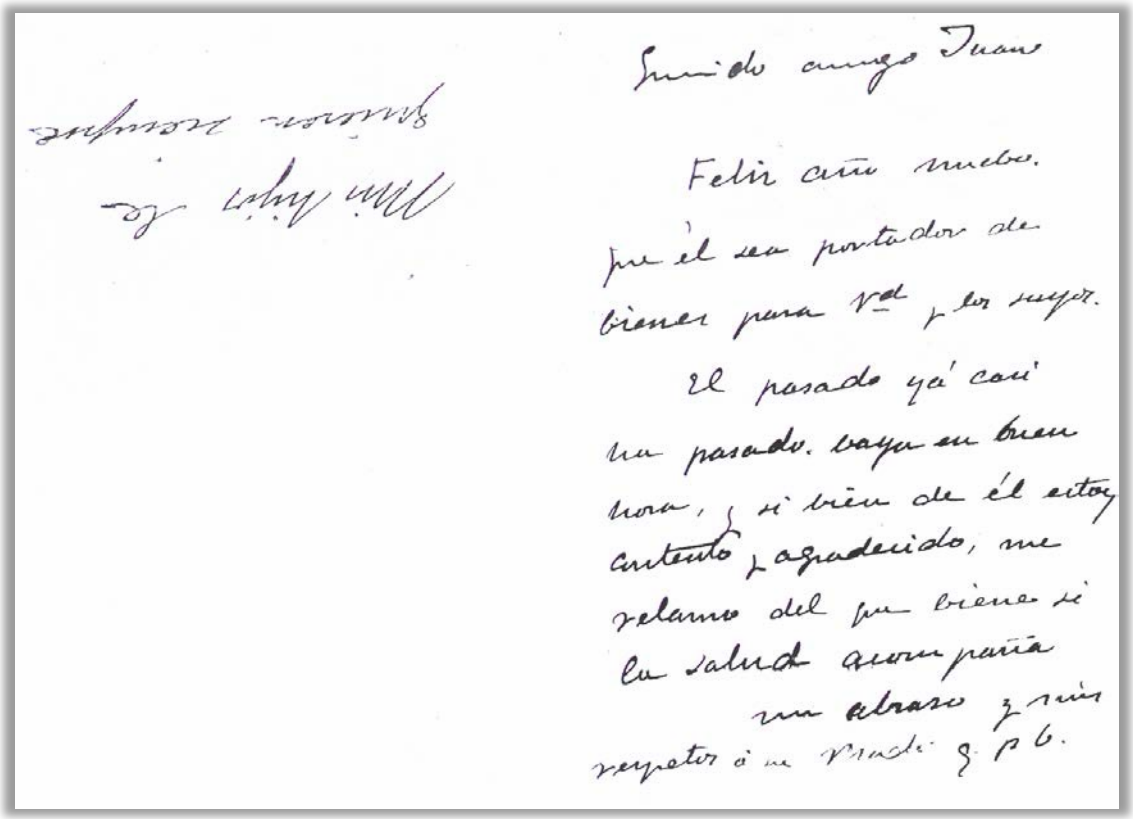


Figure 7 : Lettre de Sorolla à Jiménez, 28/12/1909.

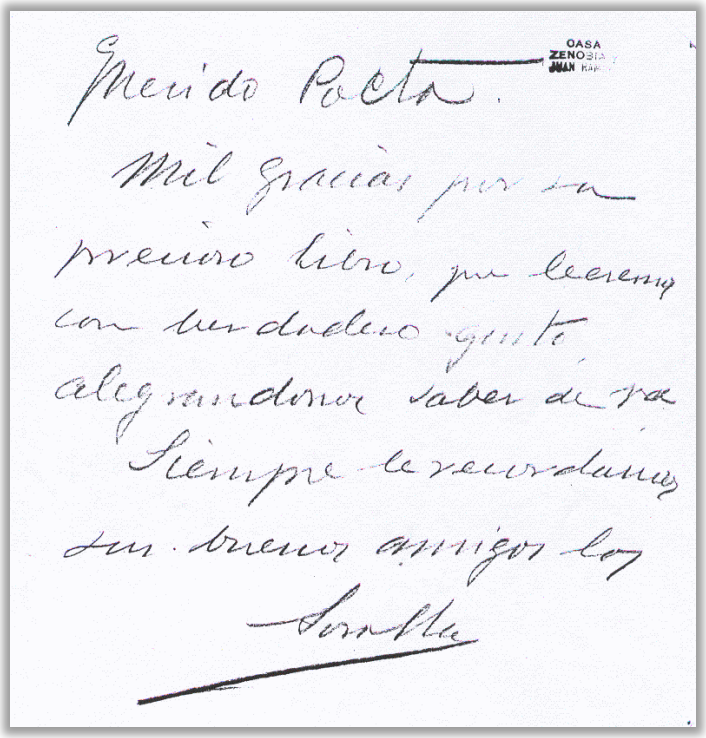
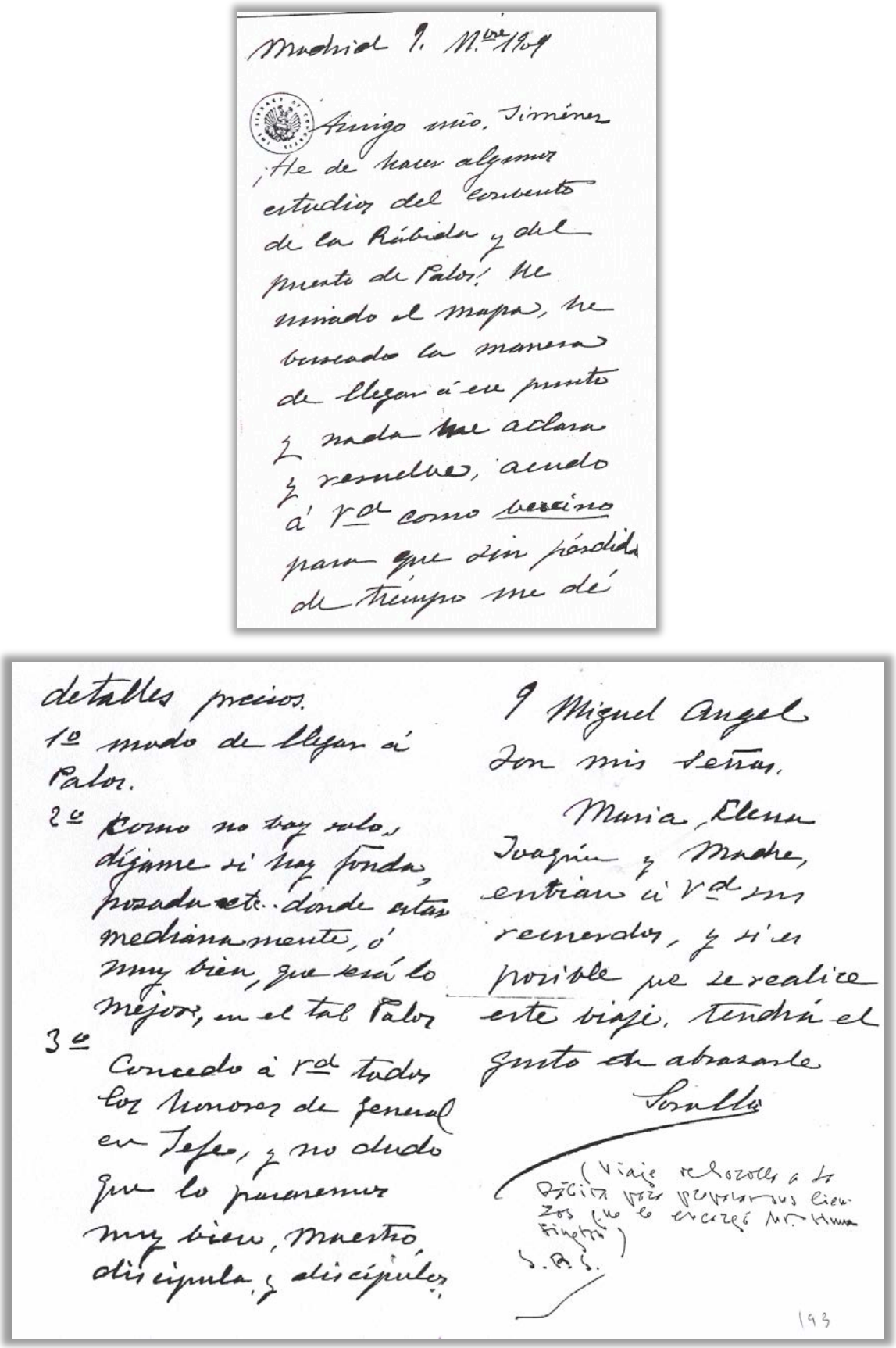


Figure 8 : Lettre de Sorolla à Jiménez, date inconnue.



Madrid 9. Mbre 1909

Amigo mio. Jiménez
He de hacer algunos
estudios del convento
de la Rábida y del
puerto de Palos. He
mirado el mapa, he
buscado la manera
de llegar á ese punto
y nada me aclara
y resuelve, acudo
á Vd como vecino
para que sin pérdida
de tiempo me dé
detalles precisos.
1º modo de llegar á
Palos.
2º Como no voy solo,
dígame si hay fonda,
posada etc. donde estar
medianamente, ó
muy bien, que será lo
mejor, en el tal Palos
3º
Concedo á Vd todos
los honores de General
en Jefe, y no dudo
que lo pasaremos
muy bien, Maestro,
discípula, y discípulos
y Miguel Angel
Don mis señas.
María, Elena
Joaquín y Madre,
envían á Vd sus
recuerdos, y si es
posible que se realice
este viaje, tendrá el
gusto de abrazarle
Sorolla
(Viaje rebozado a la
Orden pero pervivirán los lien-
zos que le encargó M.ª Luisa
Fingerlin)
S. B. S.
193

Figure 9 : Lettre de Sorolla à Jiménez, 09/09/1909.

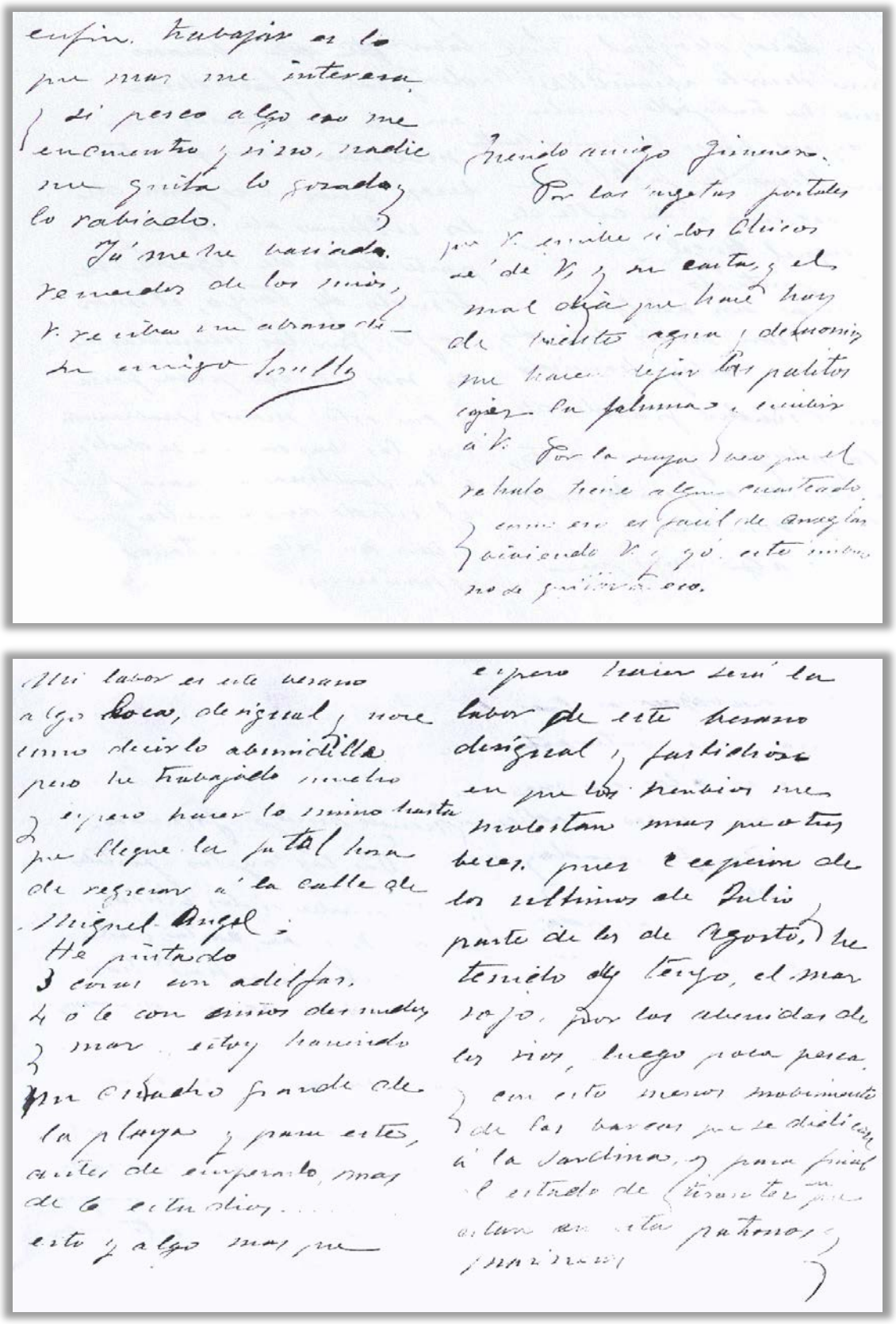
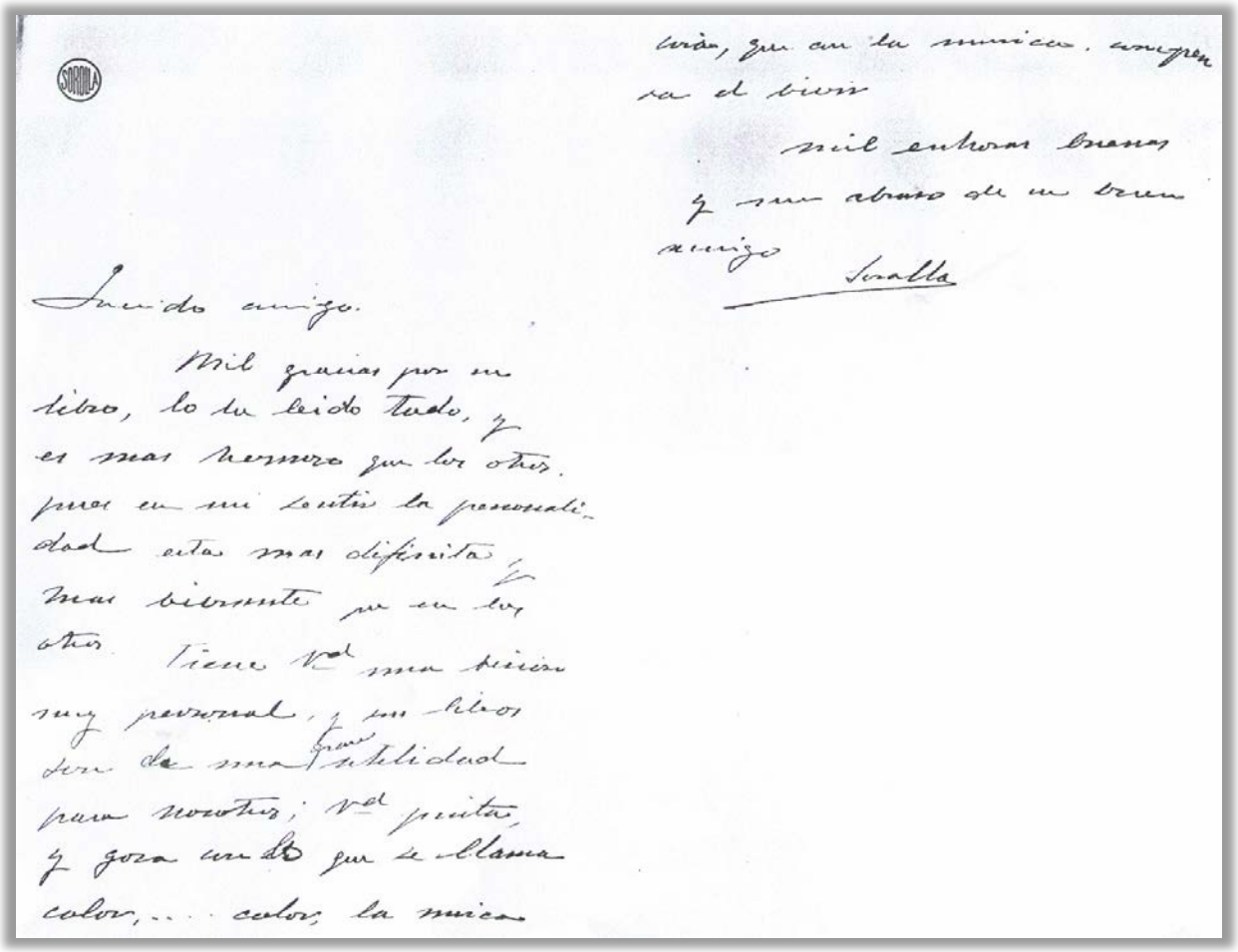


Figure 10 : Lettre de Sorolla à Jiménez, date inconnue.
(Recto/verso)



Querido amigo.

Mil gracias por su libro, lo he leido todo, y es mas hermoso que los otros, pues en mi sentir la personalidad esta mas definida, y mas bien sentida que en los otros. Tiene Vd una division muy personal, y un color digno de una gran intelectualidad para nosotros; Vd pinta, y goza con lo que se llama color, ... color, la musica

cion, que en la musica, consiste en el buen

Mil enhorabuenas

y un abrazo de su buen amigo

Sorolla

Figure 11 : Lettre de Sorolla à Jiménez, date inconnue.

Tableaux mentionnés



Figure 12 : Joaquín Sorolla, *El grito de Palleter*, 1884,
huile sur toile, 152 x 202 cm, Diputación provincial, Valencia.



Figure 13 : Joaquín Sorolla, *La Defensa del parque de artillería de Monteleón*, 1884,
huile sur toile, 400 x 580 cm, Biblioteca Museo Víctor Balaguer, Villanueva y Geltrú.

INDEX

INDEX DES ILLUSTRATIONS

Dans un souci de clarté, nous avons classé les illustrations en cinq catégories par genres (tableaux et dessins de Sorolla, illustrations d'autres artistes, photographies et cartes postales), en suivant leur ordre d'apparition dans cette étude.

Tableaux de Sorolla

Tableau 1 : Joaquín Sorolla, *Juan Ramón Jiménez*, 1903-1904 56
Tableau 2 : Joaquín Sorolla, *Juan Ramón Jiménez*, 1916....58
Tableau 3 : Joaquín Sorolla, *Sol de la tarde,* 1903 60
Tableau 4 : Joaquín Sorolla, *¡Otra Margarita!*, 1892 67
Tableau 5 : Joaquín Sorolla, *Trata de blancas*, 1894....68
Tableau 6 : Joaquín Sorolla, *Retrato de Zenobia Camprubí*, 1918....76
Tableau 7 : Joaquín Sorolla, *Manuel Bartolomé Cossío*, 1909 123
Tableau 8 : Joaquín Sorolla, *Antonio Machado*, 1918....125
Tableau 9 : Joaquín Sorolla, *Azorín*, 1917 127
Tableau 10 : Joaquín Sorolla, *Pío Baroja*, 1914....127
Tableau 11 : Joaquín Sorolla, *Ramón Menéndez Pidal*, 1917 129
Tableau 12 : Joaquín Sorolla, *Jacinto Benavente*, 1917....131
Tableau 13 : Joaquín Sorolla, *Ramón Pérez de Ayala*, 1920 131
Tableau 14 : Joaquín Sorolla, *José Ortega y Gasset*, 1918....133
Tableau 15 : Joaquín Sorolla, *Miguel de Unamuno*, 1920 136
Tableau 16 : Joaquín Sorolla, *Una investigación,* 1897 137
Tableau 17 : Joaquín Sorolla, *Retrato del Dr. Simarro,* 1897 137
Tableau 18 : Joaquín Sorolla, *Gregorio Marañón,* 1920 138
Tableau 19 : Joaquín Sorolla, *Cosiendo la vela*, 1896....148
Tableau 20 : Joaquín Sorolla, *¡Triste herencia!*, 1899....151
Tableau 21 : Joaquín Sorolla, *Verano*, 1904 155
Tableau 22 : Joaquín Sorolla, *Elenita en su pupitre*, 1898....176
Tableau 23 : Joaquín Sorolla, *Alfonso XIII con uniforme de húsares*, 1907 191
Tableau 24 : Joaquín Sorolla, *Saltando a la comba, La Granja*, 1907....192
Tableau 25 : Joaquín Sorolla, *María en los jardines de La Granja*, 1907 193
Tableau 26 : Joaquín Sorolla, *El baño en la Granja*, 1907....196
Tableau 27 : Joaquín Sorolla, *Niño desnudo, la Granja*, 1907....196
Tableau 28 : Joaquín Sorolla, *La siesta en el jardín*, 1904 200
Tableau 29 : Joaquín Sorolla, *La siesta*, 1911 202
Tableau 30 : Joaquín Sorolla, *Pompas de jabón*, 1906....203
Tableau 31 : Joaquín Sorolla, *En el jardín de la Calle Miguel Ángel*, 1906 203
Tableau 32 : Joaquín Sorolla, *Niños en la playa*, 1916....211
Tableau 33 : Joaquín Sorolla, *Marina*, 1880....213
Tableau 34 : Joaquín Sorolla, *El balandrito*, 1909....215
Tableau 35 : Joaquín Sorolla, *El bote blanco*, 1905....217
Tableau 36 : Joaquín Sorolla, *La familia*, 1901 243
Tableau 37 : Joaquín Sorolla, *Mis hijos*, 1904....245
Tableau 38 : Joaquín Sorolla, *El primer hijo*, 1890....254
Tableau 39 : Joaquín Sorolla, *El mamón*, 1894....256
Tableau 40 : Joaquín Sorolla, *Madre*, 1895....257
Tableau 41 : Joaquín Sorolla, *Mi mujer y mis hijos*, 1897-1898....261
Tableau 42 : Joaquín Sorolla, *La nietecita*, 1908 263
Tableau 43 : Joaquín Sorolla, *El botijo*, 1904....264
Tableau 44 : Joaquín Sorolla, *Madre e hija*, 1916....264

Tableau 45 : Joaquín Sorolla, *Pescadora con su hijo*, 1908 265
Tableau 46 : Joaquín Sorolla, *Niña en la playa,* Valencia, 1910....272
Tableau 47 : Joaquín Sorolla, *Las tres hermanas en la playa, Valencia*, 1908 273
Tableau 48 : Joaquín Sorolla, *Esta noche es nochebuena*, 1898....275
Tableau 49 : Joaquín Sorolla, *Carta a los Reyes Magos*, 1900 275
Tableau 50 : Joaquín Sorolla, *Elena con una muñeca,* 1897....280
Tableau 51 : Joaquín Sorolla, *Elena en el Pardo,* 1907 281
Tableau 52 : Joaquín Sorolla, *Joaquín con una bola,* 1894 281
Tableau 53 : Joaquín Sorolla, *Joaquín pintando,* 1896....282
Tableau 54 : Joaquín Sorolla*, El columpio*, 1894 297
Tableau 55 : Joaquín Sorolla*, La mejor cuna*, 1895....297
Tableau 56 : Joaquín Sorolla, *La parra,* 1897 300
Tableau 57 : Joaquín Sorolla, *Ex Voto,* 1892 302
Tableau 58 : Joaquín Sorolla, *El día feliz*, 1892 303
Tableau 59 : Joaquín Sorolla, *María con azucenas*, 1898 304
Tableau 60 : Joaquín Sorolla, *La familia de don Rafael Errázuriz Urmeneta*, 1905 306
Tableau 61 : Joaquín Sorolla, *Las tres hermanas Errázuriz*, 1897 308
Tableau 62 : Joaquín Sorolla, *Joaquín Sorolla García y su perro*, 1906 310
Tableau 63 : Joaquín Sorolla, *María vestida de blanco*, 1903-1904....310
Tableau 64 : Joaquín Sorolla, *Comiendo en la barca*, 1898 320
Tableau 65 : Joaquín Sorolla, *Los pimientos*, 1903 321
Tableau 66 : Joaquín Sorolla, *La siesta*. *Asturias*, 1903 324
Tableau 67 : Joaquín Sorolla, *¡Aún dicen que el pescado es caro!*, 1894....324
Tableau 68 : Joaquín Sorolla, *El beso*, 1899....335
Tableau 69 : Joaquín Sorolla, *Joaquín durmiendo*, 1895....336
Tableau 70 : Joaquín Sorolla, *María convaleciente*, 1907 354
Tableau 71 : Joaquín Sorolla, *Cabeza de niño muerto*, 1879 362
Tableau 72 : Joaquín Sorolla, *Mis chicos,* 1897 387
Tableau 73 : Joaquín Sorolla, *Elena entre rosas*, 1907 390
Tableau 74 : Joaquín Sorolla, *Clotilde en el estudio*, 1900 391
Tableau 75 : Joaquín Sorolla, *El niño de la bola*, 1887 397
Tableau 76 : Joaquín Sorolla, *Estudio del pintor*, 1888....399
Tableau 77 : Joaquín Sorolla, *Un árabe examinando una pistola*, 1881 400
Tableau 78 : Joaquín Sorolla, *Moro con naranjas*, 1885-1887 400
Tableau 79 : Joaquín Sorolla, *¡Que te come!*, 1891....402
Tableau 80 : Joaquín Sorolla, *Niña italiana con flores*, 1886 405
Tableau 81 : Joaquín Sorolla, *Cabeza de italiana*, 1886....405
Tableau 82 : Joaquín Sorolla, *María*, 1892....405
Tableau 83 : Joaquín Sorolla, *Clotilde con María y Joaquín Sorolla García*, 1896 406
Tableau 84 : Joaquín Sorolla, *Escena hogareña,* 1900 419
Tableau 85 : Joaquín Sorolla, *Joaquín Sorolla García vestido de blanco*, 1896 423
Tableau 86 : Joaquín Sorolla, *Joaquín*, 1897....425
Tableau 87 : Joaquín Sorolla, *Joaquín*, 1900....426
Tableau 88 : Joaquín Sorolla, *Joaquín*, 1907....428
Tableau 89 : Joaquín Sorolla, *Joaquín*, 1911....429
Tableau 90 : Joaquín Sorolla, *Joaquín Sorolla y García*, 1910....430
Tableau 91 : Joaquín Sorolla, *María con blusa roja*, 1910....431
Tableau 92 : Joaquín Sorolla, *¡Cuidado no le despiertes!,* 1899 449
Tableau 93 : Joaquín Sorolla, *Familia valenciana,* 1889....451
Tableau 94 : Joaquín Sorolla, *La grupa valenciana,* 1906....452
Tableau 95 : Joaquín Sorolla, *María Clotilde*, 1900 470
Tableau 96 : Joaquín Sorolla, *El baño del caballo*, 1909....471
Tableau 97 : Joaquín Sorolla, *María enferma en el Pardo*, 1906....475

Tableau 98 : Joaquín Sorolla, *La niña curiosa*, 1916 476
Tableau 99 : Joaquín Sorolla, *Nadadora, Jávea*, 1905 482
Tableau 100 : Joaquín Sorolla, *Nadadores, Jávea*, 1905.....483
Tableau 101 : Joaquín Sorolla, *Clotilde y Elena en las rocas, Jávea*, 1905 485
Tableau 102 : Joaquín Sorolla, *Retrato de la niña María Paz Bárcena Velarde*, 1885 507
Tableau 103 : Joaquín Sorolla, *Retrato de María del Carmen Samaniego*, 1906 507
Tableau 104 : Joaquín Sorolla, *Retrato del niño Casimiro Granzow*, 1905 508
Tableau 105 : Joaquín Sorolla*, Retrato del Señor Granzow*, 1905.....509
Tableau 106 : Joaquín Sorolla*, Señora de Estanislao Granzow e hijo*, 1905.....509

Dessins de Sorolla

Dessin 1 : *Joaquín Sorolla*, Clotilde con Joaquín y María, 1896.....268
Dessin 2 : *Joaquín Sorolla*, Clotilde con María, 1894.....268

Illustrations d'autres artistes

Illustration 1 : Extrait de la revue *Blanco y Negro*, Madrid, 23/01/1904. Dessin de Emilio Sala*.* 159
Illustration 2 : Gustav Klimt, *Les trois âges de la femme*, 1905 195
Illustration 3 : Arnold Böcklin, *L'île des morts*, 1886..... 198
Illustration 4 : Rembrandt*, Cupidon à la bulle de savon*, 1634..... 204
Illustration 5 : Mariano Antón Serra*, Marina*, env. 1880 214
Illustration 6 : Diego Velázquez*, Retrato de niña*, 1640 237
Illustration 7 : Diego Velázquez*, María Teresa, infanta de España*, 1651-1654..... 237
Illustration 8 : José Ribera*, El patizambo*, 1642 347
Illustration 10 : Jean-Léon Gérôme*, Marchand de peaux*, 1869 403
Illustration 11 : Juan Ramón Jiménez*, Autorretrato*, 1906 421

Photographies

Photographie 1 : Anonyme, *Retrato de D. Juan Ramón Jiménez*, 1917 59
Photographie 2 : Anonyme, *Joaquín Sorolla et Juan Ramón Jiménez*, 11/1909.....74
Photographie 3 : Anonyme, Juan Ramón Jiménez, Joaquín Sorolla, 11/1909.....87
Photographie 4 : Marín y Ortiz, *Joaquín Sorolla retratando a Benavente*, 12/1917 121
Photographie 5 : José L. Demaría López, *Joaquín Sorolla pintado el rey Alfonso XIII*, 1907 191
Photographie 6 : Anonyme, *Joaquín Sorolla pintando niños en la playa*, 1916.....210
Photographie 7 : Christian Franzen, *Sorolla trabajando en compañía de Clotilde*, 1905 240
Photographie 8 : Christian Franzen, *El pintor mostrando su obra a un grupo de amigos*, 1906. 240
Photographie 9 : Antonio García Perís, *Joaquín Sorolla, su mujer y sus hijos*, 1901.....244
Photographie 10 : Joaquín Sorolla, *Clotilde con su hija María*, 1890 255
Photographie 11 : V. Talens Bas, *Retrato de niño difunto sobre mecedora*, XIX^{e} siècle 360
Photographie 12 : Anonyme, *Las hermanas*, fin du XIX^{e} siècle.....361
Photographie 13 : Antonio Selfa, *Retrato de madre con bebé difunto*, 1854-1873 361
Photographie 14 : Antonio García Perís, *Niño muerto*, 1890.....362
Photographie 15 : Antonio García Perís, *Joaquín Sorolla con sus hijos*, 1895.....376
Photographie 16 : Anonyme, *Visita a la Escuela*, 28/11/1952 379
Photographie 17 : Antonio García Perís, *El matrimonio Sorolla con sus hijos*, 1901 386
Photographie 18 : Attribuée à Antonio García Perís, *Rosas de té*, 1898.....389
Photographie 19 : Antonio García Perís, *Retrato del pintor adolescente*, 1880 422

Photographie 20 : Antonio García Perís, *Retrato del pintor adolescente*, env. 1880 432
Photographie 21 : Antonio García Perís, *Retrato de estudio de Joaquín Sorolla*, env. 1880.....432

Cartes postales

Carte postale 1 : Jiménez à Sorolla, 28/12/1905.....82
Carte postale 2 : María Clotilde Sorolla à Jiménez, 1905 93
Carte postale 3 : Jiménez à María Clotilde Sorolla, 23/04/1907 94
Carte postale 4 : Jiménez à María Clotilde Sorolla, 05/1907 94
Carte postale 5 : María Clotilde Sorolla à Jiménez, 05/1905 95
Carte postale 6 : Jiménez à María Clotilde Sorolla, 26/06/1905 96
Carte postale 7 : Jiménez à María Clotilde Sorolla, 30/06/1905 96
Carte postale 8 : María Clotilde Sorolla à Jiménez, 06-07/1905 97
Carte postale 9 : María Clotilde Sorolla à Jiménez, 06-07/1905 98
Carte postale 10 : María Clotilde Sorolla à Jiménez, 07/1905 98
Carte postale 11 : María Clotilde Sorolla à Jiménez, 07/1905 99
Carte postale 12 : María Clotilde Sorolla à Jiménez, 12/07/1905 99
Carte postale 13 : María Clotilde Sorolla à Jiménez, 12/1906 100
Carte postale 14 : María Clotilde Sorolla à Jiménez, 1905 104
Carte postale 15 : María Clotilde Sorolla à Jiménez, 21/07/1904 105
Carte postale 16 : María Clotilde Sorolla à Jiménez, 21/07/1904 106
Carte postale 17 : María Clotilde Sorolla à Jiménez, 09/1906 107
Carte postale 18 : María Clotilde Sorolla à Jiménez, 04/1907 108
Carte postale 19 : María Clotilde Sorolla à Jiménez, 1907 108
Carte postale 20 ; María Clotilde Sorolla à Jiménez, 26/11/1909 109
Carte postale 21 : María Clotilde Sorolla à Jiménez, 08/02/1910 110
Carte postale 22 : María Clotilde Sorolla à Jiménez, 22/02/1910 111
Carte postale 23 : María Clotilde Sorolla à Jiménez, 04/03/1910 111

INDEX ONOMASTIQUE

Afin de faciliter la recherche, nous avons choisi la typographie suivante :

- **En gras** : les noms des personnes ou artistes mentionnés dans cette étude.
- ***En gras et en italique*** : les noms des organisations ou des institutions.
- *En italique* **:** titres des œuvres.
- En caractères droits entre guillemets : le titre des poèmes, ou du premier vers.
- En caractères droits : le nom des auteurs de théories, critiques ou études mentionnées.

¡Aún dicen que el pescado es caro!, 263, 325, 326, 382, 558

¡Cuidado no le despiertes!, 450, 543, 559

¡Otra Margarita!, 67, 68, 263, 506

¡Que te come!, 402, 403, 450, 558

¡Triste herencia!, 65, 151, 152, 153, 154, 156, 213, 215, 216, 226, 263, 340, 342, 343, 353, 454, 493, 507, 562

« ¡Eternidad, dulce niña! », 365

« Aromas y lágrimas », 267

« Como si fuera una ilusión », 198

« El cementerio de los niños », 199

« El invierno », 199

« El niño ciego », 352

« El niño nuevo », 259, 260

« El niño pobre », 312

« Joaquín Sorolla y sus retratos », 66, 103, 159

« La carbonerilla quemada », 267, 328, 347, 364

« La niña cojita », 283, 349

« La niña moribunda », 366

« La niña muerta », 259, 297, 358

« Niño en el mar », 224

« Niño último », 456, 457, 459

« Remembranzas », 458

« Tampoco ven las rosas », 297

Acebal, Francisco, 243, 499, 500, 503

Achúcarro, Nicolás, 114

Alberti, Rafael, 17, 498, 574, 580

Alegre Heitzmann, Alfonso, 80, 81, 82, 85, 565, 571

Alfonso Segura, Carmen, 410

Alfonso XIII, 192, 217, 307, 542, 544, 560, 562

Almas de violeta, 103, 145, 146, 189, 199, 355, 458, 487, 570

Alvar, Manuel, 163, 189

Anglada Camarasa, Hermenegildo, 73, 74, 209

Annunzio, Gabriele (d'), 494

Antón Serra, Mariano, 215, 544

Apartamiento, 220, 385

Aragon, Louis, 46

Arias tristes, 57, 76, 146, 161, 186, 187, 188, 189, 454, 468, 496, 569

Ariès, Philippe, 16, 47, 48, 49, 292, 361, 571, 582

Aristote, 26, 36

Azam, Gilbert, 457

Azcárate, Gumersindo (de), 116, 123, 165, 182

Azorín, 86, 115, 116, 123, 126, 127, 128, 418, 466, 467, 542, 560, 583

Bachelard, Gaston, 440

Bagué Quílez, Luis, 239, 577

Bakhtine, Michaël, 191, 577

Baladas de primavera, 189, 393, 467, 497, 568, 569

Balmaseda Maetsu, Enrique, 449

Baroja, Pío, 116, 123, 126, 127, 128, 129, 207
Barrón, Sofía, 99, 153, 155, 239, 265, 272, 290, 341, 342, 343, 354, 404, 428, 464, 504, 505, 507
Bastida Prat, Concepción, 51
Battenberg, Victoria Eugenia (de), 192
Baudelaire, Charles, 117, 118, 148, 578
Becchi, Egle, 19, 36, 37, 38, 49, 247, 571
Bécquer, Gustavo Adolfo, 72, 75, 146, 162, 225, 260, 364, 417, 474, 580
Bella herida por Cupido, 294
Bello, Luis, 168, 169
Ben Soussan, Patrick, 335
Benavente, Jacinto, 116, 122, 123, 131, 132, 133, 542, 544, 560
Benlliure, Mariano, *116*, *509*
Bergez, Daniel, 27, 28, 30, 31, 462, 463, 464, 518, 579
Bergson, Henri, 417
Bernal Muñoz, José Luis, 488
Beruete, Aureliano (de), 53, 175, 209, 387, 388, 467
Bessière, Christiane et Bernard, 1, 13, 18, 31, 32, 185, 466, 477, 478, 491, 578
Bethlenfalvay, Marina, 414, 417, 574
Blasco Ibáñez, Vicente, 51, 151, 210, 228, 300, 318, 342
Blasco, Francisco Javier, 21, 52, 116, 124, 171, 191, 410, 480, 565
Boas, George, 36
Böcklin, Arnold, 198, 199, 544
Bonnard, Pierre, 151
Bonnet, Dominique, 343
Borrás Llop, José María, 36, 253, 319, 320, 322, 324, 326, 371
Bosetti, Gilbert, 410, 411, 435, 446, 447, 497, 574
Botticelli, Sandro, 66
Bou, Enric, 26
Breton, André, 46
Bruckner, Pascal, 375, 379, 524, 525, 574
Buñuel, Luis, 49, 498, 581
Cabeza de italiana, 405, 406, 558
Cabeza de niño muerto, 363, 543, 558
Cabo Aseguinolaza, Fernando, 156, 375, 412, 413, 495, 574
Calvet, Jean, 36
Campoamor González, Antonio, 76, 77, 83, 92, 114, 115, 116, 127, 128, 129, 134, 135, 136, 144, 358, 365, 566, 567
Campos de Castilla, *126*
Camprubí de Jiménez, Zenobia, 46, 74, 76, 77, 78, 79, 83, 85, 86, 90, 92, 114, 115, 116, 127, 128, 129, 134, 135, 136, 144, 164, 173, 178, 270, 353, 358, 365, 378, 380, 382, 383, 384, 385, 394, 437, 446, 456, 499, 542, 560, 562, 565, 566, 567, 570
Canaletto, 214
Cantos de vida y de esperanza, 279, 583
Capecchi, Luisa, 467, 567
Cardwell, Richard A., 20, 418, 564, 567
Carolus-Duran, 248, 405
Carp, Teresa C., 292
Carrera Pascual, María, 56, 61, 66, 72, 74, 81, 82, 85, 93, 467, 567
Carta a los Reyes Magos, 275, 276, 450, 543, 559
Castro, Rosalía (de), 75, 162, 225, 570
Cernuda, Luis, 119, 120, 574, 575
Cézanne, Paul, 73, 386
Chacel, Rosa, 478, 479
Choperena Ardendáriz, Teresa, 413, 417, 440
***Círculo de Bellas Artes*,** 254
Citti, Pierre, 22

Clarín, Leopoldo Alas, 44
Clemente, Salvador, *56*, *227*
Clotilde en el estudio, 391, 392, 543
Clotilde y Elena en las rocas, 486
Colinas, Antonio, 497
Comiendo en la barca, 213, 321, 342, 507, 558, 562
Concepción Masip, María Teresa, 340, 353
Confessions, 42
Corot, Camille, 17, 251, 386, 388, 389, 390, 577
Corsini, Carlo A., 37, 38
Cosiendo la vela, 148, 149, 213, 507, 560
Cossío, Manuel Bartolomé, *52*, *114*, *116*, *123*, *124*, *125*, *140*, *175*, *176*
Costa, Joaquín, 165, 182
Courbet, Gustave, 386
Coveney, Peter, 522
Crespo, Ángel, 55, 56, 61, 66, 153, 168, 169, 229, 411, 422, 467, 565
Criado Costa, Joaquín, 467, 469, 488
Cupido encendiendo un cigarillo, 294
Curtius, Ernst, 292
Dalí, Salvador, 46, 47, 49, 498, 580, 581
Darío, Rubén, 55, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 185, 209, 215, 221, 222, 226, 279, 466, 488, 562, 567, 568, 570, 583
Defensa del parque de artillería de Monteleón, 155, 428, 530, 538
Degas, Edgar, 251
Delacroix, Eugène, 403
DeMause, Lloyd, 47, 48, 49, 572
Denis, Maurice, 479
Después del baño, 264, 402
Diario de un poeta reciencasado, 20, 58, 90, 91, 92, 144, 209, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 237, 239, 286, 296, 297, 355, 364, 367, 383, 444, 445, 455, 456, 533, 564, 565, 567
Dickens, Charles, 44, 339
Diego, Gerardo, 270
Díez, José Luis, 61, 68, 228, 242, 257, 307, 308, 326, 472, 509
Díez-Canedo, Enrique, 457, 497
Doménech, Rafael, 141
Domínguez Sío, María Jesús, 75, 170, 171, 173, 174, 180, 181, 182, 565
Echegaray, José, 157, 182
Écrits sur l'art, 117, 118, 148, 578
Edad de Oro, 285, 288
El balandrito, 215, 216, 282, 488, 542, 560
El baño del caballo, 472, 543, 560
El baño en la Granja, 193, 197, 542, 559
El beso, 336, 543, 559
El bote blanco, 218, 559
El botijo, 264, 265, 266, 542, 559
El columpio, 298, 300, 301, 558
El día feliz, 304, 558
El grito del palleter, 155
El mamón, 257, 542, 558
El niño de la bola, 282, 398, 399, 543, 558
El patio del rey don Pedro, Alcázar, Sevilla, 59
El primer hijo, 254, 255, 258, 450, 542, 558
El príncipe Baltasar Carlos con su enano, 236, 240
El trabajo gustoso, 125, 144, 163, 242, 418, 565, 566
Elejías andaluzas, 21, 76, 435, 455, 461, 499, 565
Elena con una muñeca, 281, 543, 558
Elena en el Pardo, 281, 282, 543
Elenita en su pupitre, 177, 542, 558
Émile ou de l'éducation, 8, 16, 39, 40, 41, 405, 583

En el jardín de la calle Miguel Ángel, 204, 274, 281, 559
Entes y sombras de mi infancia, 21, 287, 349, 435, 455, 456, 565
Errázuriz Urmeneta, Rafael, 302, 307
Escena hogareña, 419, 420, 543, 559
Españoles de tres mundos, 52, 72, 73, 116, 119, 124, 133, 135, 136, 141, 182, 287, 421, 422, 565
Esta noche es nochebuena, 275, 276, 450, 543, 559
Estética y ética estética, 218, 242, 423, 463, 490, 492, 514, 565
Estévez, Francisco, 495, 496, 524, 567
Estudio del pintor, 398, 399, 400, 401, 403, 543, 558
Eternidades, 132, 133, 379, 410, 412, 565
Ex voto, 302, 303, 506
Familia valenciana, 451, 452, 543, 558
Faust, 68
Fauvey, Jordane, 12, 31, 32, 192, 217, 511
Fernández Berrocal, Rocío, 12, 31, 42, 77, 260, 270, 271, 285, 287, 349, 352, 355, 364, 378, 381, 446, 474, 480, 493, 496, 497, 564, 565, 567
Fernández Romero, Ricardo, 42, 44, 574
Flor de mayo, 51, 327, 328, 583
Flores Martín, Mercedes, 454, 455, 456, 461
Fortune Ryan, Thomas, 75, 122
Fortuny, Mariano, 228, 397, 398, 400, 402
Franzen, Christian, 72, 240, 241, 544
Freud, Sigmund, 39, 44, 45, 46, 47, 49, 279, 297, 417, 490, 523
Fuego y sentimiento, 386, 444, 446
Gállego, Julián, 118, 119, 248, 578
García del Castillo, Clotilde, 51, 66, 76, 78, 84, 87, 89, 110, 127, 241, 254, 256, 257, 259, 263, 269, 270, 301, 387, 391, 392, 393, 394, 405, 407, 419, 420, 421, 433, 450, 470, 482, 485, 486, 505, 506
García Lorca, Federico, 17, 163
García Morales, Alfonso, 222
García Perís, Antonio, 53, 107, 293, 303, 362, 363, 377, 387, 390, 423, 429, 433, 434, 544, 545, 561
Garfias, Francisco, 52, 55, 75, 76, 77, 81, 125, 163, 218, 418, 480, 482, 565, 566, 568
Garín, Felipe, 78, 99, 137, 153, 155, 233, 239, 265, 272, 290, 341, 342, 343, 354, 404, 428, 429, 504, 505, 507
Gauguin, Paul, 251
Géricault, Théodore, 251, 403
Gerôme, Jean-Léon, 404, 405
Gigante, Elisabetta, 41, 249, 250, 252, 578
Gil de Mora, Pedro, 153, 155, 239, 290, 298, 299, 342, 354, 391, 397, 404, 504
Giner de los Ríos, Francisco, 52, 116, 124, 165, 166, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 179, 180, 181, 182, 221, 295, 504, 567, 568, 582
Giotto, 66
Goethe, Johann Wolfgang (von), 68, 487
Goldberg, Itzhak, 121, 123, 579
Gómez Yebra, Antonio, 179, 333, 334, 409, 499, 503, 565, 568
González Ródenas, Soledad, 12, 54, 57, 144, 145, 173, 219, 220, 379, 380, 435, 436, 455, 465, 478, 479, 480, 564, 568
Gouchan, Yannick, 435, 497, 498, 502, 574
Goya, Francisco (de), 41, 42, 66, 70, 71, 120, 209, 242, 243, 246, 308, 311, 342, 478, 561, 576
Gracia Beneyto, Carmen, 41, 249, 271, 272, 275, 291, 293, 576

Greco (El), 66, 120, 124, 125, 242, 243, 389
Grimm, Luisa, *80*, 84, 365, 474, 504
Guerrero Ruiz, Juan, 76, 79, 127, 129, 210, 436, 480, 493, 494, 503
Guerrero, María, 240, 242
Gullón, Agnes, 467, 468, 469, 474
Gullón, Ricardo, 20, 57, 72, 73, 74, 116, 118, 119, 124, 136, 141, 142, 145, 146, 171, 280, 344, 467, 468, 469, 474, 487, 565, 566, 568
Gutiérrez Solana, José, 209, 466, 478
Haes, Carlos (de), 215
Hawthorne, Nathaniel, *153*
Hernández-Pinzón Jiménez, María Josefa, 297, 365, 381, 382
Hernández-Pinzón Moreno, Carmen, 12, 79, 86, 338, 384, 385
Himy-Pieri, Laure, 25, 38, 292, 293, 574
Hispanic Society of America, 58, 59, 60, 61, 65, 75, 80, 84, 85, 86, 92, 114, 115, 116, 121, 123, 124, 126, 128, 130, 131, 132, 134, 137, 139, 213, 228, 237, 238, 322, 388, 432, 453, 478, 559, 560, 561, 562
Historias, 20, 31, 220, 287, 297, 312, 313, 328, 329, 338, 339, 344, 349, 352, 364, 365, 381, 408, 497, 502, 564
Historias y cuentos, 287
Huntington, Archer, 58, 80, 84, 85, 87, 92, 114, 115, 127, 130, 139, 188, 504, 511
Ideolojía, 43, 80, 119, 121, 220, 227, 232, 242, 243, 252, 339, 344, 408, 409, 422, 437, 440, 492, 521, 565
Idilios, 480, 493, 496, 497, 565
Iglesia, Anna María, 449, 502
***Institución Libre de Enseñanza*,** 8, 83, 105, 124, 128, 162, 164, 165, 166, 172, 173, 176, 178, 179, 180, 181, 182, 188, 227, 318, 324, 326, 331, 370, 387, 501, 521, 563, 582
Iriarte López, Margarita, 117, 142, 143, 233, 577
Jammes, Francis, 416, 480
Jardines lejanos, 57, 90, 91, 146, 161, 189, 190, 191, 454, 530, 531
Jarnés, Benjamín, 290
Jiménez Aranda, Luis, 505
Jiménez Bayo, Juan Ramón, 382, 383, 384
Joaquín con una bola, 282, 543, 558
Joaquín durmiendo, 337, 543, 558
Joaquín pintando, 282, 283, 543, 558
Josefito Figuraciones, 21, 287, 435, 436, 455, 465
Julia, Dominique, 19, 36, 37, 38, 49, 247
Juliá, Mercedes, 6, 42, 57, 218, 219, 367, 368, 371, 437, 438, 444, 482, 564
Junta para la ampliación de estudios, 86, 177, 182, 207, 563
Justo, Isabel, 99, 153, 155, 239, 265, 272, 290, 341, 342, 343, 354, 404, 428, 464, 504, 505, 507
Kerfa, Sonia, 55
Kibédi Varga, Áron, 27
Klimt, Gustav, 195, 196, 544
Klosinska-Nachin, Agnieszka, 185, 186, 206
L'île des morts, 198, 199
La familia, 244, 245, 290, 388, 419, 428, 471
La familia de don Rafael Errázuriz Urmeneta, 307, 509, 559
La frente pensativa, 220, 497
La grupa valenciana, 452, 453, 543, 559
La infanta doña Margarita, 240, 242
La lettre écarlate, 153, 583
La mejor cuna, 298, 300, 558
La nietecita, 264, 559

La niña curiosa, 477
La parra, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 476, 558, 564
La siesta, 202, 203
La siesta en el jardín, 201, 559
La siesta. Asturias, 324, 325, 477
La sieste d'après Millet, 324
Laneyrie-Dagen, Nadeije, 32
Lanz, Juan José, 379, 394, 395
Larue, Anne, 27
Las hojas verdes, 188, 405, 454, 469, 475, 497
Las Meninas, 234, 236, 240, 242, 243, 244, 308
Las tres hermanas en la playa, 272, 273, 274, 543, 559
Las tres hermanas Errázuriz, 307, 309, 310, 543, 558
Laude, Jean, 27
Le Caravage, 71
Le Tintoret, 66
Lejárraga, María, 104, 105
Lejeune, Philippe, 43, 47, 577
Leopardi, Giacomo, 411, 435, 497, 524
Les trois âges de la femme, 195
Libros de amor, 210, 470, 497, 565
Libros de Madrid, 287
Libros de prosa, 52, 55, 56, 66, 102, 358, 500, 565
Litvak, Lily, 151, 185, 186, 580, 583
Llorente, María Ema, 17, 26
Llorente, Teodoro, 157
Lorente Sorolla, Víctor, 6, 51, 52, 75, 76, 78, 79, 88, 89, 114, 122, 127, 353, 377, 404, 405, 483, 485, 504, 506
Lorente-Sorolla, Fabiola, 178
Los jardines clásicos de España, 207
Los pimientos, 322, 476, 559
Loskoutoff, Yvan, 292
Louvel, Liliane, 26, 28, 29, 30, 481, 580
Luca de Tena, Consuelo, 12, 210, 213, 217, 221, 228
Luca de Tena, Torcuato, 158
Lyceum Club, 105, 178
Machado, Antonio, 116, 123, 125, 126, 146, 270, 409, 418, 436, 480, 524, 542, 560, 568, 570
Madre, 258, 301, 386, 425, 450, 466, 507, 511
Madre e hija, 265, 477, 542, 560
Manet, Édouard, 236, 251, 386, 400
Manrique, Jorge, 297
Mantecón, María de la Purificación, 260, 382, 383, 384, 412, 439, 442, 443, 446
Marañón, Gregorio, *116*, *123*, *137*, *139*, *140*
María, 405, 406
María con azucenas, 305, 559
María convaleciente, 355, 475, 543, 559
María en los jardines de La Granja, 193, 194, 542, 559
María enferma en el Pardo, 475, 476, 543, 559
María Teresa, infanta de España, 237, 238, 240, 544
Martínez Sierra, Gregorio, 104, *418*
Matisse, Henri, 17, 395, 479
Medina Arjona, Encarnación, 359
Melancolía, 190, 199, 497
Memorias de un hombre de acción, 128
Menéndez Pidal, Ramón, *116*, *123*, *129*, 130, *131*, *182*, 542, 560
Menéndez Robles, María Luisa, 51, 170, 175, 176, 177, 210
Merlo-Morat, Philippe, 1, 12, 27, 32, 41, 42, 492, 493
Mi mujer y mis hijos, 262, 302, 470, 542, 558

Michel-Ange, 66
Michelet, Jules, 251
Millet, Jean-François, 324
Mis chicos, 302, 387, 388, 389, 391, 511, 558
Mis hijos, 89, 246, 428, 509, 511, 542, 559
Monet, Claude, 151, 386
Moreau, Gustave, 17, 381, 386, 573
Morel, Marie-France, 358, 359, 360, 361
Morisot, Berthe, 386
Moro con naranjas, 401, 402, 543, 560
Moya, Marina, 79, 114, 122, 127, 404, 504, 506
Müller, Priscilla, 121, 123, 124, 575
Murillo, Bartolomé Esteban, 39, 87, 88, 233, 234, 242, 323, 575, 576
Nadadora, Jávea, 483
Nadadores, 100, 484, 544, 559
Neruda, Pablo, 221
Nietzsche, Friedrich, *52*, *69*, *583*
Niña en la playa, 273, 543, 560
Niña italiana con flores, 405, 406, 558
Ninfeas, 103, 145, 146, 189, 220, 355, 570
Niño desnudo, 193, 197, 477, 542, 559
Niños en la playa, 211, 212, 213, 272, 273, 338, 485, 542, 560
Novalis, 221, 289, 488, 499
Nubes, 145
Oliver Twist, 44
Ortega y Gasset, José, 80, 92, 116, 123, 127, 128, 134, 135, 136, 167, 176, 182, 289, 411, 569, 582, 583
Paisajes líricos, 198, 200
Palau de Nemes, Graciela, 51, 53, 54, 57, 77, 158, 161, 189, 383, 459, 468, 479, 497, 567, 569
Palomo, María del Pilar, 102
Panofsky, Erwin, 32
Pascoli, Giovanni, 434, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 500, 502, 503, 514
Pastorales, 162, 190, 219, 364, 454
Pastoureau, Michel, 432, 463, 464, 465, 466, 469, 474, 475, 478, 488, 579
Pau, Antonio, 185, 189
Penagos, Rafael (de), 57
Pérez de Ayala, Ramón, 73, 123, 131, 132, 134, 167, 542, 561
Pérez Rojas, Javier, 228, 294, 335, 509, 510, 511, 562, 563
Pérez, Stanis, 248, 308, 309, 310, 311
Pernoud, Emmanuel, 24, 32, 36, 38, 39, 41, 43, 44, 153, 235, 236, 248, 250, 251, 252, 274, 278, 280, 283, 288, 340, 341, 342, 356, 358, 359, 360, 362, 374, 388, 389, 390, 575, 576, 577
Pescadora con su hijo, 264, 266, 543, 559
Picasso, Pablo, 68, 296, 421, 434, 470, 507, 561, 581
Piedra y cielo, 163
Piedras, flores y bestias de Moguer, 21, 189, 287, 435, 455
Pinazo, Ignacio, 38, 43, 45, 47, 48, 49, 228, 291, 294, 335, 399, 434, 489, 575
Pipá, 44
Pla, Cecilio, 209
Platero y yo, 6, 17, 20, 58, 74, 90, 165, 168, 169, 173, 174, 175, 179, 180, 181, 190, 277, 280, 281, 285, 287, 289, 295, 317, 320, 332, 333, 334, 335, 338, 341, 343, 344, 353, 355, 364, 365, 367, 368, 376, 378, 382, 408, 409, 435, 436, 454, 455, 467, 469, 478, 488, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 530, 532, 564, 565, 567, 568, 569
Platon, 36

Poemas májicos y dolientes, 190, 199, 200
Poèmes saturniens, 189, 446
Poesía en prosa y verso (1902-1932), 163, 164, 384, 385, 501, 565
Poesías escojidas, 58, 85
Pommier, Édouard, 117, 122, 235, 250, 579
Pompas de jabón, 204, 542, 559
Ponce Cárdenas, Jesús, 29, 33, 50, 57, 58, 93, 120, 185, 186, 188, 580
Pons Arnau, Francisco, 432
Pons-Sorolla, Blanca, 6, 12, 52, 75, 76, 78, 79, 82, 86, 88, 89, 93, 114, 121, 122, 127, 136, 141, 353, 362, 377, 404, 405, 419, 421, 426, 427, 428, 449, 470, 483, 485, 504, 505, 506, 507, 562, 563, 571
Por el cristal amarillo, 21, 76, 480, 481, 482, 566
Portús, Javier, 233, 234, 253, 254, 393, 394, 395, 402, 403, 404, 415, 416, 419, 450, 451, 452, 562, 579
Posada, Adolfo, 221
Predmore, Michael P., 6, 17, 74, 91, 116, 124, 130, 131, 136, 141, 142, 173, 180, 223, 224, 225, 226, 295, 445, 456, 564, 569
Rachmaninov, Sergei, 199
Ramón y Cajal, Santiago, 116, 123, 137, 182
Rank, Otto, 297
Recuerdos de niñez y de mocedad, 418, 575
Regoyos, Darío (de), 209, 215, 466
Rembrandt, 71, 72, 94, 205, 544
Renoir, Auguste, 386
***Residencia de estudiantes*,** 46, 54, 77, 80, 82, 116, 129, 135, 136, 170, 181, 182, 567, 571, 582
Retrato de niña, 237, 238, 240, 544
Retrato del niño Casimiro Granzow, 509, 559
Reyero, Carlos, 393, 395, 415, 416
Ribera, José, 39, 66, 71, 182, 242, 246, 348, 349, 487, 544
Rimas, 90, 91, 146, 163, 175, 199, 364, 458, 531
Rimbaud, Arthur, 462, 583
Robles Soler, Antonio Joaquín, 54
Roca, Mercedes, 52
Rodríguez Subirana, Mónica, 298, 299, 301, 302, 303, 564
Rollet, Catherine, 43, 573
Rosas de té, 390, 544
Rousseau, Jean-Jacques, 8, 16, 39, 40, 41, 42, 43, 48, 49, 247, 251, 519, 575, 583
Rusiñol, Santiago, 17, 63, 65, 185, 186, 188, 563, 579, 580, 581
Sala, Emilio, 52, 67, 71, 105, 114, 157, 159, 160, 228, 396
Salgado, María Antonia, 131, 140, 141, 142
Salinas, Pedro, 289
Salmerón, Nicolas, 165
Saltando a la comba, 193, 542, 559
Salvá, Gonzalo, 214
Sánchez Jiménez, Antonio, 1, 12, 28, 581
Sánchez Rodríguez, José, 54, 570
Sánchez Romeralo, Antonio, 43, 51, 225, 409, 414, 565, 570
Sand, George, 190
Santa-Ana, Florencio (de), 53, 428, 563
Sanz del Río, Julián, 171
Sanz Manzano, María Ángeles, 6, 12, 21, 42, 57, 125, 142, 371, 418, 421, 422, 437, 438, 444, 564, 565, 570
Schiller, Friedrich, 435
Simarro, Luis, 52, 53, 75, 78, 79, 96, 97, 98, 99, 100, 116, 123, 137, 138, 139, 174, 175, 182, 354, 563, 581, 582
Simonnet, Dominique, 432, 466, 474, 475, 478

Singer Sargent, John, 157, 228, 308, 511
Sol de la tarde, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 153, 155, 157, 428, 542, 560, 563
Sorolla García, Elena, 78, 87, 93, 106, 108, 110, 177, 178, 193, 194, 201, 202, 203, 258, 263, 272, 281, 282, 298, 299, 301, 336, 387, 388, 390, 391, 392, 393, 407, 433, 485, 486, 558, 559
Sorolla García, Joaquín, 78, 79, 87, 93, 106, 108, 245, 263, 269, 275, 279, 283, 311, 377, 387, 388, 407, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 452, 509, 558, 559
Sorolla, García, María Clotilde, 78, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 102, 103, 104, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 178, 192, 193, 194, 195, 201, 202, 305, 311, 354, 355, 377, 387, 388, 402, 405, 406, 407, 432, 452, 470, 471, 475, 476, 559
Sorolla Gascón, Joaquín, 51
Spinoza, Baruch, 52, 75, 564
Stiker-Metral, Charles-Olivier, 45, 578
T**agore, Rabindranath,** 90, 405, 499
Tavoillot, Pierre-Henri, 18
Tejada, José Luis, 220
Terrasa, Jacques, 32
Titien, 66
Tomás, Facundo, 69, 70, 73, 99, 153, 154, 155, 157, 239, 265, 272, 290, 341, 342, 343, 354, 404, 428, 464, 504, 505, 507
Torres González, Begoña, 202, 214, 400, 401
Tournier, Michel, 40, 332, 578
Trapiello, Andrés, 234, 235, 236, 237, 247, 356, 374, 499, 571, 579
Trata de blancas, 67, 68, 69, 263
Turner, William, 91
Un árabe examinando una pistola, 401, 402
Unamuno, Miguel (de), 44, 116, 123, 134, 136, 137, 150, 154, 270, 418, 542, 560, 575
Urrutia, Jorge, 20, 145, 167, 168, 170, 242, 419, 454, 469, 497, 498, 565, 578
Valera, Luis, 157
Valle-Inclán, Ramón (del), 184
Van Dyck, Antoine, 71
Van Gogh, Vincent, 251, 324, 479
Vázquez Medel, Manuel Ángel, 165, 174, 175, 456, 499, 504
Velázquez, Diego, 8, 39, 66, 70, 71, 72, 83, 89, 233, 234, 236, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 308, 311, 356, 369, 400, 402, 426, 427, 428, 522, 544, 561, 576, 578
Verano, 156, 157, 264, 559
Verdevoye, Paul, 464, 465, 467, 485, 520
Verlaine, Paul, 162, 189, 436, 445, 446, 480
Véronèse, Paul, 66
Viaje por las escuelas de España, 168, 169, 582
Vida, 6, 51, 54, 57, 77, 79, 189, 214, 219, 220, 227, 353, 364, 371, 382, 383, 384, 400, 401, 412, 413, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 459, 468, 474, 479, 487, 563, 564, 567, 569, 570
Vida y muerte de Mamá Pura, 260, 267, 382, 385, 386, 444, 445
Villaespesa, Francisco (de), 144, 145
Villar, Arturo (del), 446, 461, 565
Vinci, Léonard (de), 66, 130, 436
Visión de España, 86, 188, 213
Vouilloux, Bernard, 481
Wilde, Oscar, 118, 119
Williams, Leonard, 151, 154, 194
Winthuysen, Javier (de), 86, 182, 183, 207, 289, 583

Wordsworth, William, 435, 436
Young, Howard T., 435, 436, 455, 465, 478, 479
Zola, Émile, 44, 400, 416
Zorn, Anders, 157, 228, 511
Zuloaga, Ignacio, 63, 65, 69, 73, 80, 466, 478

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

1. Les œuvres de Joaquín Sorolla

Les œuvres de Sorolla sont classées, ici, par ordre chronologique, de la plus ancienne à la plus récente, afin de faciliter une approche différente de l'ordre d'apparition mentionnée dans l'index des illustrations et pour que le lecteur puisse suivre son évolution artistique.

• Corpus étudié pour cette thèse

SOROLLA Y BASTIDA, Joaquín, *Cabeza de niño muerto*, 1879, huile sur toile, 53 x 43 cm, Fundación Santamarina-Temes, Ourense.

—, *Retrato de la niña María Paz Bárcena Velarde*, 1885, huile sur toile, 58 x 41 cm, collection particulière.

—, *Cabeza de italiana*, 1886, huile sur toile, 59 x 41 cm, collection particulière.

—, *Niña italiana con flores*, 1886, huile sur toile, 33 x 45 cm, collection particulière.

—, *El niño de la bola*, 1887, huile sur toile, 74 x 100 cm, Museo de Bellas Artes, Valencia.

—, *Estudio del pintor*, 1888, huile sur toile, 50 x 76 cm, collection particulière.

—, *Familia valenciana,* 1889, huile sur toile, 50 x 71 cm, collection particulière.

—, *El primer hijo*, 1890, aquarelle sur papier, 48 x 65 cm, collection particulière.

—, *¡Que te come!*, 1891, huile sur toile, 41 x 67 cm, collection particulière.

—, *¡Otra Margarita!*, 1892, huile sur toile, 130 x 200 cm, Mildred Lane Kemper Art Museum, St. Louis.

—, *El día feliz*, 1892, huile sur toile, 83 x 116 cm, Galleria d'Arte Moderna, Udine.

—, *Ex voto*, 1892, huile sur toile, 85 x 118 cm, collection particulière.

—, *María*, 1892, huile sur toile, 55 x 31 cm, collection particulière.

—, *¡Aún dicen que el pescado es caro!*, 1894, huile sur toile, 151,5 x 204 cm, Museo del Prado, Madrid.

—, *El columpio*, 1894, huile sur toile, dimensions non précisées, collection particulière.

—, *El mamón*, 1894, huile sur toile, 55,9 x 78,1 cm, collection Masaveu.

—, *Joaquín con una bola,* 1894, huile sur toile, 79 x 64 cm, Museo Sorolla, Madrid.

—, *Trata de blancas*, 1894, huile sur toile, 166,5 x 195 cm, Museo Sorolla, Madrid.

—, *La mejor cuna*, 1895, huile sur toile, dimensions non précisées, collection particulière.

—, *Comiendo en la barca*, 1895, huile sur toile, 180 x 250 cm, Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

—, *Madre*, 1895, huile sur toile, 125 x 169 cm, Museo Sorolla, Madrid.

—, *Joaquín durmiendo*, 1895, huile sur bois, 41 x 26,5 cm, Museo Sorolla, Madrid.

—, *Clotilde con María y Joaquín Sorolla García*, 1896, huile sur toile, 55,5 x 90 cm, Museo Sorolla, Madrid.

—, *Joaquín pintando,* 1896, huile sur toile, 42 x 33 cm, Museo Sorolla, Madrid.

—, *Joaquín Sorolla García vestido de blanco*, 1896, huile sur toile, 45 x 31 cm, Museo Sorolla, Madrid.

—, *Elena con una muñeca,* 1897, huile sur toile, 89 x 66 cm, Museo Sorolla, Madrid.

—, *Joaquín*, 1897, huile sur toile, 44,5 x 28 cm, Museo Sorolla, Madrid.

—, *La parra,* 1897, huile sur toile, 94 x 64 cm, collection particulière.

—, *Las tres hermanas Errázuriz*, 1897, huile sur toile, 226 x 139,1 cm, collection particulière.

—, *Mis chicos,* 1897, huile sur toile, 94 x 64 cm, Museo Sorolla, Madrid.

—, *Mi mujer y mis hijos*, 1897-1898, huile sur toile, 160 x 150 cm, Museo Sorolla, Madrid.

—, *Elenita en su pupitre*, 1898, huile sur toile, 90 x 83 cm, collection particulière.

SOROLLA Y BASTIDA, Joaquín, *Esta noche es nochebuena*, 1898, 44 x 59 cm, gouache sur carton, Instituto Gómez-Moreno de la fundación Rodríguez-Acosta, Granada.
—, *María con azucenas*, 1898, huile sur toile, 58 x 47 cm, Museo de Bellas Artes, Valencia.
—, *¡Cuidado no le despiertes!,* 1899, aquarelle sur papier, 57,8 x 79 cm, collection Masaveu.
—, *¡Triste Herencia!*, 1899, huile sur toile, 210 x 285 cm, Centro Cultural Bancaja, Valencia.
—, *El beso*, 1899, huile sur toile, 77 x 100 cm, collection particulière.
—, *Carta a los Reyes Magos*, 1900, 36,5 x 53 cm, gouache et huile sur papier, Museo Sorolla, Madrid.
—, *Escena hogareña,* 1900, huile sur bois, 13,7 x 25,5 cm, Museo Sorolla, Madrid.
—, *Joaquín*, 1900, huile sur toile, 45 x 31 cm, Museo Sorolla, Madrid.
—, *María Clotilde*, 1900, huile sur toile, 110 x 80 cm, collection particulière.
—, *La familia*, 1901, huile sur toile, 185 x 159 cm, Ayuntamiento de Valencia, Valencia.
—, *La siesta, Asturias*, 1903, huile sur toile, 36 x 46 cm, collection particulière.
—, *Los pimientos*, 1903, huile sur toile, 97 x 130,5 cm, Hispanic Society of America, New York.
—, *María vestida de blanco*, 1903-1904, huile sur toile, 177 x 80 cm, Museo Sorolla, Madrid.
—, *El botijo*, 1904, huile sur toile, 151 x 98 cm, collection particulière.
—, *La siesta en el jardín*, 1904, huile sur toile, 66 x 96,5 cm, collection particulière.
—, *Mis hijos*, 1904, huile sur toile, 160,5 x 230,5 cm, Museo Sorolla, Madrid.
—, *Verano*, 1904, huile sur toile, 149 x 252 cm, Museo Nacional de Cuba, La Habana.
—, *Clotilde y Elena en las rocas, Jávea*, 1905, huile sur toile, 89,7 x 126,5 cm, collection particulière.
—, *El bote blanco*, 1905, huile sur toile, 105 x 150 cm, collection particulière.
—, *La familia de don Rafael Errázuriz Urmeneta*, 1905, huile sur toile, 226 x 233 cm, Collection Masaveu.
—, *Nadadora, Jávea*, 1905, huile sur toile, 107,5 x 180 cm, Museo Sorolla, Madrid.
—, *Nadadores, Jávea*, 1905, huile sur toile, 90 x 126 cm, Museo Sorolla, Madrid.
—, *Retrato del niño Casimiro Granzow*, 1905, huile sur toile, 50 x 69,5 cm, Museo Sorolla, Madrid.
—, *En el jardín de la Calle Miguel Ángel*, 1906, huile sur toile, 56,5 x 77 cm, Museo Sorolla, Madrid.
—, *Grupa valenciana*, 1906, huile sur toile, 200 x 185 cm, Museo de Bellas Artes, Valencia.
—, *Joaquín Sorolla García y su perro*, 1906, huile sur toile, 180 x 79,5 cm, Museo Sorolla, Madrid.
—, *La grupa valenciana,* 1906, huile sur toile, 200,5 x 187 cm, Museo de Bellas Artes, Valencia.
—, *María enferma en el Pardo*, 1906, huile sur toile, 74 x 115 cm, collection particulière.
—, *Pompas de jabón*, 1906, huile sur papier, 75 x 54 cm, Museo Sorolla, Madrid.
—, *Retrato de María del Carmen Samaniego*, 1906, huile sur toile, 45 x 52 cm, collection particulière.
—, *El baño en la Granja*, 1907, huile sur toile, 83 x 106 cm, Museo Sorolla, Madrid.
—, *Elena entre rosas*, 1907, huile sur toile, 75 x 117 cm, collection particulière.
—, *Joaquín*, 1907, huile sur toile, 34 x 26 cm, Museo Sorolla, Madrid.
—, *María convaleciente*, 1907, huile sur toile, 60,5 x 90,5 cm, Museo de Bellas Artes, Valencia.
—, *María en los jardines de La Granja*, 1907, huile sur toile, 56 x 89 cm, Museo Sorolla, Madrid.
—, *Niño desnudo, la Granja*, 1907, huile sur toile, 113 x 82,5 cm, Museo Sorolla, Madrid.
—, *Saltando a la comba*, 1907, huile sur toile, 105 x 166 cm, Museo Sorolla, Madrid.
—, *La nietecita*, 1908, huile sur toile, 206,5 x 267,7 cm, Cincinnati Art Museum, Cincinnati.
—, *Las tres hermanas en la playa, Valencia*, 1908, 93,4 x 113,2 cm, huile sur toile, collection particulière.
—, *Pescadora con su hijo*, 1908, huile sur toile, 90,5 x 128,5 cm, Museo Sorolla, Madrid.

SOROLLA Y BASTIDA, Joaquín, *El balandrito*, 1909, huile sur toile, 100 x 110 cm, Museo Sorolla, Madrid.
—, *El baño del caballo*, 1909, huile sur toile, 205 x 250 cm, Museo Sorolla, Madrid.
—, *Joaquín Sorolla y García*, 1910, huile sur toile, 56,5 x 42 cm, Museo Sorolla, Madrid.
—, *María con blusa roja*, 1910, huile sur toile, 633,5 x 43 cm, Museo de Bellas Artes, Valencia.
—, *Niña en la playa,* Valencia, 1910, huile sur toile, 69 x 100 cm, collection particulière.
—, *Niños en la playa*, 1910, huile sur toile, 118 x 185 cm, Museo del Prado, Madrid.
—, *Joaquín*, 1911, huile sur toile, 181 x 110,5 cm, Museo Sorolla, Madrid.
—, *La siesta*, 1911, huile sur toile, 200 x 201 cm, Museo Sorolla, Madrid.
—, *La niña curiosa*, 1916, huile sur toile, 73 x 63 cm, collection particulière.
—, *Madre e hija,* 1916, huile sur toile, 100 x 70 cm, collection particulière.
—, *Niños en la playa*, 1916, huile sur toile, 70 x 100 cm, collection particulière.

- **Œuvres secondaires**

SOROLLA Y BASTIDA, Joaquín, *Marina*, 1880, huile sur toile, 44,5 x 78 cm, Museo Sorolla, Madrid.
—, *Un árabe examinando una pistola*, 1881, huile sur toile, 85 x 60 cm, Museu de Montserrat, Abadia de Montserrat (Barcelona).
—, *Moro con naranjas*, 1885-1887, huile sur toile, 73,5 x 39,9 cm, Museo Sorolla, Madrid.
—, *Cosiendo la vela*, 1896, huile sur toile, 220 x 302 cm, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca'Pesaro, Venezia.
—, *Una investigación,* 1897, huile sur toile, 122 x 151 cm, Museo Sorolla, Madrid.
—, *Retrato del Dr. Simarro,* 1897, huile sur toile, 80 x 100 cm, Legado Luis Simarro, Fundación General, Universidad Complutense, Madrid.
—, *Juan Ramón Jiménez*, 1903-1904, huile sur toile, dimensions et localisation non précisées.
—, *Sol de la tarde,* 1903, huile sur toile, 299 x 441 cm, Hispanic Society of America, New York.
—, *Alfonso XIII con uniforme de húsares*, 1907, huile sur toile, 208 x 108,5 cm, Palacio Real, Madrid.
—, *Manuel Bartolomé Cossío*, 1909, huile sur toile, 110 x 79,9 cm, Hispanic Society of America, New York.
—, *Pío Baroja*, 1914, huile sur toile, 128 x 107,8 cm, Hispanic Society of America, New York.
—, *Juan Ramón Jiménez*, 1916, huile sur toile, 110 x 74,9 cm, Hispanic Society of America, New York.
—, *Azorín*, 1917, huile sur toile, 120,5 x 102 cm, Hispanic Society of America, New York
—, *Jacinto Benavente*, 1917, huile sur toile, 120,2 x 92,5 cm, Hispanic Society of America, New York.
—, *Ramón Menéndez Pidal*, 1917, huile sur toile, 110 x 79,9 cm, Hispanic Society of America, New York.
—, *Antonio Machado*, 1918, huile sur toile, 103 x 80,5 cm, Hispanic Society of America, New York.
—, *José Ortega y Gasset*, 1918, huile sur toile, 82 x 124,7 cm, Hispanic Society of America, New York.
—, *Retrato de Zenobia Camprubí*, 1918, huile sur toile, 66 x 58 cm, Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez, Puerto Rico.
—, *Gregorio Marañón,* 1920, huile sur toile, 106,2 x 89,4 cm, Hispanic Society of America, New York.
—, *Miguel de Unamuno*, 1920, huile sur toile, 142 x 104 cm, Hispanic Society of America, New York.

SOROLLA Y BASTIDA, Joaquín, *Ramón Pérez de Ayala*, 1920, huile sur toile, 105,8 x 81 cm, Hispanic Society of America, New York.

- **Catalogues des expositions monographiques**

AA. VV., *Antonio García, Fotògraf*, catalogue d'exposition, Valencia, Generalitat Valenciana, 2007.

—, *Diálogos Sorolla & Velázquez*, catalogue d'exposition, Madrid, Museo Sorolla, 2009.

—, *Días de verano*. *De Sorolla a Hopper*, catalogue d'exposition, Málaga, Museo Carmen Thyssen, 2015.

—, *El modernismo. De Sorolla à Picasso*, catalogue d'exposition, Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 2011.

—, *Los Sorollas de Valencia, catalogue d'exposition*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1996.

—, *Sargent/Sorolla*, catalogue d'exposition, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2006.

—, *Sorolla & Zuloaga. Dos visiones para un cambio de siglo*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1997.

BARÓN, Javier, *El retrato español en el Prado. De Goya a Sorolla*, catalogue d'exposition, Madrid, Museo del Prado, 2007.

BARRÓN ABAD, Sofía*, ¡Pisa morena! Cuplé, copla y baile en época de Sorolla*, catalogue d'exposition, Valencia, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2013.

CODDING, Mitchell A., (éd.), *Tesoros de la Hispanic Society of America*, Madrid / New York, Museo del Prado / The Hispanic Society of America, 2017.

DÍEZ, José Luis (éd.), *Joaquín Sorolla 1863-1923*, catalogue d'exposition, Madrid, Museo del Prado, 2009.

FONT DE MORA TURÓN, Alejandro et GARÍN LLOMBART, Felipe, *Joaquín Sorolla y la medicina*, catalogue d'exposition, Valencia, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2013.

FUNDACIÓN BARRIÉ, *Sorolla y la Hispanic Society, una visión de entresiglos*, catalogue d'exposition, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1998.

FUNDACIÓN CAIXA GALICIA, *Sorolla e os seus contemporáneos*, catalogue d'exposition, Santiago de Compostela, Fundación Caixa Galicia, 2008.

FUNDACIÓN FONDO DE CULTURA DE SEVILLA (FOCUS), *Sorolla en Andalucía*, catalogue d'exposition, Sevilla, CNE, 1994.

GARÍN LLOMBART, Felipe, JUSTO, Isabel et TOMÁS, Facundo, *Elena Sorolla en la playa*, catalogue d'exposition, Valencia, Generalitat Valenciana, 2010.

JUSTO, Isabel, *Autorretratos*, catalogue d'exposition, Valencia, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2012.

LLORENS, Tomás (coord.), *Sorolla, jardines de luz*, Madrid, El Viso, 2012.

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Sorolla en su paraíso*, Madrid, Fundación Museo Sorolla, 2017.

LORENTE-SOROLLA, Fabiola A., « Helena Sorolla. Catalogación de su obra », in *Helena Sorolla* (1895-1975), *escultora*, Valencia, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2014.

LUCA DE TENA, Consuelo (coord.), *Sorolla, el color del mar*, catalogue d'exposition, Madrid, Museo Sorolla, 2013.

MENÉNDEZ ROBLES, María Luisa et LORENTE SOROLLA, Víctor, *Sorolla y la otra imagen en la colección de fotografía antigua del Museo Sorolla*, catalogue d'exposition, Valencia, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2006.

PENA, Carmen, *Sorolla. Tierra adentro*, Madrid, Fundación Museo Sorolla, 2016.

PÉREZ ROJAS, Javier, *Familia de Estanislao Granzow*, catalogue d'exposition, Valencia, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2011.
PONS-SOROLLA, Blanca, *Comiendo en la barca*, catalogue d'exposition, Valencia, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2011.
PORTÚS, Javier (coord.), *Ternura y melodrama. Pintura de escenas familiares en tiempos de Sorolla*, catalogue d'exposition, Valencia, Generalitat Valenciana, 2003.
TOMÁS, Facundo, *Zuloaga y Sorolla, artistas en una edad de plata*, catalogue d'exposition, Valencia, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2012.

- **La critique sur Sorolla**

AA. VV., *Sorolla. Enciclopedia del arte*, Madrid, Tikal, 2010.
ACEBAL, Francisco, « La exposición de Bellas Artes de 1901 », *La lectura*, Tome II, Madrid, 07/1901.
ACEREDA EXTREMIANA, Alberto, « Dos visiones del espacio marino como maternidad : entre la poesía de Rubén Darío y la pintura de Joaquín Sorolla », *Revista Hispánica Moderna*, 55.2, 2002, p. 281-301.
ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador, « Elementos para un análisis semiológico de la pintura de Sorolla », *Archivo de Arte Valenciano*, 45, 1974, p. 86-87.
BERUETE, Aureliano de, *Eight essays on Joaquín Sorolla y Bastida*, New York, The Hispanic Society of America, 2009.
BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, « Crónica artística. Sorolla », *El Pueblo*, Valencia, 5/06/1897.
BUELGA LASTRA, María Luz, *Dibujos de Joaquín Sorolla*, Madrid, Fundación AIRTEL / Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2000.
CALVO SERRALLER, Francisco, « Sorolla y Zuloaga: luz y sombra del drama moderno de España », in *AA. VV.*, *Sorolla & Zuloaga. Dos visiones para un cambio de siglo*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1997, p. 18-49.
CAMPRUBÍ DE JIMÉNEZ, Zenobia, « Valencia, the city of the dust, where Sorolla lives and works », *The craftsman,* 18.2, 1910, p. 206-218.
CONCEPCIÓN MASIP, María Teresa, « El niño enfermo en la historia del arte (4): Triste herencia: Joaquín Sorolla Bastida », *Canarias Pediátrica*, 32.3, 2008, p. 221-228.
DOMENECH, Rafael, *Sorolla, su vida y su arte*, Madrid, Leoncio Miguel Editor, 1910.
FAUVEY, Jordane, *La réception de l'œuvre de Joaquín Sorolla de 1881 à 2009*, thèse de doctorat, Besançon, Université de Franche-Comté, 2012, disponible sur : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01381248 [consulté le 23/03/18].
—**,** *Joaquín Sorolla : pintor del rey Alfonso XIII*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2009.
—**,** « Joaquín Sorolla pintor del Rey Alfonso XIII », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine,* 1, 2007, disponible sur : http://journals.openedition.org/ccec/207 [consulté 01/02/2017].
GALLEGO, Carmen, *Una forma de leer la pintura de Sorolla*, Madrid, Museo Sorolla, 1989.
GARÍN LLOMBART, Felipe, *La imagen como memoria*, Valencia, Fundación Bancaja, 2009.
GRANIER-HUSSON, Danièle, *Le fait régional dans la peinture de Joaquín Sorolla*, thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 1982.
GUILLOT CARRATALÁ, José, *Joaquín Sorolla*, Cáceres, Sánchez Rodrigo, 1950.
—, *Joaquín Sorolla, el pincel deslumbrador*, Cáceres, Sánchez Rodrigo, 1957.
HERNÁNDEZ POLO, José, *Sorolla*, Madrid, Publicaciones españolas, 1973.
JIMÉNEZ, Juan Ramón, « Joaquín Sorolla y sus retratos », *Forma*, 1, 1904, p. 21-27.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, « Sol de la tarde (pensando en el último cuadro de Joaquín Sorolla) », *Alma Española*, 18, 1904, p. 2-3.
LÓPEZ-LINARES, José Luis, *La emoción del natural. Vida y obra de Joaquín Sorolla*, [DVD], 52 min, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009.
LORANDI, Marco, *Dalla tradizione alla tradizione, Rusiñol, Sorolla, Zuloaga, Anglada e la pittura della reiberizzazione in Spagna 1874-1945*, Treviolo, Ikonos, 2009.
LORENTE BOYER, Miguel, *Influencias y recursos en la técnica pictórica de Joaquín Sorolla*, thèse de doctorat, Elche, Universidad Miguel Hernández, 2015.
LUCA DE TENA, Consuelo, *Clotilde de Sorolla*, Madrid, Fundación Museo Sorolla, 2012.
MANAUT VIGLIETTI, José, *Sorolla. Biografía íntima*, Valencia, Carena editors, 2008.
—, *Crónica del pintor Joaquín Sorolla*, Madrid, Editora nacional, 1964.
MARCO DÍAZ-PINTADO, Francisco, « Recuerdos personales de Sorolla », *Archivo de Arte Valenciano*, 45, 1974, p. 88-92.
MARÍN VALDÉS, Fernando Arturo, « Aureliano de Beruete : cartas a Joaquín Sorolla », *Liño. Revista Anual de Historia del Arte*, 5, 1985, págs. 7-100.
MARTÍN CABALLERO, Francisco, « Joaquín Sorolla » in *Vidas ajenas*, Whitefish, Kessinger Publishing, 1914, p. 41-62.
MARTÍN CABALLERO, Francisco et REYES, Francisco, « Sorolla y su relación con la Institución Libre de Enseñanza y la Junta de Ampliación de Estudios », *Contrastes. Revista Cultural*, 54, 2009, p. 141-147.
MIGUEL, Batiste, Sorolla. *El triunfo de la luz*, [DVD], 52 min, Valencia, Museo de Bellas Artes, 2014.
MONTOLIU SOLER, Violeta, « Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla: un proyecto para Valencia », *Saitabi. Revista de la Facultat de Geografia i Història*, 45, 1995, p. 289-314.
MUÑOZ, Abelardo, *Joaquín Sorolla, viajero a la luz*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1998.
PANTORBA, Bernardino de, *La vida y obra de Joaquín Sorolla*, Madrid, Mayfe, 1953.
—, *Joaquín Sorolla : esbozo biográfico y crítico*, Gerona, Dalmán Carles, Pla, 1944.
—, « Joaquín Sorolla », *Figuras de la Raza*, 20, 24/03/1927, Madrid, 1927.
PASCUAL GARCÍA, José Manuel, *Una investigación* [pieza del mes : marzo 2012], Madrid, Museo Sorolla.
PÉREZ ROJAS, Javier, « Sorolla atrapando impresiones » in *Los Sorollas de Valencia,* catalogue d'exposition, Valencia, Generalitat Valenciana, 1996, p. 17-107.
PHILLIPS, Duncan C., « Sorolla : the Painter of Sunlight », *Art and Progress*, 4.2, 1912, p. 791-797.
PONS SOROLLA, Francisco, « La obra de Sorolla al cumplirse el cincuentenario de su muerte », *Archivo de Arte Valenciano*, 45, 1974, p. 83-85.
PONS-SOROLLA, Blanca, *Joaquín Sorolla, obras maestras*, Madrid, Ediciones El Viso, 2012.
—, *Joaquín Sorolla. Vida y obra*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2011.
—, « Sorolla : retratos individuales », in *AA. VV.*, *Sargent/Sorolla*, catalogue d'exposition, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2006, p. 115-143.
SANTA-ANA, Florencio de, « El Doctor Simarro y su relación con cuatro artistas de principios del siglo XX », in AA.VV., *Fondos artísticos Fundación General UCM*, catalogue d'exposition, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010,
TOMÁS, Facundo, *Joaquín Sorolla*, Zaragoza, Aneto Publicaciones, 2011.
—, JUSTO, Isabel et BARRÓN, Sofía, *Miradas sobre España*, Barcelona, Anthropos, 2011.
TORRES GONZÁLEZ, Begoña, *Sorolla. Grandes maestros*, Madrid, Libsa, 2015.
—, *Sorolla. Vida & Obra*, Madrid, Libsa, 2010.
—, *Sorolla. La magia de la luz*, Madrid, Libsa, 2004.

ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, « Sorolla y las Academias de Bellas Artes », *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 63, 1986, p. 305-306.
URIBARRI, Fátima, « El Sorolla más íntimo : el pintor retratado por su bisnieta », *Época*, 1248, 2009, p. 60-62.
VAUXCELLES, Louis, « Sorolla », *La Vie artistique*, 12/06/1906.
WILLIAMS, Leonard, « Joaquín Sorolla y la pintura de nuestros días », *El Pueblo*, 11/05/1904, Valencia.
ZABALA, Arturo, *Joaquín Sorolla*, Valencia, Diputación Provincial, 1965.

- **Sitographie sur Sorolla**

« Expertos atribuyen un retrato anónimo de Spinoza a Joaquín Sorolla », *El País*, 16/07/08, disponible sur : http://cultura.elpais.com/ [consulté le 15/11/14].
« Las tres hermanas », *ABC*, 08/05/2015, disponible sur : http://www.abc.es/ [consulté le 15/07/17].
« *Llegada de las barcas*, de Sorolla, vendido por Christie's por 496.000 euros », *La Vanguardia*, 14/07/2017, disponible sur : http://www.lavanguardia.com [consulté le 15/07/17].
« Los “putti” de Sorolla », *Levante*, 30/09/2008, disponible sur : http://www.levante-emv.com/cultura/2008/09/30/putti-sorolla/501173.html [consulté le 13/01/18].
DÍAZ PENA, Roberto et MENÉNDEZ ROBLES, María Luisa, *La colección de fotografía antigua del Museo Sorolla*, disponible sur : http://www.mecd.gob.es/ [consulté le 03/08/2017].
MUSEO SOROLLA, *catalogue des œuvres*, disponible sur : http://ceres.mcu.es [consulté le 15/03/17].RODRÍGUEZ SUBIRANA, Mónica, *La parra* [pieza del mes : mayo 2015], Museo Sorolla, disponible sur : http://www.mecd.gob.es/msorolla/investigacion/Piezas-del-mes/Pintura.html [consulté le 10/01/18].

2. Les œuvres de Juan Ramón Jiménez

Les œuvres de Juan Ramón Jiménez sont classées par année d’édition, de la plus récente à la plus ancienne.

- **Corpus étudié pour cette thèse**

JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Historias*, Rocío FERNÁNDEZ BERROCAL (éd.), Sevilla, Vandalia, 2017.
—, *Vida. Días de mi vida*, Mercedes JULIÁ et María Ángeles SANZ MANZANO (éd.), vol. 1, Valencia / Madrid, Pre-Textos, 2014.
—, *Platero y yo*, Michael P. PREDMORE (éd.), Madrid, Cátedra, 2012.
—, *Diario de un poeta reciencasado*, Michael P. PREDMORE (éd.), Madrid, Cátedra, 2011.
—, *Obra poética*, Madrid, Espasa-Calpe, 2005, 2 vols.

- **Œuvres secondaires**

JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Segunda antolojía poética (1898-1918)*, Soledad GONZÁLEZ RÓDENAS (éd.), Barcelona, Austral, 2017.
—, *Isla destinada*, Soledad GONZÁLEZ RÓDENAS (éd.), Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2016.
—, *Platero y yo*, Richard A. CARDWELL (éd.), Barcelona, Espasa, 2013.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Idilios*, Rocío FERNÁNDEZ BERROCAL (éd.), Sevilla, Ediciones de La Isla de Siltolá, 2012.
—, *Antología poética*, Francisco Javier BLASCO (éd.), Madrid, Cátedra, 2010.
—, *Españoles de tres mundos*, Francisco Javier BLASCO et Francisco DÍAZ DE CASTRO (éd.), Madrid, Visor libros, 2009.
—, *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*, Teresa GÓMEZ TRUEBA (éd.), Palencia, Menoscuarto, 2008.
—, *Antología de prosa lírica*, María Ángeles SANZ MANZANO (éd.), Madrid, Cátedra, 2007.
—, *Elejías andaluzas II*, Madrid, Visor, 2007.
—, *Libros de amor*, Alfonso ALEGRE HEITZMANN (éd.), Ourense, Linteo, 2007.
—, *Poemas mágicos y dolientes : 1909*, Francisco Javier BLASCO (éd.), Madrid, Visor, 2007.
—, *Ellos*, Alfonso ALEGRE HEITZMANN (éd.), Ourense, Linteo, 2006.
—, *Leyenda* (1896-1956), Antonio SÁNCHEZ ROMERALO et María ESTELA ARRETCHE (éd.), Madrid, Visor libros, 2006.
—, *Poesía en prosa y verso (1902-1932) de Juan Ramón Jiménez escojida para los niños por Zenobia Camprubí Aymar*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, 2006.
—, *Rimas*, Francisco Javier BLASCO (éd.), Madrid, Visor, 2006.
—, *Tercera antolojía poética*, Barcelona, RBA, 2006.
—, *Primeros poemas*, Jorge URRUTIA (éd.), Sevilla, Point de lunettes, 2003.
—, *Cuentos de antolojía*, Juan CASAMAYOR VIZCAINO (éd.), Madrid, Clan Editorial, 1999.
—, *El modernismo. Apuntes de curso (1953)*, Jorge URRUTIA (éd.), Madrid, Visor, 1999.
—, *La muerte*, Diego MARTÍNEZ TORRÓN (éd.), Barcelona, Seix Barral, 1999.
—, *Un andaluz de fuego*, María Jesús DOMÍNGUEZ SÍO (éd.), Moguer, Fundación el Monte / Fundación Juan Ramón Jiménez, 1998.
—, *Entes y sombras de mi infancia*, Arturo del VILLAR (éd.), Madrid, Bruño, 1997.
—, *Cartas. Antología*, Francisco GARFIAS (éd.), Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
—, *Platero y yo*, Antonio GÓMEZ YEBRA (éd.), Madrid, Castalia, 1992.
—, *Ideolojía*, Antonio Sánchez ROMERALO (éd.), Barcelona, Anthropos, 1990.
—, *Selección de prosa lírica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
—, *Guerra en España*, Ángel CRESPO (éd.), Barcelona, Seix Barral, 1985.
—, *Diario de un poeta reciencasado*, Ricardo GULLÓN (éd.), Madrid, Taurus, 1982.
—, *Eternidades*, Víctor GARCÍA DE LA CONCHA (éd.), Madrid, Taurus, 1982.
—, *Jardines Lejanos*, Ignacio PRAT et Ricardo GULLÓN (éd.), Madrid, Taurus, 1982.
—, *Poesías últimas escojidas*, Antonio Sánchez ROMERALO (éd.), Espasa-Calpe, Madrid, 1982.
—, *Autobiografía y artes poéticas*, Madrid, Libros de Fausto, 1981.
—, *Prosas críticas*, Pilar GÓMEZ BEDATE (éd.), Madrid, Taurus, 1981.
—, *Cartas literarias*, Francisco GARFIAS (éd.), Barcelona, Bruguera, 1977.
—, *Primeros libros de poesía*, Francisco GARFIAS (éd.), Madrid, Aguilar, 1973.
—, *Diario de un poeta reciencasado*, Antonio SÁNCHEZ-BARBUDO (éd.), Barcelona, Labor, 1970.
—, *Españoles de tres mundos,* Ricardo GULLÓN (éd.), Madrid, Aguilar, 1969.
—, *Libros de prosa*, Francisco GARFIAS (éd.), Madrid, Aguilar, 1969.
—, *Segunda antolojía poética (1898-1918)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969.
—, *Pájinas escojidas : verso*, Ricardo GULLÓN (éd.), Madrid, Gredos, 1968.
—, *Crítica paralela*, Arturo del VILLAR (éd.), Madrid, Narcea, 1967.
—, *Estética* y *ética estética*, Francisco GARFIAS (éd.), Madrid, Aguilar, 1967.
—, *La colina de los chopos : Madrid posible e imposible*, Francisco GARFIAS (éd.), Madrid, Taurus, 1966.
—, *El trabajo gustoso (Conferencias)*, Francisco GARFIAS (éd.), Madrid, Aguilar, 1965.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, *El modernismo: notas de un curso*, Ricardo GULLÓN (éd.), Madrid, Aguilar, 1962.
—, *El trabajo gustoso*, Francisco GARFIAS (éd.), Madrid, Aguilar, 1961.
—, *Por el cristal amarillo*, Francisco GARFIAS (éd.), Madrid, Aguilar, 1961.
—, *Cuadernos de Juan Ramón Jiménez*, Francisco GARFIAS (éd.), Madrid, Taurus, 1960.

- **La critique sur Juan Ramón Jiménez**

ALARCÓN SIERRA, Rafael, *Juan Ramón Jiménez : pasión perfecta*, Madrid, Espasa-Calpe, 2003.
ALBORNOZ, Aurora de (éd.), *Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1981.
ALFONSO SEGURA, Carmen, *De poética en verso, Juan Ramón Jiménez*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996.
ALONSO, Dámaso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1965.
ALVAR, Manuel, « Tradicionalidad y popularismo en la teoría literaria de Juan Ramón Jiménez », *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378, 1981, p. 518-531.
—, « Simbolismo e impresionismo en el primer Juan Ramón », *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2006, disponible sur : http://www.cervantesvirtual.com [consulté le 24/03/18]. (Autre édition: *Boletín de la Real Academia Español,* 41.124, 1981 p. 381-431).
ANTEQUERA LUENGO, Juan José, *Juan Ramón Jiménez, un montón de huesos : krausismo, marxismo, republicanismo, antimonarquía*, Sevilla, Facediciones, 2008.
ARMAS, Isabel de, « El narcisismo “óptimo” de Juan Ramón Jiménez », *Cuadernos hispanoamericanos*, 376-378, 1981, p. 439-445.
ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, « Juan Ramón Jiménez y la literatura italiana », *RSEI*, 3, 2005, p. 47-56.
ARROYO, Luis Miguel (éd.), *Juan Ramón Jiménez : poesía y pensamiento*, Huelva, Universidad de Huelva, 2008.
AZAM, Gilbert, *L'œuvre de J. R. Jiménez : continuité et renouveau de la poésie lyrique espagnole*, Lille, Université de Lille III, 1980.
BAYÓN, Carlos, « Algunas acotaciones a la prosa de J.R.J. », *La Torre*, V.19-20, 1957, p. 365-379.
BLASCO, Francisco Javier (éd.), *Juan Ramón Jiménez : Premio Nobel 1956*, Madrid, Sociedad de Conmemoraciones Culturales, 2006.
—, « De *Actualidad y Futuro* a *Españoles de tres mundos* » in CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.), *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*, Barcelona, Anthropos, 1991, p. 63-81.
—, *La poética de Juan Ramón Jiménez : desarrollo, contexto y sistema,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982.
BLASCO, Francisco Javier et GÓMEZ TRUEBA**,** Teresa (éd.) *Juan Ramón Jiménez prosista*, Huelva, Fundación Juan Ramón Jiménez, 2000.
—, Juan *Ramón Jiménez, la prosa de un poeta*, Valladolid, Grammalea, 1994.
BONNET, Dominique, « De Juan Ramón Jiménez à Jean Giono : comment “Aguedilla” devient “Zulma” », in BANGO DE LA CAMPA, Flor María, NIEMBRO PRIETO, Antonio et ÁLVAREZ PRENDES, Emma (coord.), *Intertexto y Polifonía. Estudios en homenaje a Mª Aurora Aragón*, vol. 1, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2008, p. 181-188
BRUNNER, Barbara J., « Madre y maternidad en los versos de Juan Ramón Jiménez », *Revista Hispánica Moderna*, 48.2, 1995, p. 298-306.
CAMPOAMOR GONZÁLEZ, Antonio, *Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí : años españoles (1881-1936)*, Sevilla, UNIA, 2014.

CAMPOAMOR GONZÁLEZ, Antonio, *Bibliografía general de Juan Ramón Jiménez*, Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez, 1999.
—, *Vida y poesía de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Sedmay, 1976.
CAMPRUBÍ DE JIMÉNEZ, Zenobia, *Epistolario 1 : cartas a Juan Guerrero Ruiz,* Graciela PALAU DE NEMES et Emilia CORTÉS IBÁÑEZ (éd.), Madrid, Amigos de la Residencia de Estudiantes, 2006.
—, *Diario 2. Estados Unidos (1939-1950)*, Graciela PALAU DE NEMES (éd.), Madrid, Alianza Tres-EDUPR, 1995.
—, *Vivir con Juan Ramón*, Madrid, Los libros de Fausto, 1986.
CANO, José Luis, **«** Juan Ramón Jiménez y Rubén Darío », *Homenaje a Juan Ramón Jiménez*, *La Torre*, 5, 19-20, 1957, Universidad de Puerto Rico, p. 119-136.
CAPECCHI, Luisa, «El color como acto creativo en la poesía de Juan Ramón Jiménez », *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378, 1981, p. 226-231.
CARDWELL, Richard A., *Juan R. Jiménez : the modernist apprenticeship 1895-1900*, Berlin, Colloquium Verlag, 1977.
CARRERA PASCUAL, María, *Pintura y estética de Juan Ramón Jiménez*, Huelva, Caja Provincial de Ahorros de Huelva, 1989.
CORTÉS IBÁÑEZ, Emilia (coord.), *Zenobia Camprubí y la Edad de Plata de la cultura española*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2010.
CRESPO, Ángel, *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999.
CRIADO COSTA, Joaquín, « Juan Ramón Jiménez : la expresión del color en *Platero y yo* », *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes,* 124, 1993, p. 7-25.
CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.), *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*, Barcelona, Anthropos, 1991.
DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *Juan Ramón Jiménez en su poesía*, Madrid, Aguilar, 1958.
DOMÍNGUEZ SÍO, María Jesús, *La pasión heroica (Don Francisco Giner de los Ríos y Juan Ramón Jiménez: dos vidas cumplidas)*, Madrid, Los libros de Fausto, 1994.
—, *La institución Libre de Enseñanza y Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991, 2 vols.
ESTÉVEZ, Francisco, « Juan Ramón Jiménez, un *fanciullino* en ciernes », in *Deletreos de armonía*, Madrid, Calambur editorial, 2012, p. 43-57.
—, « Conciencia estética en las *Arias Tristes* de Juan Ramón Jiménez », *Artifara*, 8, 2008, disponible sur : http://hdl.handle.net/10016/16229 [consulté le 26/02/18].
ESTRELLA CÓZAR, Ernesto, *Espacio, poema en prosa de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Visor, 2013.
FERNÁNDEZ BERROCAL, Rocío*, Platero y yo, el tiempo recobrado*, Sevilla, La Isla de Siltolá, 2014.
—, *Juan Ramón Jiménez y Andalucía. El sentimiento de eternidad*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, 2009.
—, *Juan Ramón Jiménez y Sevilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla / Fundación Focus-Abengoa, 2008.
FLORES MARTÍN, Mercedes, *« El nido limpio y cálido » : el Moguer de Juan Ramón Jiménez en Diario de un poeta reciencasado*, Huelva, Fundación Juan Ramón Jiménez, 2005.
FRANCO BAGNOULS, Lourdes, « El Dios azul José Gorostiza y Juan Ramón Jiménez », in VILLEGAS, Juan (coord.), *Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 4, Irvine, University of California, 1994, p. 126-132.
GARCÍA MORALES, Alfonso, « Los Rubén Darío de Juan Ramón Jiménez. Retrato con mar de fondo », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 45, 2016, p. 213-230.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Coral, « Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado en Italia : las traducciones de poesía de amor a partir de 1975 », in CUSATO, Domenico A. et FRATTALE, Loretta (coord.), *Atti del XX Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]*, vol. 1, Messina, Andrea Lippolis Editore, 2002, p. 141-152.

GARFIAS, Francisco, *Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1958.

GINER DE LOS RÍOS MORALES, Francisco, « Don Francisco y Juan Ramón », *Cuadernos Americanos: Hombres de nuestro linaje. Homenaje a Giner de los Ríos*, XXIV, México D. F., 1965, p. 134-135.

GIULIANA, Virginie, « “Balada de la soledad verde y de oro” : el jardín en *Baladas de primavera* de Juan Ramón Jiménez » in AGRAZ ORTIZ, Alba et SÁNCHEZ-HERNÁNDEZ, Sara (éd.), *Topografías literarias : el espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2017, p. 234-244.

—, « “L’azur sonneur” : ecos de *Les Illuminations* en la poesía de Juan Ramón Jiménez », *Philologie im Netz*, 2016, disponible sur : *web.fu-berlin.de/phin/beiheft11/b11t10.pdf* [consulté le 10/06/17].

—, « Juan Ramón Jiménez y Rubén Darío: recorrido de un arte azul », *Philologia Hispalensis*, 29, 2015, p. 9-21, disponible sur : http://hdl.handle.net/11441/47684 [consulté le 23/03/18].

GÓMEZ BEDATE, Pilar (éd.), *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Puerto Rico, Recinto Universitario de Mayagüez, 1981.

GÓMEZ TRUEBA, Teresa « Juan Ramón Jiménez y la residencia de estudiantes » in BLASCO, Francisco Javier (éd.), *Juan Ramón Jiménez : Premio Nobel 1956*, Madrid, Sociedad de Conmemoraciones Culturales, 2006, p. 247-251.

— (éd.), *Juan Ramón Jiménez y los borradores inéditos de sus archivos*, Sevilla, Renacimiento, 2014.

GÓMEZ YEBRA, Antonio, « La figura del niño en *Platero y yo* » in CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.), *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*, Barcelona, Anthropos, p. 387-395.

GONZÁLEZ DURO, Enrique, *Biografía interior de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, 2, 2002.

GONZÁLEZ RÓDENAS, *Juan Ramón Jiménez. Por obra del instante. Entrevistas*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2013.

—, *Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca : lecturas y traducciones en lengua francesa e inglesa (1881-1936)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005.

GUERRERO RUIZ, Juan, *Juan Ramón de viva voz,* Valencia, Pre-Textos, 1998.

GULLÓN, Agnes, « Escribiendo con colores », in ALBORNOZ, Aurora de (éd.), *Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1981, p. 288-291.

GULLÓN, Ricardo, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Sevilla, Sibila, 2008.

—, « El arte del retrato en Juan Ramón Jiménez », in ALBORNOZ, Aurora de (éd.), *Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1981, p. 208-231.

—, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez,* Madrid, Taurus, 1958.

JENSEN, Julio, « Los conceptos de poesía y prosa en la obra de Juan Ramón Jiménez desde una perspectiva de la historia de las ideas », *Castilla. Estudios de Literatura*, 3, 2012, p. 205-227.

JULIÁ, Mercedes, « *Time* By Juan Ramón Jiménez : A Portrait Of The Artist As An Old Man », *Letras Hispanas : Revista de Literatura y de Cultura*, 5.2, 2008, disponible sur : http://gato-docs.its.txstate.edu [consulté le 12/02/18].

—, « Ámbitos americanos en el simbolismo del último Juan Ramón Jiménez », 2001, disponible sur : http://cvc.cervantes.es/ [consulté le 07/06/2017], publié in *Hispanic Review* 68, 2001, p. 53-71.

—, *El universo de Juan Ramón Jiménez : un estudio del poema « Espacio »*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1989.

LANZ, Juan José, *Juan Ramón Jiménez y el legado de la Modernidad*, Barcelona, Anthropos, 2017.
LAVERGNE, Lucie, *L'écriture poétique, d'espaces et de rythmes. Regards croisés sur six recueils de la poésie hispanophone contemporaine*, thèse de doctorat, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal-Clermont-Ferrand II, 2011.
LECLER, Daniel, *Métamorphose et spiritualité dans Sonetos espirituales de Juan Ramón Jiménez*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris IV-Sorbonne, 2003.
LÓPEZ BUSTOS, Carlos, *La naturaleza en la obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Icona, 1992.
LÓPEZ GARCÍA, Tibisay, « Manifestaciones de la violencia en *Platero y yo* » in ÁLVAREZ LÓPEZ José Cristóbal *et al*. (coord.), *Tuércele el cuello al cisne: las expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (Siglos XX y XXI)*, Sevilla, Renacimiento, 2016, p. 105-119.
LÓPEZ MARTÍNEZ, María Isabel, *Métrica y otros rasgos del canto popular en la obra de Juan Ramón Jiménez*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992.
LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis, « "Yo me moriré, y la noche..." : enunciación e idolopeya en *Arias tristes* », *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 20, 2002, p. 213-228.
MARTÍN, Antonio, « 'Bruma y luz', un poema desconocido del primer Juan Ramón Jiménez: modernismo y simbolismo para un nuevo siglo », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 53.2, 2005, p. 481-502.
MILLÁN CHIVITE, Fernando, *Paleta de colores y simbolismo en Platero y yo*, Córdoba, Monte de Piedad, 1982.
MORALES MILOHNIĆ, Andrés, « "Espacio" de Juan Ramón Jiménez : organización de una obra », *Revista Chilena de Literatura*, 78, 2011, p. 235-246.
NAHARRO-CALDERÓN, José María, *Entre el exilio y el interior : el « entresiglo » y Juan Ramón Jiménez*, Barcelona, Anthropos, 1994.
OLMO ITURRIARTE, Almudena del, *Las poéticas sucesivas de Juan Ramón Jiménez*, Sevilla, Renacimiento, 2009.
OLMOS, Miguel A., *Poètes lecteurs (Espagne, 1901-1991). La critique littéraire vue par trois poètes*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2013.
PABLOS, Basilio de, *El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1965.
PALAU DE NEMES, Graciela, « Juan Ramón en la revista *Blanco y Negro* (1903-1905) », *Peñalabra*, 20.10-12, 1976, p. 10-12.
—, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1974 [1957].
PALOMO, María del Pilar, « *Paisajes pictóricos* en la prosa juanramoniana » in CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.), *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*, Barcelona, Anthropos, 1991, p. 15-39.
PARAÍSO, Isabel, « "Baladas de primavera"": alegría, color y música », *Letras de Deusto*, 37, 114, 2007, p. 225-252.
—, *Juan Ramón Jiménez. Vivencia y palabra*, Madrid, Alhambra, 1976.
PARATORE, Carlota, *Il primo Juan Ramón Jiménez. Varianti d'autore e sviluppo dei testi*, Roma, Aracne, 2014.
PAU, Antonio, *Juan Ramón Jiménez: el poeta en el jardín*, Madrid, Trotta, 2000.
PRAT, Ignacio, *El muchacho despatriado, Juan Ramón Jiménez en Francia (1901),* Madrid, Taurus, 1986.
PREDMORE, Michael P., *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1975.
RECIO, Ana, *Juan Ramón Jiménez, el exilio y la piedra de Moguer*, Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez, 2001.
RODRÍGUEZ ORTEGA, Davinia, « Un bien necesario para la escritura : la competencia ortográfica », *Ocnos*, 13, 2015, p. 85-98.

RUIZ DE TUDANCA, *Revista católica de las cuestiones sociales*, 05/1915, XXI.245.
SALAÜN, Serge et LAGET, Laurie-Anne, « La influencia francesa en *Ninfeas* y *Almas de violeta* », *Cuadernos Literarios*, 4, 2002, p. 9-39.
SALGADO, María Antonia*,* « Del modernismo y sus puntas de lanza en el trasatlantismo hispano : Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez », *Hispania*, 92.3, 2009, p. 439-448.
—, « Tres incisiones en el arte del retrato verbal modernista », *Inti : Revista de literatura hispánica*, 20, 1984, p. 57-69.
—, « Juan Ramón visto por Juan Ramón », *Cuadernos Hispanoamericanos,* 376-378, 1981, p. 7-23.
—, *El arte polifacético de las « caricaturas líricas » juanramonianas*, Madrid, Ínsula-Madrid, 1968.
SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, « Rosalía de Castro en Juan Ramón Jiménez », in *Actos do congreso internacional de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, vol. 3, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega / Universidade de Santiago de Compostela, 1986, p. 213-228.
—, « Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y el Romancero », *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2016, disponible sur : http://www.cervantesvirtual.com/ [consulté le 20/03/18], (Édition à partir de: *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Madrid, Ediciones Istmo, 1986, p. 557-565).
—, « Los libros de *Poesía y Belleza : la realidad invisible* », *Peñalabra*, 20, 1976, p. 18-21.
SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio, « Relaciones literarias entre Juan Ramón y el poeta malagueño José Sánchez Rodríguez », in *Actas del Congreso Internacional conmemorativo del centenario de Juan Ramón Jiménez*, vol. 2, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, 1983, p. 523-536.
SÁNCHEZ-BARBUDO, Antonio, *La segunda época de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1962.
SANZ MANZANO, María Ángeles, *La prosa autobiográfica de Juan Ramón Jiménez,* Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2003.
SCHÖNBERG, Jean-Louis, *Juan Ramón Jiménez ou le chant d'Orphée*, Neuchâtel, La Baconnière, 1961.
SHEEHAN, Robert Luis, « el "género Platero" de Juan Ramón Jiménez », *Cuadernos Hispanoamericanos,* 376-378, 1981, p. 731-743.
SILVERA, Francisco, *Juan Ramón Jiménez en el Archivo Histórico Nacional. Vol. 2, Monumento de amor*, *Ornato y Ellos*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012.
SODY DE RIVAS, Ángel, *Zenobia Camprubí Aymar. Aquella flor amarilla*, Moguer, Fundación Municipal de Cultura, 2007.

- **Sitographie sur Juan Ramón Jiménez**

« Juan Ramón Jiménez compuso su obra "más trascendental" en Florida », *Soitu.es*, 30/01/09, disponible sur : http://www.soitu.es [consulté le 10/12/14].
« Juan Ramón Jiménez no odiaba a los niños », *El Correo de Andalucía*, 16/09/17, disponible sur: http://elcorreoweb.es/cultura/juan-ramon-jimenez-no-odiaba-a-los-ninos-FH3339474 [consulté le 10/10/17].
« Los papeles secretos de JRJ », *El Cultural*, 03/07/2002, disponible sur : http://www.elcultural.com/ [consulté le 15/02/18].
« Vida de Zenobia Camprubí Aymar », Casa Museo y Fundación Zenobia Juan Ramón Jiménez, disponible sur : http://fundacion-jrj.es [consulté le 02/12/14].

BARRIGA BRAVO, José Julián, « Juan Ramón Jiménez, pionero en el tratamiento social de la Discapacidad », conférence donnée à Plasencia, 30/01/15, disponible sur : https://placeat.org/wp-content/uploads/2015/02/conferenciaJRJ.pdf [consulté le 27/01/18].
IGLESIA, Anna María, « Juan Ramón, el poeta de Moguer », *Jot Down*, 10/2017, disponible sur : http://www.jotdown.es/ [consulté le 26/02/18].
TRAPIELLO, Andrés, « Platero o la breve historia de un libro feliz », disponible sur : http://hemeroflexia.blogspot.ch/2015/02/platero-al-fin.html [consulté le 30/01/16].

3. Correspondance de Jiménez et de Sorolla

JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Epistolario I, 1898-1916*, Alfonso ALEGRE HEITZMANN (éd.), Madrid, Residencia de Estudiantes, 2006.
—, *Epistolario II, 1898-1916*, Alfonso ALEGRE HEITZMANN (éd.), Madrid, Residencia de Estudiantes, 2006.
LORENTE SOROLLA, Víctor et PONS-SOROLLA, Blanca (éd.), *Epistolarios de Joaquín Sorolla. Correspondencia con Clotilde García del Castillo (1891-1911)*, vol. 3, Barcelona, Anthropos, 2009.
LORENTE SOROLLA, Víctor, PONS-SOROLLA, Blanca et MOYA, Marina (éd.), *Epistolarios de Joaquín Sorolla. Correspondencia con Clotilde García del Castillo*, vol. 2, Barcelona, Anthropos, 2008.
TOMÁS, Facundo, GARÍN, Felipe, JUSTO, Isabel et BARRÓN, Sofía (éd.), *Epistolarios de Joaquín Sorolla. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora,* vol. 1, Barcelona, Anthropos, 2007.

4. Études sur l'enfant et l'enfance

- **Histoire de l'enfance et de la famille**

ALONSO, Aramayona, « Aproximación al trabajo infantil en España (1832-1936) », *Azaraque*, 2011, disponible sur : https://guillermoaramayona.wordpress.com/ [consulté le 10/01/18].
AGAMBEN, Giorgio, *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2011.
—, *Enfance et histoire : dépérissement de l'expérience et origine de l'histoire*, Paris, Payot, 1989.
ARANGUREN, José Luis *et al.*, *Infancia y sociedad en España*, Madrid, Hesperia, 1983.
ARIES, Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1975.
—, et DUBY, Georges, *Histoire de la vie privée*, Paris, Points, 1999, 5 vols.
AUBRY, Anne, « La lecture enfantine en France au début du XIXe siècle », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 29.2, 2014, p. 281-292.
BECCHI, Egle et JULIA, Dominique, *Histoire de l'enfance*, Paris, Seuil, 1998, 2 vols.
BOAS, George, *The cult of Childhood*, Londres, The Warburg Institute, 1966.
BORRÁS LLOP, José María, *El trabajo infantil en España* (1700-1950), Barcelona, Icaria, 2013.
—, « Fotografía/monumento. Historia de la infancia y retratos *post-mortem* », *Hispania. Revista Española de Historia*, LXX.234, 2010, p. 101-136.
—, *Historia de la infancia en la España contemporánea (1851-1936)*, Madrid, Ministerio de Trabajo-Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996.
BOSCH MARÍN, Juan, *El niño español en el siglo XX*, Madrid, Real Academia Nacional de Medicina, 1947.

BRULE, Pierre, « L'exposition des enfants en Grèce antique : une forme d'infanticide », *Enfances & Psy*, 3.44, 2009, p. 19-28, disponible sur : https://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2009-3-page-19.htm [consulté le 10/01/18].
CASAS, Ferrán, *Infancia : perspectivas psicosociales*, Barcelona, Paidós, 1998.
CASTRO, Pablo, « Creatura et infantia : Ternura, debilidad, monstruosidad y bendición (ss. XV-XVIII) », *Revista Electrónica Historias del Orbis Terrarum*, 1, 2009.
CHAPA BRUNET, María Teresa, « Presencia infantil y ritual funerario en el mundo ibérico », in GUSI JENER, Francesc, MURIEL, Susanna et OLARIA PUYOLES, Carmen Rosa (coord.), *Nasciturus, infans, puerulus vobis mater terra : la muerte en la infancia*, Castellón, Servei d'Investigacions Arqueològiques i Prehistòriques, 2008, p. 619-642.
CHOMBART DE LAUWE, Marie-José, *Un monde autre : l'enfance*, Paris, Payot, 1979.
COVENEY, Peter, *The Image of Childhood the Individual and society : a Study of the Theme in English Literature*, Londres, Penguin Books, 1967.
CUNNINGHAM, Hugh, *The Children of the Poor : Representations of Childhood since the Seventeenth Century*, Oxford, Blackwell, 1991.
CRUZ LICHET, Virginia de la, « Compartiendo la experiencia de la muerte. El niño muerto y el niño frente a la muerte », in SÁNCHEZ ROMERO, Margarita, ALARCÓN GARCÍA, Eva et ARANDA JIMÉNEZ, Gonzalo (éd.), *Children, spaces and identity*, vol. 4, Oxford, Oxbow Books, 2015, p. 355-364.
DEFRANCE, Anne, LOPEZ, Denis et RUGGIU, François-Joseph (éd.), *Regards sur l'enfance au XVII^e siècle. Actes du colloque du Centre de recherches sur le XVIIe siècle européen (1600-1700)*, Tübingen, Gunter Narr Verlang, 2007.
DEMAUSE, Lloyd, *Foundations of Psychohistory*, New York, Creative Roots, 1982.
—, *The History of Childhood.* New York, Psychohistory Press, 1974.
DESCLAIS-BERKVAM, Doris, *Enfance et maternité dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, H. Champion, 1981.
DÍAZ, Victoria Eugenia, « El niño y la muerte », *Affectio Societatis*, 1.2, 1998.
DOLTO, Françoise, *Les étapes majeures de l'enfance*, Paris, Gallimard, 1998.
DUGAST PORTES, Francine, « *Le récit d'enfance et ses modèles : esquisse d'un bilan : Cerisy, septembre 2001 »*, in CHEVALIER, Anne et DORNIER, Carole (dir.), *Le Récit d'enfance et ses modèles*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2003, p. 299-306, disponible sur : http://books.openedition.org/puc/10041 [consulté le 20/12/17].
DUPEYRON, Jean-François, *Nos idées sur l'enfance. Étude des représentations de l'enfance en Occident*, Paris, L'Harmattan, 2010.
FLANDRIN, Jean-Louis, *Familles. Parenté, maison, sexualité dans l'ancienne société,* Paris, Hachette, 1976.
GRIMARD, Stéphanie, « L'enfance à la croisée des chemins », *Québec français*, 122, 2001, p. 83-84.
HEYWOOD, Colin, *A History of Childhood*, Cambridge, Polity, 2001.
JENKS, Chris, *Childhood: Critical Concepts in Sociology*, New York, Routledge, 2005.
JOLIBERT, Bernard, *L'Enfance au XVII^e siècle*, Paris, Vrin, 1981
KERTZER, David I. et BARBAGLI, Marzio, *Historia de la familia europea*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2003.
KEY, Helen, *Le siècle de l'enfant*, Paris, Flammarion, 1901.
KORFF-SAUSSE, Simone, « L'enfant roi, l'enfant dans l'adulte et l'infantile », *Le Journal des psychologues*, 249.6, 2007, p. 62-66.
LE GRAND, Vincent, « La naissance de l'enfant dans l'histoire des idées politiques », *CRDF*, 5, 2006, p. 11-22.
LIEVEGOED, Bernard, *Phases de l'enfance*, Chatou, Les Trois Arches, 1993.

LUC, Jean-Noël, *L'Invention du jeune enfant au XIX^e siècle. De la salle d'asile à l'école maternelle,* Paris, Belin, 1997.
MEYER, Philippe, *L'Enfant et la raison d'État,* Paris, Seuil, 1977.
MOREAU, Agnès, « De l'homme au père : un passage à risque. Contribution à la prévention des dysfonctionnements de la parentalité précoce », *Dialogue*, 152, 2001, p. 9-16, disponible sur : https://www.cairn.info/revue-dialogue-2001-2-page-9.htm [consulté le 13/02/18].
NAYA GARMENDIA, Luis María et BALSERA PAULÍ Dávida (coord.), *La infancia en la historia: espacios y representaciones*, San Sebastián, Erein, 2006, 2 vols.
NÚÑEZ ROLDÁN, Francisco, *La infancia en España y Portugal. Siglos XVI-XIX*, Madrid, Sílex, 2011.
PADILLA, Antonio *et al*., *La infancia en los siglos XIX y XX. Discursos e imágenes, espacios y prácticas*, México, Casa Juan Pablos, Universidad Autónoma de Morelos, 2008.
PANCERA, Carlo, *Estudios de historia de la infancia*, Barcelona, PPU, 1993.
PERRON, Gilles, « Les tourments de l'enfance », *Québec français*, 122, 2001, p. 85-87.
POLLOCK, Linda, *A Lasting Relationship. Parents and their Children over Three Centuries*, Londres, Fourth Estate, 1987.
—, *Forgotten Children: Parent-Child Relations from 1500 to 1900,* Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
POURCHEZ, Laurence, « Postface. Pour une anthropologie de la petite enfance appliquée à la santé. La médicalisation de la petite enfance », in BONNET, Doris et POURCHEZ, Laurence, *Du soin au rite dans l'enfance*, Ramonville Saint-Agne / Paris, ÉRES / IRD, 2007, p. 301-306.
RAIMBAULT, Ginette, *L'enfant et la mort*, Paris, Dunod, 1995.
REDONDO, Augustin, *Figures de l'enfance*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997.
ROLLET, Catherine, *Les enfants au XIX^e siècle,* Paris, Hachette Littératures, 2001.
—, *La politique à l'égard de la petite enfance sous la III^e République*, Paris, INED / PUF, 1990.
RUEDA HERNANZ, Germán, *España 1790-1900: sociedad y condiciones económicas*, Madrid, Istmo, 2006.
TAVOILLOT, Pierre-Henri, « Le retour des âges de la vie », *Le Télémaque*, 37.1, 2010, p. 7-10, disponible sur : https://www.cairn.info [consulté le 03/03/18].
SHAHAR, Shulamith, *Childhood in the Middle Ages,* Londres, Routledge, 1990.
SHORTER, Edward, *Naissance de la famille moderne,* Paris, Seuil, 1977.
STEIN, Conrad, *L'enfant imaginaire*, Paris, Flammarion, 2011.
STEINBERG, Shirley et KINCHELOE, Joe, *Cultura infantil y multinacionales. La construcción de la identidad en la infancia*, Madrid, Ediciones Morata, 2000.
SULLY, James, *Studies of Childhood*, Boston, D. Appleton, 1895.
ZAREMBA, Charles (éd.), *La mort de l'enfant*, vol. 1, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2011.

- **L'enfance et l'enfant dans la littérature**

Anónimo, « Dialoguitos inocentes », in *Gente menuda*, *Blanco y Negro*, 23/01/1904.
AUDIBERTI, Marie-Louise, *Écrire l'enfance : douce ou amère, éclairée par la littérature*, Paris, Autrement, 2003.
BALMASEDA MAESTU, Enrique, *Memorias de la infancia en la poesía española contemporánea*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1991.
BELLE-ISLE, Francine, « Avant, ailleurs, nulle part. Quelque chose comme l'enfance... », *Voix et Images*, 1999, 25-1, p. 60-73.
BERRIOT-SALVADORE, Evelyne, *Autour de l'enfance*, Biarritz, Atlantica, 1999.

BETHLENFALVAY, Marina, *Les visages de l'enfant dans la littérature française du XIX^e siècle : esquisse d'une typologie*, Genève, Droz, 1979.
BOERO, Pino et DE LUCA, Carmine, « Giovanni Pascoli e la lingua del "Fanciullino" », *La letteratura per l'infanzia*, Bari, Laterza, 2016, édition digitale disponible sur http://books.google.fr [consulté le 27/02/18].
BOSETTI, Gilbert, *L'enfant-dieu et le poète : culte et poétiques de l'enfance dans le roman italien du XX^e siècle*, Grenoble, Ellug, 1997.
—, *Le mythe de l'enfance dans le roman italien contemporain*, Grenoble, Ellug, 1987.
BRUCKNER, Pascal, *La tentation de l'innocence*, Paris, Grasset, 1996.
CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, *Infancia y modernidad literaria*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.
CALVET, Jean, *L'Enfant dans la littérature française : des origines à 1870*, tome 1, Paris, Lanore, 1930
CARDINAL, Jacques, « Rêver l'enfance : littérature et psychanalyse », *Voix et Images*, 25.1, 1999, p. 33-35.
—, « L'abîme du rêve. Enfants de la folie et de l'écriture chez Michel Tremblay » *Voix et Images*, 1999, 25.1, p. 74-101.
CARP, Teresa C., « "Puer senex" in Roman and Medieval Thought », *Latomus*, 39.3, 1980, p. 736-739.
CERRILLO TORREMOCHA, Pedro, *¿Dónde está el niño que yo fui? Poemas para leer en la escuela*, Madrid, Akal, 2004.
CHEVALIER, Anne et DORNIER, Carole, *Le récit d'enfance et ses modèles*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2003,
CHOPERENA, Teresa, *La infancia en la poesía española del siglo XX : Memoria y autorreferencia*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2014.
—, « Evocaciones poéticas de la infancia en el exilio español: Juan Ramón Jiménez, Vicente Alexiandre, Rafael Alberti y Luis Cernuda », *Letras de Deusto*, 42.135, 2012, p. 229-252.
CLICHE, Anne Élaine, « Jusqu'à la fin de tous les temps ou le souvenir d'enfance (Satan Belhumeur de Victor-Lévy Beaulieu) », *Voix et Images*, 1999, 25.1, p. 36-59.
FERNÁNDEZ ROMERO, Ricardo, *El relato de infancia y juventud en España (1891-1942)*, Granada, Universidad de Granada, 2007.
FOREST, Philippe, *Le roman infanticide : Dostoïevski, Faulkner, Camus. Essais sur la littérature et le deuil*, Paris, C. Defaut, 2010.
GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís, « La matanza de los Inocentes », *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 3.5, 2011, p. 23-37, disponible sur : https://www.ucm.es/ [consulté le 10/01/18].
GODOY GALLARDO, Eduardo, *La infancia en la narrativa española de posguerra, 1939-1978*, Madrid, Playor, 1979.
GOUCHAN, Yannick, « Io nel fanciullo ravvisai me stesso : l'enfant dans la poésie de Pascoli », *Chroniques Italiennes*, 17, 2010.
HIMY-PIERI, Laure, « *Histoire d'enfances, histoire de l'enfance* », in CHEVALIER, Anne et DORNIER, Carole (dir.), *Le Récit d'enfance et ses modèles*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2003, p. 105-116, disponible sur : http://books.openedition.org/puc/10011 [consulté le 20/12/17].
LAMONTAGNE, André, « Relire l'enfance : le fantasme intertextuel dans L'amélanchier », *Voix et Images*, 1999, 25.1, p. 126-143.
LEVERGEOIS, Bertrand, « Le Grand Pan est vivant : mythopoétique du Petit Enfant », in PASCOLI, Giovanni, *Le Petit Enfant*, Paris, Éditions Michel de Maule, 2004, p. 15-38.

MALLOL, Anahí, « Infancia, poesía », in SARDI, Valeria et BLAKE, Cristina (coord.), *Un territorio en construcción : la literatura argentina para niños*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2012, p. 41-53.
MANSAU, Andrée, *Enfance et littérature au XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1991.
MARINA BEDIA, Marta, « La infancia en la poesía de José Hierro (ecos simbolistas y modernistas) », *Hesperia*, 7, 2004, p. 11-20.
MENCZEL, Gabriela et SCHOLZ, Lázsló, *La presencia del niño en las literaturas en lengua española*, Budapest, Eötvös József, 2008.
MONTANDON, Alain, *Du récit merveilleux ou L'ailleurs de l'enfance : « Le Petit Prince », « Pinocchio », « Le Magicien d'Oz », « Peter Pan », « ET », « L'Histoire sans fin »*, Paris, Imago, 2001.
MÜLLER, Hélène, « Miroir et mémoire. La deuxième personne et l'autobiographie : *Trame* d'enfance de Christa Wolf et *Enfance* de Nathalie Sarraute », *TRANS*-, 8, 2009.
ORLANDO, Francesco, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Padova, Liviana, 1966.
PACHECO OROPEZA, Bettina, « La evocación de la infancia en la poesía de Luisa del Valle Silva », *Contexto. Revista Anual de Estudios Literarios*, 15, 2009, p. 125-134.
PEÑA MUÑOZ, Manuel, *Alas para la infancia : fundamentos de literatura infantil*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1994.
PICARD, Anne-Marie, « L'enfant du Torrent ou le sujet de l'œuvre en puissance », *Voix et Images*, 25.1, 1999, p. 102-125.
PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M., *La niña y el mar: formas, temas y motivos tradicionales en el cancionero popular hispánico*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2010.
PRIMAULT, Max, LHONG, Henry et MALRIEU Jean, *Terres de l'enfance. Le mythe de l'enfance dans la littérature contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.
RANK, Otto, *Le mythe de la naissance du héros*, Paris, Payot, 1983.
RICH, Auguste, *L'enfance en poésie*, Paris, Gallimard, 1985.
SAHEL, Pierre et VIVIES, Jean, *L'enfance dans la littérature et la civilisation anglaise*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1993.
SCHNEIDER, Benoît (dir.), *Les enfants dans les livres : représentations, savoirs, normes*, Toulouse, Erès, 2013.
SCOTTO DI CARLO, Assunta, *« Il vissuto e il narrato ». Recuerdos de niñez y de mocedad di Miguel de Unamuno*, Pisa, Ets, 2012.
—, *Quando le locomotive erano orchi. L'infanzia nell'autobiografia (1890-1945)*, Pisa, Pacini, 2011.
SIEVERING-LORENZO, Maria-Gisela, *De la preocupación pedagógica a la expresión literaria de la infancia: de Ganivet a Lorca y Cernuda*, thèse de doctorat, Genève, Université de Genève, 2003.
WALSH, María Elena, « Siglo XX: la poesía en la primera infancia », *Educación y Biblioteca*, 124, 2001, p. 52-57.
WULLSCHLÄGER, Jackie, *Enfances rêvées : Alice, Peter Pan... nos nostalgies et nos tabous*, Paris, Autrement, 1997.

- **L'enfance et l'enfant dans la peinture**

AA. VV., *Ignacio Pinazo, el retrato infantil*, catalogue d'exposition, Valencia, IVAM, 2007.
—, *Niños de Murillo*, catalogue d'exposition, Madrid, Museo del Prado, 2001.
ALLARD, Sébastien, LANEYRIE-DAGEN, Nadeije et PERNOUD, Emmanuel, *L'enfant dans la peinture*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011.

ALZATE PIEDRAHITA, María Victoria, « Concepciones e imágenes de la infancia », *Revista de Ciencias Humanas*, 28, 2001, disponible sur : http://repository.unad.edu.co [consulté le 23/03/18].
AUTIN GRAZ, Marie-Christine, *L'enfant dans la peinture*, Milan / Paris, Skira / Seuil, 2002.
BEUVIER, Franck, « Le dessin d'enfant exposé, 1890-1915. Art de l'enfance et essence de l'art », *Gradhiva*, 9, 2009, p. 102-125.
CONCEPCIÓN MASIP, María Teresa, « El niño enfermo en la historia del arte (7) : La Sagrada Familia con Santa Ana. La Virgen de la buena leche (ca. 1595) Domenikos Theotokópoulos », *Canarias Pediátrica*, 34.1, 2010, p. 51-56.
—, « El niño enfermo en la historia del arte (6) : El niño espulgándose (1645-1650) : Bartolomé Esteban Murillo », *Canarias Pediátrica*, 33.3, 2009, p. 297-301.
—, « El niño enfermo en la historia del arte (5) : El niño de Vallecas Francisco Lezcano (1642): Diego Rodríguez de Silva y Velázquez », *Canarias Pediátrica*, 33.1, 2009, p. 67-73.
—, « El niño enfermo en la historia del arte (3) : Retrato de Margarita de Saboya con enano. Sofonisba Anguissola », *Canarias Pediátrica*, 32.2, 2008, p. 145-150.
—, « El niño enfermo en la historia del arte (2) : La convaleciente (1928-1930); María Blanchard », *Canarias Pediátrica*, 32.1, 2008, p. 53-56.
—, « El niño enfermo en la historia del arte (1) : el Doctor (1891), Samuel Luke Fildes », *Canarias Pediátrica*, 31.3, 2007, p. 43-46.
COQUET, Michèle, « Picasso ou l'enfance en boucle », *Gradhiva*, 9, 2009, p. 82-101.
FABRE, Daniel, « « C'est de l'art ! » : Le peuple, le primitif, l'enfant », *Gradhiva*, 9, 2009, p. 4-37.
GARCÍA HERRAIZ, Enrique, « El niño vestido de eclesiástico de Mazo: ¿ retrato de primera comunión u obispillo catedralicio ? », *Archivo Español de Arte*, 72.288, 1999, p. 552-555.
GRACIA BENEYTO, Carmen, *Iconografía infantil en la pintura valenciana*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1977.
—, « Iconografía del niño Dios en la pintura valenciana », *Archivo de Arte Valenciano*, 45, 1974, p. 69-78.
HESLEWOOD, Juliet, *Child. Portraits by 40 great artists*, Londres, Frances Lincoln Limited, 2013.
HOLGUERA CABRERA, Antonio, « Vanitas: el Niño Jesús y la muerte », in SOSA, Rafael Ramos et MARTÍN BOGDANOVICH, Luis (coord.), *La madera hecha Dios: Arte, fe y devoción en torno a la Pasión de Cristo*, Lima, Municipalidad de Lima, 2016, p. 56-58.
LE THOMAS, Claire, « Emmanuel Pernoud, *L'Enfant obscur. Peinture, éducation, naturalisme* », *Gradhiva*, 9, 2009, p. 204-205.
LUXENBERG, Alisa, « Retrato emblemático e identidad : Carlos III, niño, de Jean Ranc », *Boletín del Museo del Prado*, 19.37, 2001, p. 73-88.
MERLO-MORAT, Philippe, « Los niños y Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828): la serie de *Los juegos de niños* (1776-1785) », in MALHEIROS-POULET, Maria Eugenia et SEMILLA DURÁN, María Angélica (coord.), *Hommage à Jacques Poulet – Textures hors série*, Lyon, Langues et Cultures Européennes-Lyon 2, 2010, p. 365-379.
MOREL, Marie-France, « Corps exposés, corps parés, en Occident chrétien, dans les peintures et les photographies d'enfants morts (XVI^{e}-XIX^{e} siècles) », in GUSI JENER, Francesc, MURIEL, Susanna et OLARIA PUYOLES, Carmen Rosa (coord.), *Nasciturus, infans, puerulus vobis mater terra: la muerte en la infancia*, Castellón, Servei d'Investigacions Arqueològiques i Prehistòriques, 2008, p. 667-682.
—, « Images du petit enfant mort dans l'histoire », *Études sur la mort*, 2001, 119, p. 17-38.
—, « Représenter l'enfant mort dans l'occident chrétien du Moyen-Âge à nos jours », in LE GRAND-SEBILLE, Catherine, MOREL, Marie-France et ZONABEND, François (éd.), *Le fœtus, le nourrisson et la mort*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 83-104.

NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, « El concepto de la muerte en la “aetas imperfecta”: iconografía del niño », in *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media (II): ciclo de conferencias celebrado del 15 al 19 de abril de 1991*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1992, p. 37-64.

PEREZ, Stanis, « Les rides d'Apollon : l'évolution des portraits de Louis XIV », *Revue d’histoire moderne et contemporaine*, 50.3, 2003, p. 62-95, disponible sur : https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2003-3-page-62.htm [consulté le 15/12/2017].

PERNOUD, Emmanuel, « Corot : le modèle enfant, l’impression d’enfance », *Gradhiva*, 9, 2009, p. 38-55.

—, *L’enfant obscur : peinture, éducation, naturalisme*, Paris, Hazan, 2007.

5. Théorie picturo-littéraire

- **Théorie de la littérature**

ALONSO, Cecilio, *Historia de la literatura española, 5. Hacia una literatura nacional, 1800-1900*, Barcelona, Crítica, 2010.

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (éd.), *Un espejo en el camino. Formas discursivas y representaciones estéticas para el siglo XXI*, Madrid, Verbum, 2012, p. 61-76, disponible sur : https://revistafakta.wordpress.com/2014/05/12/pasajeros-en-el-museo-poetas-frente-al-lienzo-por-luis-bague-quilez/ [consulté le 3/10/17].

BAKHTINE, Michaël, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

CITTI, Pierre (dir.), *Fins de siècle*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1995.

CORBIN Alain *et al.* (dir.), *L’Invention du XIX^e^ siècle*. *Le XIX^e^ siècle au miroir du XX^e^ siècle,* Paris, Klincksieck, 2002.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *La poesía de vanguardia*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.

FONCK, Béatrice, *1898 : littérature et crise religieuse en Espagne*, Villeneuve-d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

IRIARTE LÓPEZ, Margarita, *El retrato literario*, Pamplona, EUNSA, 2004.

KLOSINSKA-NACHIN, Agnieszka, « El jardín de los modernistas : entre el simbolismo y la ironía », *Castilla. Estudios de Literatura*, 6, 2015, p.189-204.

LEJEUNE, Philippe, « *Votre enfance en cinq leçons* », in CHEVALIER, Anne et DORNIER, Carole (dir.), *Le Récit d'enfance et ses modèles*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2003, p. 281-296, disponible sur : http://books.openedition.org/puc/10038 [consulté le 20/12/17].

—, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.

MADELENAT, Daniel, « François Coppée “jardintimiste” », in BERNARD-GRIFFITHS, Simone, LE BORGNE, Françoise et MADELENAT, Daniel (éd.), *Jardins et intimité dans la littérature européenne : 1750-1920*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 371-386.

MAINER, José-Carlos, *Historia y crítica de la literatura española. 6. Modernidad y nacionalismo*, Barcelona, Crítica, 2010.

—, *La historia de la literatura grecolatina durante la edad de plata de la cultura española (1868-1936)*, Málaga, Universidad de Málaga, 2010.

MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A., *Vivir de la pluma, la profesionalización del escritor, 1836-1936*, Madrid, Marcial Pons, 2009.

MEDINA ARJONA, Encarnación, « La laicización de la fiesta en la literatura naturalista », in REAL, Elena *et al*. (coord.), *Écrire, traduire et représenter la fête*, Valencia, Universitat de València, 2001, p. 241-252.

MERLO-MORAT, Philippe, *Littérature espagnole contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. et RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, *Manual de literatura española, XI. Noventismo y vanguardia : Líricos*, Pamplona, Cénlit Ediciones, 1993.

STIKER-METRAL, Charles-Olivier, *L'autobiographie*, Paris, Flammarion, 2014.

SOUBEYROUX, Jacques (éd.), *Mouvement et discontinuité*. *Approches méthodologiques appliquées à l'histoire et aux littératures d'Espagne et d'Amérique latine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1995.

TOLLINCHI, Esteban, *Romanticismo y modernidad*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1989.

TOURNIER, Michel, *Le miroir des idées*, Paris, Mercure de France, 1996.

URRUTIA CÁRDENAS, Salvador Hernán, « La Edad de Plata de la literatura española (1868-1936) », *Cauce*, 22-23, 1999-2000, p. 581-595.

- **Théorie de l'histoire de l'art**

AA. VV., *Les macchiaioli : des impressionnistes italiens ?,* Paris, Musées d'Orsay et de l'Orangerie, 2013.

ABEIJÓN, José Ignacio et SAINZ DE LA MAZA, Miriam (coord.), *La pintura del 27*, Madrid, Artegraf, 2005.

ÁLVAREZ GONZALEZ, Marta, *Les femmes dans l'art*, Paris, Hazan, 2010.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Chroniques d'art : 1902-1918*, Paris, Gallimard, 1960.

ARASSE, Daniel, *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2009.

—, *Le sujet dans le tableau*, Paris, Flammarion, 2008.

—, *On n'y voit rien : descriptions*, Paris, Gallimard, 2003.

ARGULLOL, Rafael (éd.), *El retrato*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.

ARIAS ANGLÉS, Enrique, « La visión de Marruecos a través de la pintura orientalista española », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37.1, 2007, disponible sur : http://journals.openedition.org/mcv/2821 [consulté le 15/02/18].

BAUDELAIRE, Charles, *Écrits sur l'art*, Paris, Librairie Générale Française, 1992.

BERNAL MUÑOZ, José Luis, « El color en la literatura del modernismo », *Anales de Literatura Española*, 15, 2002, p. 184-189.

BESSIERE, Christiane et BESSIERE, Bernard, *La peinture espagnole*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2018.

CALVO SERRALLER, Francisco, *La novela del artista. El creador como héroe de la ficción contemporánea*, Madrid, Fondo Cultura Económica de España, 2014.

—, *La invención del arte español*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013.

DU CAMP, Maxime, *Salon de 1857, peinture, sculpture*, Paris, Librairie Nouvelle, 1857.

ESQUINCA, Julenne, « El orientalismo, la fascinación romántica por Medio Oriente », *Fahrenheit*, 2016, disponible sur: http://fahrenheitmagazine.com/ [consulté le 14/02/18].

GÁLLEGO, Julián, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra, 1978.

GIGANTE, Elisabetta, *L'art du portrait*, Paris, Hazan, 2012.

GOLDBERG, Itzhak, « Portrait et visage, visage ou portrait », in FLAHUTEZ, Fabrice, GOLDBERG Itzhak et VOLTI, Panayota (dir.), *Visage et portrait, visage ou portrait*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2010, p. 13-21, disponible sur : http://books.openedition.org/pupo/948 [consulté le 10/03/18].

GOMBRICH, Ernst, *La historia del arte*, Londres, Phaidon, 2013.

GUINARD, Paul, *Les peintres espagnols*, Paris, Le Livre de poche, 1967.

HEINICH, Nathalie, *Être artiste*, Paris, Klincksieck, 1996.

HUGUET, José, *Historia de la fotografía valenciana*, Valencia, Levante-EMV, 1990.

LAINO, Imma, *Comment regarder la peinture,* Paris, Hazan, 2010.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *Leer la pintura*, Barcelona, Larousse, 2013.

—, *Lire la peinture. Dans l'intimité des œuvres*, Paris, Larousse, 2002.

—, *Lire la peinture. Dans le secret des ateliers*, Paris, Larousse, 2011.

LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989.

MARTIN-FUGIER, Anne, *La vie d'artiste au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2012.

MERLO-MORAT, Philippe, *La peinture espagnole au musée des Beaux-Arts de Lyon – Les peintures anciennes*, Lyon, Le Grimh, 2012.

MUÑOZ MOLINA, Antonio, *El atrevimiento de mirar*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012.

OSMA, Guillermo de, « La pintura del 27 », in ABEIJÓN, José Ignacio et SAINZ DE LA MAZA, Miriam (coord.), *La pintura del 27*, Madrid, Artegraf, 2005, p. 5-21.

PASTOUREAU, Michel, *La couleur de nos souvenirs*, Paris, Seuil, 2010.

—, *Bleu : histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2000.

—, et SIMONNET, Dominique *Le petit livre des couleurs*, Paris, Éditions du Panama, 2014.

PÉREZ REYES, Carlos, « La pintura simbolista en España », *El Ciervo*, 552, 1997, p. 42.

POMMIER, Édouard, *Théories du portrait*, Paris, Gallimard, 1998.

PORTÚS, Javier, *El concepto de pintura española, historia de un problema*, Madrid, Verbum, 2012.

SAÏD, Edward W., *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Points, 2015.

SOTO BOULLOSA, Juan Carlos, « Realismo pictórico y positivismo », *Liño. Revista Anual de Historia del Arte*, 5, 1985, p. 101-114.

TOMÁS, Facundo, *Formas artísticas y sociedad de masas. Elementos para una genealogía del gusto : el entresiglos XIX-XX*, Madrid, Machado, 2001.

TRAPIELLO, Andrés, «Todos somos esx y esx somos todos » in *Retratos de Toulouse-Lautrec a Eduardo Arroyo*, catalogue d'exposition, Madrid, Advantia, 2014, p. 5-6.

VIGNERON, Denis, *La création artistique espagnole à l'épreuve de la modernité esthétique européenne (1898-1931)*, Paris, Publibook, 2009.

WHITE, Harrison et WHITE, Cynthia, *La carrière des peintres au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1991.

ZUBIAURRE, Maite, *Culturas del erotismo en España*, *1898-1939*, Madrid, Cátedra, 2014, p. 204-206.

- **Études des relations textes/images**

BALCELLS, José María, « Jardines abandonados en Juan Ramón y en Santiago Rusiñol », *Caligrama*, 3, 1991, p. 31-58.

BERGEZ, Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2011.

BONNEFOY, Yves, *Le nuage rouge : essais sur la poétique*, Paris, Mercure de France, 1977.

BOU, Enric, « Suerte de varas. Pintura en literatura », in TORTOSA, Virgilio (éd.), *Re-escrituras de lo global. Traducción e interculturalidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, p. 367-396.

CÁRCAMO, Silvia Inés, « J. Martí y S. Rusiñol : los desplazamientos de fin de siglo », *Anales del 2º Congresso Brasileiro de Hispanistas,* 2002, São Paulo, disponible sur : http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000012002000200040&lng=es&nrm=iso [consulté le 23/03/2018].

FEAL, Rosemary Geisdorfer, *Painting on the page: interartistic approaches to modern Hispanic texts*, New York, State University of New York Press, 1995.

FUMAROLI, Marc, *L'école du silence : le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1998.

GIBSON, Ian, *Lorca-Dalí : El amor que no pudo ser*, Barcelona, Debolsillo, 2016.

GUILLÉN, Claudio, *Múltiples moradas : ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998.

KIBÉDI VARGA, Áron, « Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen », in MONEGAL, Antonio (dir.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco-Libros, 2000, p. 109-139.

LARUE, Anne, « Le texte et l'image en littérature comparée » in BALLESTRA, Sylvie et MOURA, Jean-Marc (éd.), *Le Comparatisme aujourd'hui*, Lille, Université de Lille, 1999.

—, « De l'*Ut pictura poesis* à la fusion romantique des arts » in CAULLIER, Joëlle (dir.), *La Synthèse des arts*, Lille, Presses du Septentrion, 1998, disponible sur : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00560739 [consulté le 23/03/18].

LAUDE, Jean, « Sobre el análisis de poemas y cuadros », in MONEGAL, Antonio (dir.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco-Libros, 2000, p. 89-108.

LITVAK, Lily, « El jardín abandonado. El tema del viejo parque en pintura y literatura », *Espacio, Tiempo y Forma*, 7.13, 2000, p. 485- 507.

LLORENTE, María Ema, « Los estudios interdisciplinares sobre pintura y literatura española. Aproximación al estado de la cuestión », *Impossibilia*, 4, 2012, p. 233-251.

LOUVEL, Liliane, *Texte/image. Image à lire, texte à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

MERLO-MORAT, Philippe, « Les *tabloèmes* d'Olvido García Valdés : vers une peinturoème. Proposition d'une approche méthodologique croisée poésie-peinture » in BONHOMME, Béatrice, CASTRO, Idoli et LLOZE, Évelyne (dir.), *Dire le réel aujourd'hui en poésie*, Paris, Hermann, 2016, p. 632-650.

MOLINA FOIX, Vicente, « Poesía y pintura, una hermandad profana » in TRUJILLO, José Ramón et RODRÍGUEZ, Begoña (éd.) *Actas de las jornadas de poesía última 2007. Cal y Canto*, Cádiz, Fundación Rafael Alberti, 2007, p. 205-214.

MONEGAL, Antonio (éd.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco-Libros, 2000.

PONCE CÁRDENAS, Jesús, *Écfrasis : visión y escritura*, Madrid, Fragua, 2014.

—, « Era una tarde de un jardín umbrío : trayectoria de un motivo finisecular entre poesía y pintura », *Bulletin hispanique*, 115.1, 2013, p. 305-358, disponible sur : http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/2513 [consulté le 03/03/17].

PRAZ, Mario, *Mnémosyne : parallèle entre littérature et arts plastiques*, Paris, G.-J. Salvy, 1986.

RIFFATERRE, Michael, « L'illusion d'ekphrasis » in MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle (éd.), *La pensée de l'image : signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Vincennes, PUV, 1994, p. 211-229.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *Pintura y literatura en Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Fundación José Manuel Lara, 2006.

RUIZ, Ívan, « Piedra de sol, ¿Afinidades entre pintura y poesía? », *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 87, 2005, p. 145-167.

SÁEZ, Adrián J., « "Hacer con el pincel literatura": la pintura en *Abel Sánchez* de Unamuno » in GONZÁLEZ DE CANALES, Julia *et al*. (éd.), *Metamedialidad : los medios y la metaficción*, Binges, Orbis Tertius, 2017, p. 149-166.

SÁEZ, Adrián J., « Entre el pincel y la pluma : boceto sobre la poesía de Quevedo y la pintura » in RICO GARCÍA, José Manuel et RUIZ PÉREZ, Pedro (éd.), *El duque de Medina Sidonia : mecenazgo y renovación estética*, Huelva, Universidad de Huelva, 2015, p. 381-398.
SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, « La galería de bustos de "El jardín de Lope de Vega" (1621) » in RUBIO ÁRQUEZ, Marcial et SÁEZ, Adrián J. (éd.), *La estirpe de Pigmalión : poesía y escultura en el Siglo de Oro*, Madrid, Sial, 2017, p. 199-216.
—, *El pincel y el Fénix : pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011.
SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Buñuel, Lorca, Dalí : el enigma sin fin*, Barcelona, Booket, 2009.
SICOTTE, Geneviève, « Le jardin dans la littérature fin-de-siècle, ou quand un motif narratif devient un objet esthétique », *Projets de paysage*, 5, 2011, disponible sur : http://www.projetsdepaysage.fr/ [consulté le 14/02/18].
SPANG, Kurt, « La líricopintura. Sobre las interferencias entre lírica y pintura », *Impossibilia*, 3, 2012, p. 233-245.
STANDISH, Peter, *Línea y color. Desde la pintura a la poesía*, Madrid, Vervuert, 1999.
TERRASA, Jacques, *L'analyse du texte et de l'image en espagnol*, Paris, Armand Colin, 2017.
TORRE, Guillermo de, *Ut pictura poesis. Doctrina y estética literaria*, Madrid, Guadarrama, 1970.
VOUILLOUX, Bernard, *Le tournant « artiste » de la littérature française : écrire avec la peinture au XIX^e siècle*, Paris, Hermann, 2011.
—, *Tableaux d'auteurs. Après l' « Ut pictura poesis* », Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2004.
—, *La peinture dans le texte : XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS, 1994.
—, « Presque ou du narratif en peinture », *Littérature*, 81, 1991, p. 85-100.
—, « La description du tableau : la peinture et l'innommable », *Littérature*, 73, 1989, p. 61-82.
—, *De la peinture au texte, l'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, Genève, Droz, 1989.
ZANETTA, María Alejandra, « Las pinturas y los relatos del período simbólico esteticista de Santiago Rusiñol : un análisis del código representativo », *Crítica Hispánica*, 20.1-2, 1998, p. 128-141.
—, *La pintura y la prosa de Santiago Rusiñol : un estudio comparativo*, Valladolid, Universitas Castellae, 1997.

- **Sitographie sur la théorie picturo-littéraire**

« Cómo evolucionaron los autorretratos de Picasso en el transcurso de 80 años », Disponible sur : http://culturainquieta.com [consulté le 14/02/18].
« Couleur et rhétorique, poésie et peinture », disponible sur : http://arts.ens-lyon.fr/ [consulté le 10/03/2018].

6. Autres œuvres et études consultées

- **Sur la science**

CAMPOS, Javier, « Luz en la ciencia », *Contrastes. Revista Cultural*, 54, 2009, p. 149-150.
—, « Los orígenes de la psicología científica en España : El doctor Simarro », *Investigaciones Psicológicas*, 4, Universidad Complutense de Madrid, 1987, p. 67-79, disponible sur : http://eprints.ucm.es/ [consulté le 12/05/2015].

CARPINTERO, Helio, « El doctor Simarro y la psicología española », *Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*, 79, 2002.
LISSORGUES, Yvan, « Filosofía idealista y krausismo. Positivismo y debate sobre la ciencia », *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2008, disponible sur : http://www.cervantesvirtual.com [consulté le 01.05.2017] (édition à partir de GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (dir.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa, 1998, p. 31-46).
VIDAL PARELLADA, Assumpciò, *Luis Simarro y su tiempo*, Madrid, Távara, 2007.

- **Sur le krausisme et la pédagogie**

ABELLÁN, José Luis, « La Institución Libre de Enseñanza y un “santo laico” que se llama Giner de los Ríos », in *Historia del pensamiento español, de Séneca a nuestros días*, Madrid, Espasa, 1996, p. 429-438.
AUBERT, Paul, « ¿A la Sorbona, a Marburgo o a la Alpujarra ? La Junta para Ampliación de Estudios », *Circunstancia*, 5.14, 2007, disponible sur : http://www.ortegaygasset.edu [consulté le 20/03/18].
AZCUÉNAGA CAVIA, María Carmen, *La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas : historia de sus centros y protagonistas (1907-1939)*, Gijón, Ediciones Trea, 2010.
BELLO, Luis, *Viaje por las escuelas de España*, Madrid, Renacimiento, 1929.
CIEZA GARCÍA, José Antonio, *Mentalidad social y modelos educativos*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.
GINER DE LOS RÍOS, Francisco, *Ensayos*, Madrid, Alianza, 1969.
GÓMEZ GARCÍA, María Nieves, *Educación y pedagogía en el pensamiento de Giner de los Ríos*, Sevilla, Anales de la Universidad Hispalense, 1983.
JIMÉNEZ-LANDI, Antonio, *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996, 3 vols.
JOBIT, Pierre, *Les Éducateurs de l’Espagne contemporaine*, Paris / Bordeaux, Bibliothèque de l’École des Hautes Études Hispaniques, 1936.
MARCO, José María, *Francisco Giner de los Ríos, pedagogía y poder*, Madrid, Ciudadela, 2008.
ORTEGA CANTERO, Nicolás, « La visión del paisaje de Francisco Giner de los Ríos », *Boletín de la Biblioteca del Ateneo*, 4.13, 2003, p. 21-30.
OTERO CARVAJAL, Luis Enrique, *La lucha por la modernidad : las ciencias naturales y la junta para ampliación de estudios*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2012.

- **Sur les intellectuels et le contexte socio-culturel**

ARIES, Philippe, *Essais sur l’histoire de la mort en Occident*, Paris, Seuil, 1975.
AUBERT, Paul, *La frustration de l’intellectuel libéral*, Cabris, Éditions Sulliver, 2010.
—, « Madrid : du centre intellectuel à la capitale politique (1900-1931) », in CHARLE, Christophe et ROCHE, Daniel (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes (XVIII^e^-XX^e^ siècles)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2002, disponible sur : http://books.openedition.org/psorbonne/923 [consulté le 04/03/18].

FRAY, Anne-Marie et PICOULEAU, Sterenn, « Le diagnostic de l'identité professionnelle : une dimension essentielle pour la qualité au travail », *Management & Avenir*, 38.8, 2010, p. 72-88, disponible sur : https://www.cairn.info/revue-management-et-avenir-2010-8-page-72.htm [consulté le 1/03/18].
KERFA, Sonia, « Violence sur la ville : Barcelone et les images de l'exclusion dans le documentaire indépendant des années 60 », *Cahiers d'études romanes*, 16, 2007, disponible sur : http://journals.openedition.org/etudesromanes/2091 [consulté le 03/03/18].
LITVAK, Lily, *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid, Taurus, 1980.
PLUMED DOMINGO, José Javier et REY GONZÁLEZ, Antonio « La introducción de las ideas degeneracionistas en la España del siglo XIX aspectos conceptuales », *Frenia*, 2.1, 2002, p. 31-48.
SOBEJANO, Gonzalo, « "Épater le bourgeois" en la España literaria de 1900 », *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2006, disponible sur : http://www.cervantesvirtual.com [consulté le 18/01/18]. (Autre édition: *Wort und Text, Festschrift für Fritz Schalk*, Frankfurt am Main, Klosterman, p. 449-481)
TENA ARTIGAS, Joaquín, « El analfabetismo en España, hoy », *Revista de Educación*, 268, 1981, p. 291-297.
TOMÁS, Facundo, *Las culturas periféricas y el síndrome del 98*, Barcelona, Anthropos, 2000.

- **Œuvres littéraires**

AZORÍN, *Valencia*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1949.
BLASCO IBAÑEZ, Vicente, *Flor de mayo*, Madrid, Cátedra, 1999.
DARÍO, Rubén, *Azul…Cantos de vida y de esperanza*, Madrid, Cátedra, 2014.
—, *España contemporánea*, Madrid, Visor, 2005.
GARCÍA LORCA, Federico, *Romancero gitan*, Paris, Aubier, 1995
HAWTHORNE, Nathaniel, *La lettre écarlate*, Paris, Flammarion, 1982.
NIETZSCHE, Friedrich, *La ciencia jovial*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1985.
ORTEGA Y GASSET, José, *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, tome I, 1946-1947.
PASCOLI, Giovanni, « Il fanciullino », in *Pensieri e discorsi*, Bologna 1907, disponible sur : http://www.classicitaliani.it/ [consulté le 03/04/15].
PÉREZ DE AYALA, Ramón, *Amistades y recuerdos*, Barcelona, Aedos, 1961.
RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2009.
ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Émile ou de l'éducation*, Paris, Libraire de Firmin Didot Frères, 1854
SAINT-EXUPERY, Antoine de, *Le petit Prince*, Paris, Gallimard, 1999.
WINTHUYSEN, Javier de, *Memorias de un señorito sevillano*, María Héctor VÁZQUEZ, Enrique LAFUENTE FERRARI et Teresa WINTHUYSEN ALEXANDER (éd.), Greenbelt, Winthuysen Foundation, 2005.
—, *Jardines clásicos de España : Castilla***,** Madrid, Industrias gráficas, 1930.

7. Ouvrages de consultation de base

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982.
CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1992.

Código Civil, Boletín Oficial del Estado, 25/07/1889, disponible sur : https://www.boe.es/ [consulté le 03/03/18].
Dictionnaire CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales), disponible sur : www.cnrtl.fr [consulté le 15/02/18].
Enciclopedia del Museo del Prado, disponible sur : https://www.museodelprado.es/ [consulté le 12/02/18].
Encyclopédie Universalis, disponible sur : https://www.universalis.fr/ [consulté le 23/03/18].
Lexique des règles typographiques, Lonrai, Imprimerie nationale, 2014.
REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, disponible sur : www.rae.es [consulté le 12/03/18].
REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua castellana*, 13e edición, Madrid, Señores Hernando, 1899.