

LA PÉDAGOGIE ROMANTIQUE DE LA  
MÉDITERRANÉE DANS LES PORTRAITS  
D'AZORÍN ET MIRÓ

La mer de l'utopie

La tradition orale reprise par Platon dans *Timeo*<sup>1</sup> attribue les origines de la patrie grecque à un continent immergé dans la mer avant la période classique: L'Atlantide<sup>2</sup>. Il existe des hypothèses géophysiques qui attribuent cet espace mythique aux eaux qu'occupe aujourd'hui la mer Méditerranée<sup>3</sup>. Cependant, par manque de preuves, le règne des atlantides reste une utopie, le lieu du non-lieu : il demeure dans la mémoire comme l'illustre énigme de l'éternel résiduel dans les profondeurs inquiètes où les certitudes vont faire naufrage.

Les grecs contemplaient la Méditerranée comme le symbole de l'origine qui se trouverait ailleurs. Ses eaux étaient le miroir de leur esprit, et leur passion pour le voyage, poussée par leur imagination, les amenait à reconstruire leur cosmologie sublime entre l'Orient et l'Occident.

Les poètes qui ont connus cette mer semblent avoir joué de la lyre avec ses vagues saumâtre d'enjouement et d'élégie. Rafael Cansinos Assens, par exemple, a su l'apprécier lorsqu'il attribuait au son ininterrompu des côtes l'inspiration naturelle du rythme et l'harmonie artistiques:

À chaque fois que la mer mène son flux et reflux à la poésie, apparaissent les polyphonies longues et entraînantes. Elle inspire des onomatopées sonores, douces, ou des cadences intrépides qu'elles proviennent

---

<sup>1</sup> Vd. Platon, *Diálogos*, VI. *Filebo*, *Timeo*, *Critias*, Traductions, introductions et notes de M<sup>a</sup> .A. Durán et F. Lisi, Madrid, Gredos, 1992, p. 155-261.

<sup>2</sup> Aussi le dialogue *Critias*, qui est la suite de *Timée*, Platon insiste sur le thème de l'Atlantide (vid., *ibid.*, p. 275-296).

<sup>3</sup> Pour une exégèse sur l'Atlantide selon *Le Dialogue de Platon*, comme différentes hypothèses sur son existence et sa localisation, vid. R. Gay de Montellá, *Mediterranismo y atlantismo*, Barcelona, Juventud, 1943, p. 215-271. Parmi les différentes conjonctures rassemblées par Gay de Montellá je souligne la formule de Ph. Negris durant le Congrès International d'Archéologie célébré à Athènes vers 1905, selon lequel l'effondrement des terres érythréennes qu'occupaient les territoires depuis la Mer Rouge jusqu'à la mer Égée était en relation avec l'effondrement de l'Atlantide.

du calme ou de la tempête, mais toujours supérieures à celles que peut provoquer la terre. (...) Chaque poète, face à la mer, essaie d'interpréter de façon fragmentaire l'énigme marine et lyrique et d'exprimer son harmonie. Chacun essaie de prendre sa néréide. Et la mer devient ainsi attirante, dans le lyrique, et pas seulement pour elle-même mais aussi pour les trésors qu'elle renferme, pour sa flotte merveilleuse, pour ses êtres silencieux, pour ses morts, pour ses navires endormis, éternellement immobiles<sup>4</sup>.

Ce fut les poètes de Jena qui se sentirent profondément attirés par le chant des sirènes qui promettaient, à la dérive des extraits, la passion archéologiques de dévoiler de qui reste occulte et de réunir ce qui est dispersé. La contemplation de la mer Méditerranée par ces artistes, hommes éloignés de leur contexte géographique, leur a procuré un regard intérieur qui unie l'exotique et l'intime.

Durant son voyage en Italie, Goethe comprit que la patrie de l'antiquité gréco-latine n'était pas la terre mais la mer et son utopie ; et son enseignement ouvrit le chemin aux romantiques allemands et anglais afin qu'ils le contemplent comme celui qui explore le processus créateur submergé dans les concerts spectaculaires du sentiment et de l'onirique. Dans l'horizon de la Méditerranée, ils trouvèrent le modèle d'inspiration pour une *paideia* plastique, littéraire, philosophique et politique de l'être esthétique qui les ferait déboucher sur un état de contemplation intérieure de la beauté au sein de la nature, tout en consolidant leurs aspirations d'autoaffirmation nationale. Tel était l'influence du paysage méridional qui les avait renversés par sa splendeur et sa profusion.

Leur voyage en Italie fut aussi initiatique pour les anglais Byron, Shelley, Keats<sup>5</sup> et Turner. Ce dernier, lorsqu'il vit la mer Méditerranée de ses propres yeux, découvrit combien l'activité de sa peinture mimétique avait été fautive jusqu'à présent. Et lorsqu'il revint en Angleterre pour recréer ses impressions dans son atelier, "les souvenirs d'Italie agir dans son esprit comme les vapeurs de l'alcool, et le paysage semblait nager devant ses yeux dans une mer de lumière. Les ombres devinrent jaunes et écarlates; l'horizon nacré; les arbres d'un bleu lapislazzuli, et les figures nageaient dans un brouillard engendré par la chaleur, comme des poissons tropicaux transparents."<sup>6</sup>

Un siècle après, Juan Martínez Ruiz « Azorín » récupéra la proposition de Saint-Beuve selon laquelle l'origine du sentiment littéraire de

---

<sup>5</sup> Sur l'influence de la littérature et l'art des classiques grecs et romains dans les poétiques de Byron, Shelley y Keats voir Gilbert Highet, *La tradición clásica*, vol. II, México, F. C. E., 1996, pp. 183-198.

<sup>6</sup> Kennett Clark à propos de la peinture de Turner (Cfr. K. Clark, *El arte del paisaje*, Barcelona, Seix Barral, 1971., p. 143).

la nature commença avec le Romantisme : "le sentiment amoureux envers la nature provient du XIXème siècle. Il est né avec le Romantisme, peu à peu (...). Pour la première fois, le Romantisme attire vers l'art la nature en elle-même, non pas comme un accessoire"<sup>7</sup>. Ce fut de l'avis de Luis Cernuda qui dans son étude *Pensamiento poético en la lírica inglesa* argumentait que les poètes illustrés avaient considéré la nature comme une matière brute à laquelle l'art donnait forme, tandis que les poètes romantiques aimaient la nature pour ce qu'elle est, telle quelle, sans besoin que l'art la façonne<sup>8</sup>. Ensuite les Ballades lyriques de Wordsworth et Coleridge viendront perpétuer cette tendance présocratique qui assume le monde classique dans sa condition agreste, avant d'être élagué de la pensée dialectique. Son barde devait être Homère, auteur de ballades d'une beauté pure et maître d'un naturalisme sans réserve qui chercha dans la mer l'esprit de toute chose.

C'est ainsi qu'à partir du romantisme, on peut constater l'existence d'une vision amoureuse de la nature à travers l'imagination qui exalte sa condition esthétique au-delà de ce que l'on pourrait qualifier d'instinct de survie ; jusqu'au point où l'atroce devient charmant, comme le démontre l'expérience abyssale qu'allégorise la mer autant dans sa facette apollinienne (belle harmonie) que dionysiaque (sublime infini).

La pédagogie romantique de la Méditerranée a été héritée par les artistes espagnols du XXème siècle, une fois que, comme l'interpréta si bien Francisco Mirabent Vilaplana, ils avaient évolué "depuis la contemplation primitive d'une Nature fortuite –mélange d'admiration et de peur- jusqu'à l'amitié d'aujourd'hui entre la Nature et l'Esprit grâce au sentiment de la beauté naturelle, qui est le résultat de l'activité philosophique du subjectivisme moderne"<sup>9</sup>. Une romantisation de la culture grecque tardivement acceptée par les artistes espagnols. Udo Rusker a signalé la réticence que notre culture a maintenu face à l'hellénisme jusqu'à la deuxième moitié du XIXème siècle. Depuis la Renaissance, nous devons en compte que l'Antiquité romaine comme base de la culture méditerranéenne. Les penseurs grecs n'avaient pas leur place dans la tradition scolastique, car sous le signe de la Contre-réforme son paganisme constituait un anathème et sa philosophie de la nature ainsi que la mythologie amenaient des modèles banals mais ils n'étaient pas reçus comme des forces vivantes.

---

<sup>7</sup> Cfr. Azorín, *El paisaje de España visto por los españoles* (1917), en *Obras completas*, vol. III, Madrid, Aguilar, 1961, p. 1151.

<sup>8</sup> Cfr. L. Cernuda, *Pensamiento poético en la lírica inglesa*, en *Prosa completa*, Barcelona, Barral, 1975, p. 500.

<sup>9</sup> Cfr. F. De P. Mirabent Vilaplana, *Estudios estéticos y otros ensayos filosóficos*, vol. I, Barcelona C.S.I.C., 1957, p. 309.

L'Espagne romantique n'a pas été non plus affectée par l'idéalisation de l'esprit grec qui partait de Winckelmann; "dans le meilleur des cas on cultivait la mélancolie des ruines d'un passé disparu, et dont on ne comprend pas les répercussions spirituelles"<sup>10</sup>. Son inconditionnelle attribution au classicisme français provoque son incompréhension de l'attitude du romantisme allemand envers les grecs, et spécialement la vision précurseur de Goethe sur le fond archaïque, chaotique et submergé de la Grèce sur laquelle Nietzsche devait ensuite construire sa nature dionysiaque.

L'inquiétude pour Goethe, pour Nietzsche et pour la romantisation du thème méditerranéen gréco-romain n'a rien à voir avec le Romantisme espagnol mais plutôt avec la crise interne du monde hispanique vers 1900. Comme remède au *Sturm and Drang*, des artistes et des intellectuels espagnols ont voulu affronter les problèmes de la nation en imitant l'exemple vitaliste et créatif des classiques. Goethe était toujours la grande autorité morale. On lui doit l'humanisme qui surmonta le cap des tempêtes de la censure de la liberté d'expression grâce à la barre de la recherche pour la vie et a montré aux générations à venir que l'art apprend de la nature son authentique durabilité, qui ne correspond pas à la mimésis de modèles statuaire mais plutôt à l'organicité harmonisatrice de contraires qui arriveraient à l'unité dans la variété.

Sa poétique — diffusée par le groupe de Jena y à partir de la « Naturephilosophie » de Schelling<sup>11</sup>, renforcée par l'adhésion anglaise de Coleridge et Wordsworth — a laissé une certaine empreinte chez Nietzsche, Dilthey, Bergson, y Krause<sup>12</sup>. C'est grâce à ce dernier qu'il s'est rendu en Espagne et c'est là-bas qu'il a connu une brève apogée impulsée par la difficile présence régénératrice de l'école krausiste dans les institutions culturelles et éducatives de la Restauration et sa germination républicaine bientôt rognée par la guerre civile. Parallèlement, en Catalogne on a assumé la pédagogie esthétique du romantisme allemand au sein de la "Reinaxença noucentista", qui à réussi à diffuser au grand public les œuvres de Goethe et de Nietzsche grâce aux traductions de Joan Maragall et aux gloses de l'*Emporium* méditerranéen par Eugenio d'Ors.

<sup>10</sup> Cfr. U. Rukser, *Goethe en el mundo hispánico*, Madrid, F.C.E., 1977, p. 238.

<sup>11</sup> Vid. F. W. J. Schelling *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*, Madrid, Alianza, 1996.

<sup>12</sup> M<sup>a</sup> Antonia Seijo Castroviejo souligne que l'influence de la nature réconciliée de Schelling sur Krause devienne palpable dans la théorie nommée "panéthisme": Krause prétendait "définir une théorie de l'existence de Dieu, dans laquelle s'uniraient le théisme et le panthéisme" (cfr. M<sup>a</sup> A. Seijo Castroviejo, "Introduction", en Friedrich W. J. Schelling *Lecciones sobre el método de los estudios académicos* (Madrid, Editora Nacional, 1984, pp.9-61, p. 58).

Devant une telle généalogie de la méditerranée, depuis le monde classique au monde romantique, et encouragé par la succincte réforme culturelle espagnole de krausistes et noucentistes, on peut justifier les productions poétiques sur le paysage du Levant réalisées par les écrivains Juan Martínez Ruiz "Azorín" et Gabriel Miró. Le premier nous surprend par sa profonde formation intellectuelle et son sens aigu de la critique dans ses études littéraires, en effet, il a conjugué le romantisme allemand, l'éternel retour nietzschien et la philosophie de Taine dans son impression mélancolique des moments et des figures classiques dont son imagination utopique a peint le portrait. Le deuxième nous séduit par sa délectation kaléidoscopique de la mer, qui est le médium de sa propre contemplation intérieure, passagère et admirée face au présent incalculable de telle immensité azurée.

### La mer mélancolique d'Azorín

La beauté maritime du Levant espagnol a été une incitation poétique fondamentale de la réflexion esthétique qu'Azorín a développé dans plusieurs essais littéraires et figures lyriques. Dans la même ligne que les théories géo-psychiques et philosophiques de son temps, il présentait la mer comme un espace vécu et un horizon infini, dévoué à l'avenir dionysiaque de l'éternel retour<sup>13</sup>, ainsi alimenté par la poétique romantique de la nature, le poète est d'avis que « l'ambiance fait les choses et leur accorde la mentalité des êtres vivants »<sup>14</sup>. C'est pour cela que, parmi d'autres espaces<sup>15</sup>, il lui a conféré l'éducation environne-

<sup>13</sup> Le vécu du paysage par Azorín a été analysé par Luis Valenciano Gayá à la lumière des théories géopsychiatriques du psychologue allemand Hellpach, selon lequel le paysage et le village se odèlent de façon interactive. Ensuite Azorín analysa l'impression totale de la terre, en effet sa prose décrit des couleurs, des formes et des dimensions spatiales en interaction avec l'âme qui l'habite et le contemple. De plus, il s'est appuyé sur les théories philosophiques d'Oswald Spengler sur le vécu dynamique de l'espace comme une extension infinie suscitée par le tempérament faustien de la Renaissance pour justifier la génération d'effet de profondeur atmosphérique dans les portraits d'Azorín. L'âme vit l'espace comme un désir de capter des horizons lointains. Cette tendance doit être réalisée dans le temps. Ainsi, l'horizon se transforme en avenir et ensuite vient l'expérience intime de cette profondeur, celle qui dilate cette sensation et la transforme en monde. (Vid. L. Valenciano Gayá, *Vivencia e influjo del paisaje*, Murcia, Sucesores de Nogués, 1952, pp. 36-37).

<sup>14</sup> Cfr. Azorín, "Tiempos y cosas", en *Obras completas*, vol. VII, cit., p. 192.

<sup>15</sup> Baquero Goyanes a souligné deux référents clés chez Azorín : le Levant natal et le Castillan, siège du passé glorieux du pays. « Le paysage de Levant est plus Azorín. Celui de la Castille, plus l'Espagne. » Ce dédoublement contraste avec l'exclusiviste paysage de Miró. « Dans son œuvre le paysage du

mentale de la vie pleinement créative, car on s'enrichit en risques et en sensibilité après le ras de marée. Azorín a pris le risque de mélanger classiques et romantiques, poésie et philosophie, lorsqu'il a déclaré avec une nuance de Nietzsche que vivre en danger c'est atteindre la plénitude humaine, en prenant comme exemple Cervantès en Méditerranée.

La figure de Cervantès se rapproche de l'esprit présocratique de la méditerranée par le fait qu'elle base sa littérature sur une plasticité de source sensorielle. Le génie de notre littérature a extrait sa grande sensibilité d'artiste davantage du souvenir de cette mer que des livres. Il est l'amant du sublime infini lorsque la douleur de l'expérience disparaît :

Le souvenir amplifie la réalité. Les désagréments ont disparu dans la mer et les heures lointaines : Il ne reste que la volupté. Peut-on affirmer qu'une lecture provoquera à Cervantès la même émotion, la même suggestion, la même rêverie que ces vestiges du passé ? Lorsqu'on parlera des influences chez Cervantès, nous mettrons d'un côté de la balance les heures de la mer, Lepanto, Corfú, Mesina, et de l'autre les poètes et les philosophes voulus. De quel côté s'inclinera la balance ? Quel côté pèsera le plus ? Pour déclarer Cervantès « profane », de quoi devons-nous nous soucier ? De quel côté de la balance ? Comment pourrons-nous le déclarer « profane », et non pas scientifique, cultivé, érudit, avec autant de fine richesse de sensations ? Et qui sont ceux qui déclarent Cervantès « profane » ? Et qui sont ceux qui déclarent « profane » l'artiste qui vit plus qu'eux en intime et profonde communication avec les choses ?<sup>16</sup>

La mer dans les yeux et aux pieds du plateau castillan, les pas de Cervantès précèdent les hommes de la génération de 98 dans le douloureux parcours de la mélancolie, car ses empreintes montrent l'union de sensations différentes qui l'ont conduit vers l'atopie, vers l'inquiétude de vivre nulle part :

Ce qu'il y a de sévère — sévère, digne et élégant — c'est l'âme du plateau castillan. Et c'est précisément lorsque son esprit va se glisser vers le côté méditerranéen et arrive au bord de la mer. Il ressent le besoin de contempler dans sa sensibilité la dignité de la Castille et la volupté du Levant.<sup>17</sup>

---

Levant est tout : décor, thème, hommes, style » (Cfr. M. Baquero Goyanes, "Azorín y Miró", en *Prosistas españoles contemporáneos* (Alarcón-Leopoldo Alas-Gabriel Miró-Azorín), Madrid, Rialp, 1956, pp. 86-87).

<sup>16</sup> Cfr. Azorín, "Cervantes y el mar", *Obras completas*, vol. IX, Madrid, Aguilar, 1963, p. 332-334, p. 334

<sup>17</sup> Cfr. Azorín, "El virus de la esperanza", en *Obras completas*, vol. IX, cit., p. 1419-1423, p. 1422.



Grâce à son penchant pour l'œuvre polygraphe de Menéndez Pelayo<sup>18</sup>, Azorín a pu concilier l'idéologie de la génération de 98 avec une esthétique de tradition écossaise<sup>19</sup> ancrée dans cette génération. Celle-ci lui montrait le chemin de l'imagination comme un puissant modalisateur de l'esprit grec qui témoignait d'un besoin de régénération du peuple espagnol à travers le soin de soi-même par l'art. Un essai révélateur : « Approximation à Maragall »<sup>20</sup>. J'épilogue à nouveau sur un Cervantès déjà mature qui continue à avoir la nostalgie de la mer de son enfance. Azorín se présente lui-même comme critique écrivant à Madrid, loin de sa terre Méditerranéenne, à laquelle appartient aussi l'auteur cité : « Le critique écrit dans une terre éloignée de là où l'auteur, Maragall est né et a vécu : le critique écrit sur le haut plateau castillan à six cent cinquante quatre mètres au dessus du niveau de la mer, et l'auteur écrivait à bord de cette même Méditerranée<sup>21</sup>. De la même façon que le grec évoque sur la superficie de l'eau le continent submergé de ses fermes origines, il vit la mélancolie de l'éternité telle qu'un miroir de conscience afin d'identifier le propre esprit dans la distance.

Azorín fut un fervent adepte de Nietzsche, dans lequel il voyait le Prométhée moderne : « Il a donné aux mortels le feu vif de vérité vitale et il a souffert le châtement imposé par la déité irritée »<sup>22</sup>. Ce mythe caresse en son intérieur la vitalité tragique, la tension héroïque de celui qui prétend atteindre l'absolu et la résistance passionnaire à l'éternel retour de la douleur en tant que châtement. Nietzsche apporta un nouveau feu à la psychologie humaine qui se détache de la psychologie cyclique de la mère nature : La réversibilité des valeurs morales, là où « le bien et le mal se transposent ».

L'éternel retour nietzschien a été adapté à la sensibilité d'Azorín dans les termes suivants : " Je ne ressens pas l'angoisse que ressentait

<sup>18</sup> L'étude de Roberta Jonson *Las bibliotecas de Azorín* permet d'observer la liste des oeuvres de Menéndez Pelayo gardées dans sa bibliothèques de Monóvar (Vid. R. Jonson, *Las bibliotecas de Azorín*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1996, pp. 217-219).

<sup>19</sup> Nous faisons référence à l'esthétique écossaise du "common sense" du XVIIIème siècle qui prétendait éduquer la réception artistique par l'imagination et le goût ; et qui suscita l'idée romantique du sublime, grâce aux contributions réflexives de Shatesbury, Adisson, Huchetson et Burke. Autant Menéndez Pelayo que Milá et Fontanals ont été des érudits intéressés par ce thème.

<sup>20</sup> Vid. Azorín, "Aproximación a Maragall", en *Obras completas*, vol. IX, cit., pp. 1295-1305.

<sup>21</sup> Cfr. Ibid, p. 1296

<sup>22</sup> Cfr. Azorín, "Nietzsche en España", en *Revista de Occidente*, 126, vol. XLIII, 2<sup>a</sup> época, 1973, pp. 341-343, p. 343.

Nietzsche face à l'Éternel Retour; je la ressentirais si chaque retour coïncidait avec le précédent (...) Les choses nous mènent d'un endroit à un autre fatalement; nous sommes faits de telle façon que notre milieu conditionne notre caractère.<sup>23</sup> Aux théories de Nietzsche sur l'éternel retour, j'ajoute celles d'Hyppolite Taine<sup>24</sup> sur l'influence du milieu sur la culture humaine dont le son mélange provoque la mélancolie intrahistorique qui caractérise tant sa prose poétique.

Taine a fait parti de ces précurseurs fondamentaux de la poésie du paysage qui par un sentiment topographique accède à l'esthétique romantique du fragment comme une synecdoque pour la reconstruction de l'identité populaire. En plus d'un deuxième Winckelmann, le poète de Monóvar trouva dans l'essayiste de Vouziers "un genre particulier d'éloquence, absolument moderne" parce qu'il fait naître la poésie de la machination rythmique et silencieuse des petits événements"<sup>25</sup> Et associé à l'expression de fond et de forme de celui-ci, il a soutenu que la volupté du Levant imprégnée dans l'oeuvre de ses artistes est un témoignage de la thèse selon laquelle le milieu conditionne le créateur d'art: "Écrire sous le ciel de Septentrion n'est pas écrire sous le ciel radieux des terres méridionales"<sup>26</sup>. Dans le tempérament méditerranéen, Azorín a constaté une flexibilité mentale, une intuition subite, et une conformité des choses du monde vraiment extraordinaire. Il détermina ses racines dans une ascendance qui serait le résultat d'une certaine ironie grecque et d'un fatalisme arabe. Un fatalisme ironique qui coïncide avec le cycle aquatique du temps humain que Nietzsche apprendrait d'Héraclite: le fleuve qui se déverse dans la mer et qui se restitue dans les nuages donateurs de leur être transitoire à la terre, figure dans son don perpétuel, l'éternel retour de la vie. C'est ainsi que la poétique du temps d'Azorín, qui face au va-et-vient des brèves concrétions s'émeut devant la contemplation du retour différé de l'éphémère, définit la mélancolie comme le don psychologique de la beauté.

Cette intelligence esthétique du transitoire des choses livré à l'éternel retour de ce qui demeure un mélange de ses traits nietzschien avec les profils moraux de la nature que Taine a exposé dans *Histoire de la Littérature anglaise* et *Philosophie de l'Art* sur l'influence du milieu chez l'homme et dans la société, comme intellectuel espagnol des années 90,

---

<sup>23</sup> Ibid., p. 935.

<sup>24</sup> Cette association n'est pas un caprice d'Azorín, car après sa longue convalescence en Italia, vers 1886, Nietzsche maintient une correspondance épistolaire avec Taine.

<sup>25</sup> Cfr. Azorín, "Taine", en *Obras completas*, vol. VII, cit., pp. 464-466, p. 465.

<sup>26</sup> Cfr. Azorín, *Ultramarios*, cit., p. 143.



Azorín a voulu interpréter les problèmes du pays depuis l'existence d'un caractère national déterminé géographiquement ou historiquement, qui avait besoin d'être défini ou modifié. Aussi ses classiques offraient un remède à son environnement de paysage. Il en est ainsi dans *La ruta de don Quijote* comme dans ses jugements sur le tempérament de Sainte Thérèse, qui étaient les deux personnages favoris de écrivains de la génération de 90.

Par une logique en accord avec les idées scientifiques de Taine, il a expliqué l'œuvre d'art comme fruit de l'héritage, des forces naturelle, de la race<sup>27</sup> et du milieu. C'est de là qu'apparaît son concept de la Castille comme un cadre caractéristique de la race hispano qui sublime dans son imagination la luminosité méditerranéenne, la latitude géographique subjonctive, enveloppée dans le brouillard des états d'âme comme paysages de l'âme.

Les descriptions impressionnistes du Levant espagnol ont une présence récurrente dans son œuvre. Azorín ressemble à un collectionneur de fragments capricieusement symboliques, fétiches évocateurs de recoins et moments de son environnement vital<sup>28</sup>. En effet, il a collectionné des impressions littéraires des objets et d'expériences qui l'avaient le plus ému et même des portraits de personnages à partir desquels il a élaboré son épopée, comme il arrive avec la série d'articles « Le amis du Musée »<sup>29</sup>, publiés dans *Blanco y negro*. Dans le *ekfrasis* de la peinture il a trouvé la justification de son regard poétique. Son peintre préféré était Sorroña car il était capable de capter la beauté éthé-

<sup>27</sup> Selon René Wellek la race théorisée par Hyppolite Taine est un concept différent au facteur biologique déterministe ou à la survalorisation d'une ethnie en particulier. En d'autres termes, la « race » de Taine n'est autre que le vieux *Volkgeist*, le génie d'un peuple. » (Cfr. R. Wellek, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*. Vol IV: *la segunda mitad del siglo XIX*, Madrid, Gredos, 1988, p. 43).

<sup>28</sup> Carmen Hernández Valcárcel et Carmen Escudero Martínez se sont arrêtées sur la technique fragmentaire des espaces et du temps à la demande de la théorie de l'éternel retour : « le temps se spatialise dans les paysages à travers les techniques de l'impressionnisme, qui consiste à créer une illusion de fluidité temporelle à travers la juxtaposition successive de *moments*. Ainsi, les impressionnistes copient encore et encore le même objet (une cathédrale, une gare, un grenier) et ils nous transmettent les impressions successives qu'il obtiennent de celui-ci au long de la journée et sous différentes lumières » (Cfr. C. Hernández Valcárcel, y C. Escudero Martínez, *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, cit., p. 74).

<sup>29</sup> Vid. Ana M<sup>a</sup> Esteve López, «La pintura como fuente de inspiración en Azorín (La ventana del Arte)», en VV.AA., *Azorín (1904-1924)*, Murcia, Universidad de Murcia-Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2001, reimpr. Pp. 41-51.

rée du paysage dans la « luminosité méditerranéenne »<sup>30</sup>: harmonie des couleurs, ombres et lumière, l'odeur de la mer indigo et les blanches femmes entre les draps tendus au vent.

### La mer sensuelle de Miro

Gabriel Miró a livré sa vie à l'invention du Levant espagnol comme région littéraire, et il a concédé à la marine un visage savoureux, succulent. « Désormais je sais ce que vous avez : une faim de mer ; une dénutrition sensorielle en l'absence de Méditerranée », déclare un personnage à Sigüenza, masque fictif de l'auteur<sup>31</sup>. Il reconnaît lui-même : « Il est possible que pour la seule raison d'être moi-même si substantiellement et si obligeamment méditerranéen, pour me sentir si débordant et si rempli de ma contrée, j'ai deviné, en faisant appel à mes souvenirs, sa lumière nue et glorieuse; la grâce des tertres, l'austérités des terres arides et dans l'abrupte, la jovialité des hôtels, et même la technique agraire et la couleur des villages, ses chemins entre les murs de chaux et ses sentiers entre les agaves.<sup>32</sup>»

Cette identification de l'artiste avec son milieu natal provient d'une lente perception imaginative de fragments superbes dans le brouillard « d'années et de lieues »<sup>33</sup> où il voudrait satisfaire sa soif d'ingéniosité enfantine et sa faim de sensualité lumineuse, de cette lumière « nue et glorieuse » qui — dans les mots d'Orozco-Díaz— « perce les ombres »<sup>34</sup>.

<sup>30</sup> Certaines idées développées par Azorín sur la peinture valencienne peuvent se lire dans diverses pages de *Tiempos y cosas* (en O.C., VII, cit., p. 238); *Valencia* (en O.C., VI, cit., pp. 108 y 109) y *El paisaje de España visto por los españoles* (en O.C., III, cit., pp. 1230-1233).

<sup>31</sup> Cfr. G. Miró, *Libro de Sigüenza*, en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1961, p. 658.

<sup>32</sup> Apud. Adolfo Lizón, *Gabriel Miró y los de su tiempo*, Madrid, (s.n.), 1944, p. 114. Proche à l'affirmation de Miró, se trouve le portrait qu'a fait Rafael Alberti dans "Balada con retorno a Gabriel Miró": "Llevabas en tus ojos los ligeros palmares, / el vencimiento umbrío de las grandes higueras / y la paz punteada de los morados óleos / que levantan cantando contra el sol los olivos / de tus mediterráneas costaneras dichosas". (Cfr. R. Alberti, *Oda marítima*, Buenos Aires, Losada, 1953, p. 155).

<sup>33</sup> Carlos López Bustos a comparé les descriptions des mêmes paysages vus pas Sigüenza en 1904 (*Del vivir*) et en 1928 (*Años y leguas*) comme dévouement du moi peuplant le souvenir : « Sigüenza voit plus en lui, il se voit lui-même tel quel au début du siècle. » (Cfr. C. López Bustos, *La naturaleza en la obra de Gabriel Miró*, Alicante, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1979, p. 9).

<sup>34</sup> Cfr. E. Orozco-Díaz, "La transmutación de la luz en las novelas de Gabriel Miró", en *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, Ediciones del Centro, 1974, pp.153-172, p. 161.

Depuis l'émotion du souvenir, ses descriptions acquièrent une intensité créative qui ne se contente pas de la mimésis des modèles, puisque « contempler c'est dire adieux à se qui ne sera plus. La paix, la joie, la conscience évocatrice, l'introduction dans le paysage, sont des états révélateurs qui se dissolvent dans le temps comme les nuages, le souffle de l'eau »<sup>35</sup>. Et lorsque que le poète s'adresse à la nature du Levant, il énonce un sentiment lyrique d'une ampleur humaine et générale : « Sigüenza a souvent proclamé que le paysage natal, le nôtre, est celui qui perpétue en nous l'émotion et la compréhension de tout paysage. Cependant, un paysage pour le lyrique est le paysage, l'évocation de tous. »<sup>36</sup>

La sublimation cosmique de l'artiste provient des sens ; « Oh, sensualité, comme tu nous transperces de désir d'infini ! »<sup>37</sup>, s'exclame don Magín, prêtre amant des odeurs dans les romans *Nuestro Padre San Daniel* et *El obispo leproso*, en humant l'arôme des magnolias humides. « Il voudrait avoir des ailes, une écorce, une coquille, une griffe, une trompe : se tordre, être en morceau, se sentir en toutes choses, être tout ; croître avec les plantes, courir dans l'eau, s'exhaler dans les sons et dans les odeurs, briller dans la lumière, rétrécir sous toutes les formes, descendre au fond de la matière ; être la matière »<sup>38</sup> ressent dans la dernière de ses tentations Saint Antoine de Flaubert dans *Años y leguas*. Le désir panthéiste de se fondre avec la nature pléthorique de métamorphose l'incite à imaginer avec la dense sensualité de l'imagination des synesthésies. Jorge Guillén a été un des premiers lecteurs séduits par ce verbe somatique de Miró<sup>39</sup>. Mariano Baquero Goyanes découvrit son corps rhétorique : « Miró, par son exubérance levantine, réalise une dépuration d'un signe différent, obtenue plus par création que par réduction. Miró dépure en amplifiant, il écarte la banalité, plus que par suppression ou stylisation, par déplacement et par un travail créatif de

<sup>35</sup> Cfr. G. Miró, *Años y leguas*, en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1961, p. 1131.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 1157.

<sup>37</sup> Cfr. G. Miró, *Obras completas*, cit., p. 1062.

À propos de portraits comme celui-ci, Joaquín Casaldüero, a proposé une singulière interprétation de la nature de Miró depuis une utopie cubiste que poursuit l'infini sublime de sa réalité illuminée de façon substantive. (Cfr. J. Casaldüero, "Gabriel Miró y el cubismo", en *Estudios de literatura española*, Madrid, Gredos, 1962, pp. 219-266).

<sup>38</sup> Cfr. G. Miró, *Obras completas*, cit., p. 1105.

<sup>39</sup> Guillén observe qu' en Miró "la vue, l'ouïe, le goût, l'odorat, le toucher agissent constamment et leur fonction s'entremêlent. (Cfr. J. Guillén, *Lenguaje y poesía*, Madrid, Revista de Occidente, 1962, p. 197).

nouvelles images capables de se substituer aux anciennes<sup>40</sup>. De cette sensuelle procréation de la Méditerranée, il se dégage un lien de Miró avec Marcel Proust en tant que créateur d'un roman figé dans le prisme de la contemplation. Certainement, il existe une affinité créative entre l'écriture de Gabriel Miró et celle de romanciers comme Azorín, Proust ou Virginia Woolf, puisque tous poursuivent dans leurs pages l'autoexpression intimiste le miroir orphique de la nature ; ils ont tous primé la sensation sur l'action ; tous portés par une intense expression sentimentale et par une sensibilité perceptive aigue, ils ont converti leur invention en projet sublime<sup>41</sup>, tous ont séduit ou troublé les lecteurs par leur mélange de genre accusé de narration et de lyrisme<sup>42</sup>.

Il est important de souligner l'amitié de Miró et de Joan Maragall lorsqu'il demeurait à Barcelone (1914-1920), car il lui a procuré des contacts avec les représentants les plus célèbres des lettres de la génération de 90 et la possibilité de publier dans des journaux catalans les compositions qui ont formées une grande partie du *Libro de Sigüenza, El humo dormido, y El ángel, el molino, el caracol del faro*. Cependant le meilleur présent que lui a offert le traducteur de Nietzsche en Espagne et le principal traducteur au catalan de Goethe, a été sa leçon poétique : que dans la beauté du monde visible se situe un désir infini et que le chant de l'humble humanise les objets et le dialogue franciscain entre les animaux et les choses. Un geste mineur, une anecdote quotidienne

---

<sup>40</sup> Cfr. M. Baquero Goyanes, *Prosistas españoles contemporáneos (Alarcón-Leopoldo Alas-Gabriel Miró-Azorín)*, Madrid, Rialp, 1956, pp. 250 y 251.

Antonio Porpetta qualifie la sensorialité de Miró comme un effet de sa voracité méditerranéenne : « Cette avidité contemplative que l'on pourrait peut-être définir comme un « besoin de réceptif permanent », une façon presque physiologique de palier la fadeur esthétique continue des sens, avec ses répercussions étiques et artistiques, est en relation avec le thème de la méditerranée, avec tout ce que ce concept entraîne : voir et sentir la vie. » (Cfr. A. Porpetta, *El mundo sonoro de Gabriel Miró*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1996, p. 170)

<sup>41</sup> Ricardo Gullón, pour lequel Gabriel Miró est le plus grand exposant du roman lyrique espagnol, a défini ce procédé rhétorique du roman lyrique en ces termes : "n'importe quelle chose qui pourrait passer d'ornement à signe, et de l'anodin à l'intemporel, ou, comme Azorín suggère, à l'éternité ». (Cfr. R. Gullón, "La novela lírica", en Cfr. J. L. Román del Cerro (comp.), *Homenaje a Gabriel Miró (Estudios de crítica literaria)*, Alicante, Fundación de la Caja de Ahorros Provincial, 1979, pp. 15-34, p. 20).

<sup>42</sup> Gabriel Miró a dû souffrir pour cette raison des critiques injustes venues même de lecteurs à qui sa strict codification académique des genres littéraires a pu surprendre. C'est le cas d'Ortega y Gasset, qui considérait *El obispo leproso* un mauvais roman chargé d'image sans aucun sens. (Cfr. J. Ortega y Gasset, *Obras completas*, vol. III, cit., p. 542).

servent de rebond à l'abstraction qui se révèle seulement au regard attentif et passionné de l'artiste.

Reconnaissant envers Maragall, et de la même façon que William Wordsworth attachait un certain amour aux dons de son paysage natal<sup>43</sup>, Miró aimait ceux du Levant espagnol. Que ce soit le paysage bucolique de la vallée de Dedham, ou encore les scènes de la marine d'Alicante, sa poésie a atteint une certaine tendresse et familiarité qui l'a rendu attendrissant, où le sublime émane du détail humble grâce à un procédé d'allégorisation à partir d'objets si simples comme un moulin à vent, des cloches, un chemin... évocateurs de l'immensité et de l'éternel cosmique comme la pierre tombée dans le lac que magnifie le cercle laissé par l'eau. La beauté de sa biographie se condense ainsi : « Tout l'esprit de Miró s'incline sur son enfance dorée dans cette petite Alicante, bruyante, d'une mer bleue et paisible.<sup>44</sup> »

Les paysages décrits par Miró apparaissent souvent enveloppés d'un « mince brouillard bleu », et spécialement les maritimes : « La mer a gardé de la veille ses images éparpillées. Chaque image est une ombre rapide dans l'eau, et dans l'ombre de chaque désir renoncé jaillissent toujours l'image d'une nouvelle promesse. »<sup>45</sup> La mer a pour Miró la même force de rêve qu'a eu pour C.D. Friedrich dans sa peinture *Le moine face à la mer*. L'homme, bien que petit face à la nature, contemple et partage son âme. Le brouillard se change en palimpseste spectral qui fait un colombage aux espaces dans le spectre du temps. Aussi l'auteur de *Niebla* apprécia cette ambiance visionnaire propice à la l'auteur de *Las cerezas en el cementerio* : « Elle illumine lorsqu'on regarde et dans une lumière diffuse, comme dans un brouillard de pleine lune qui s'intériorise en tout. Certaines fois, on pourrait croire se trouver en présence de ces fantastiques poissons sous-marins qui éclairent avec leurs yeux l'enceinte ténébreuse dans laquelle ils se meuvent. <sup>46</sup> » La suggestion d'Unamuno transmet cette capacité de Miró d'« atlantiser » le Levant espagnol en un espace mythique submergé où l'imagination habite l'être. Ce qui induit même à évoquer les préoccupations surréalistes montrées de façon ironique dans *L'Atlantide* de R. Magritte. Ce procé-

<sup>43</sup> Paul de Reul déclare à propos du poète anglais que « la bonté le captive plus que la grandeur. Les yeux tournés vers la terre, il aime « les dons ordinaires de notre mère terrestre, ses humbles plantes, ses humbles larmes. » (Cfr. P. de Reul, *William Wordsworth*, Madrid, Júcar, 1982, p. 53).

<sup>44</sup> Cfr. V. Ramos, *Vida y obra de Gabriel Miró*, Madrid, El Grifón de plata, 1995, p. 230.

<sup>45</sup> Cfr. G. Miró, *Obras completas*, cit., p. 1191.

<sup>46</sup> Cfr. M. de Unamuno, « Prólogo » à *Las cerezas del cementerio*, dans *Obras Completas de Gabriel Miró*, cit., vol. 3, p. XVI.

dé a été associé avec celui que montre Virginia Wolf lorsqu'elle dit "je n'ai pas de visage, je suis comme l'écume qui passe rapidement sur la plage". *The Waves* contient de nombreux extraits susceptibles d'affinité poétique avec d'autres fragments de Miró dans la vision submergée du paysage comme tempérament artistique qui transcende les singularités topographiques afin de les intégrer dans un archipel sans frontière.

Parmi ses aquarelles littéraires on remarque le portrait « La mer : le bateau ». La contemplation du vaste horizon concentre le sens de l'être dans les pupilles qui, désireuses d'absorber ce qui est contemplé, découvrent la distante et énigmatique opacité de la matière comme image de l'ironie : « Clarté de distances vierges, de silence, silence parmi un tonnerre d'écume (...). Une stupéfaction, une angoisse, de caractère éternel et de l'horizon dont nous ne jouirons jamais, une douleur froide qui brûle les yeux. Et le soleil et la mer se lèvent devant notre front, ils s'élèvent tendus, sensoriels et durs »<sup>47</sup> La mer est un temps différencié où fait naufrage le moi, où ne flotte que les yeux de l'imagination d'un autre temps qui ne nous appartient pas : « L'angoisse d'imaginer la mer sans nous, lorsque nous n'existions pas et lorsque nous ne serons plus. Il semble que ne nous soyons que nos yeux, comme si dans la vision nous étions faits d'une certaine nature déjà séparée, en dehors de la nôtre, celle de créature ; des projets au-dessus de la mer. »<sup>48</sup> Cette mer attire le poète à la réflexion abyssale de ce Narcisse qui, pour se reconnaître dans son reflet furtif, perd son identité parmi les algues infinies du mystère.

Les brefs récits de Miro contiennent une thématique voilée qui n'arrive pas à bon port pour s'être enfoncé dans la houle d'instantanés inclinés par des images insolites. Il exige une compréhension capable non seulement de comprendre l'invention hylozoïste de la fable mais aussi ses reflets poétiques. « Portraits du phare » est un texte paradigmatique. Sa maigre trame se situe dans le Cap de Huertas et sur l'île de Tabarca, et se développe autour des souvenirs d'enfance du protagoniste durant la visite d'un phare. Les incidents ont moins de valeur — l'apparition des restes d'un naufrage — que l'impact sensoriel qu'ils provoquent chez l'enfant, que celui-ci associe à la tragédie du gardien du phare et sa femme qui ont perdu leur fils dans une autre tempête et croient entendre les échos de l'enfant noyé dans les conques marines que l'enfant invité observe avant de s'endormir. Le conte termine sur l'audace du petit garçon qui ose enfin les ausculter et écouter le bruit sourd de la mer.

Entre les eaux de la tempête et le calme, l'apparition et la disparition de l'île illuminée par le phare, la mort vive comme un fantôme, et

---

<sup>47</sup> Cfr. G. Miró, *Obras completas*, cit., p. 757.

<sup>48</sup> *Ibid*, p. 757



l'identité polyphonique du moi qui se présente comme un narrateur adulte, un acteur enfant et spectateur d'autres histoires dans l'histoire, chaque portrait du récit tisse peu à peu sa romantique harmonie des contraires. Sous le phare « la mer tonne, se brisant en fils et en cratères de la côte, elle se chante et s'endort elle-même, mer et enfant, se couchant dans l'innocence des criques »<sup>49</sup>.

Dans le troisième "Portrait du phare", le visage de la mer témoigne d'un geste irréel et morbide. Le narrateur observe l'aquarium végétal de ses victimes. Du "Sicilia" immergé, il observe: "une femme est encore appuyée sur le pont comme sur le balcon d'un jardin délicieux, passionnément inclinée vers la profondeur. Ses cheveux se sont défaits dans l'eau, il se retordent et se lissent comme des algues, s'ouvrent comme un lotus"<sup>50</sup>. L'écriture littéraire de Miró a choisi la perspective des morts pour transformer l'immersion dans les gorges de la corruption en une plongée spectrale vers le sublime.

Bien avant que Jacques Derrida contemple comme un "cadavre qui se transporte lui même"<sup>51</sup>, Miró avait écrit: "Une fois, une très petite créature, qui était en train de dessiner les grimaces d'un homme dans la marge d'une carte me dit soudain: "nous sommes bien tranquilles, alors qu'en nous gît notre squelette, notre mort"<sup>52</sup> Sa poésie flirtait avec l'abject: le cadavre -étrangé imaginé et menace réelle- que l'on répugne d'ingérer mais qui finit par nous ingérer. La prosopopée du noyé surgit des profondeurs lorsque l'on mentionne le fils du gardien de phare, dont le spectre continue de rayonner grâce à une photo et aux souvenirs. La mère de l'enfant croit l'entendre au fond du coquillage que le protagoniste range dans sa chambre, il devient obsédé par la peur superstitieuse d'avoir remplacé le mort qui portait le même nom que lui et qui vivait dans la même chambre.

Les rêves enfantins deviennent des symboles poétiques de la narration. L'inquiétude de voyager se personnifie dans le petit bateau dont lui fait cadeau le gardien du phare. Les bateaux lointains incitent au dédoublement du moi: "Un bateau lumineux nous fait trembler comme un baiser. On l'attend presque juste pour ressentir l'amertume de le voir disparaître. Je suis celui qui attend, et je me sens comme si c'était moi qu'on attendait."<sup>53</sup> Le projecteur du phare permet de déployer le regard imaginaire vers l'infini: "Couché sous la colonne du phare, nous avons

<sup>49</sup> Cfr. G. Miró, *Obras completas*, cit., p. 769.

<sup>50</sup> Cfr. G. Miró, *Obras completas*, cit., p. 773.

<sup>51</sup> Cfr. G. Bennington & J. Derrida, *Jacques Derrida*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 310.

<sup>52</sup> Cfr. G. Miró, *Obras completas*, cit., p. 774.

<sup>53</sup> Cfr. G. Miró, *Obras completas*, cit., p. 772.

transposé les plus grandes distances, les meilleurs horizons de notre angoisse.<sup>54</sup> Le coquillage vient amener le reflet intérieur de l'extériorité cosmique: "Toute la mer était un coquillage qui mugissait par dessus l'îlot"<sup>55</sup>. La condition réfléchissante de la Méditerranée montre les transparences du primitif.

Azorin est peut-être, à cause de son étroite complicité géographique, littéraire et amicale, celui qui a le mieux compris le lien viscéral qui a toujours uni Gabriel Miro et la Méditerranée. Il a lui consacré de nombreux essais, comme son compagnon de voyage Gabriel Miro<sup>56</sup>, parmi lesquels on doit souligner celui qui a pour titre "L'esprit de Grèce". Il traite de l'éternel retour du classicisme aux terres du Levant comme une expérience fortement agréable pour les deux poètes. « Il y a une terre que j'aime au-dessus de toutes les autres. Elle se trouve face à une minutieuse mer, affable, et glorieuse; l'ambiance y est subtile, tiède et innerve; une courbe de collines d'un bleu gris se distingue lumineuse à l'horizon.<sup>57</sup> C'est Tabarca, voluptueux corps de guitare entouré de tâches bleus, nombril au centre de la fumée lointaine et profonde du paysage du Levant. L'après-midi, sur son rivage, Azorín a l'impression de contempler un tableau de Poussin, l'image mythique des Champs Elysées; et il imagine que Miró, après sa mort, revient souriant de l'au-delà comme un autre Dionysos dans une barque à voile, il s'incline sur le sable, lui offre comme un extrait de *profundis* jeté au sol un coquillage qui dans son creux porte l'inscription de la date de sa mort; et repartir à nouveau vers l'horizon doré qui s'interpose entre l'eau et le ciel. C'est un portrait intensément emblématique de la sublime pédagogie de la mer faite théorie dans notre étude. Là-bas, sur l'île des poètes, les yeux d'Azorín brillent car les yeux de Miró lui ont laissé "l'éternel et l'infini"<sup>58</sup>.

Université de Murcie

## Bibliographie

Alberti, R. (1953), *Oda marítima*, Buenos Aires, Losada.  
Azorín, (1959-1963), *Obras completas*, 9 vols., Madrid, Aguilar.

---

<sup>54</sup> Ibid., p. 772.

<sup>55</sup> Ibid., p. 777.

<sup>56</sup> Ces essais ont été rassemblés par Azorín dans le livre "Gabriel Miró (1879-1930): in memoriam", dans *Obras completas*, vol. VI, cit., pp. 991-1025.

<sup>57</sup> Cfr. Azorín, *Obras completas*, vol. VI, cit., p. 991.

<sup>58</sup> Cfr. Azorín, "In memoriam", en *Obras completas*, VI, cit., pp. 1012-1025, p. 1025.

- (1998), *Obras escogidas*, Madrid, 3 vols., Espasa-Calpe.
- Baquero Goyanes, M. (1956), *Prosistas españoles contemporáneos (alarcón-Leopoldo Alas-Gabriel Miró-Azorín)*, Madrid, Rialp.
- Cansinos-Asséns, R. (1932), *Los temas literarios y su interpretación*, Madrid, Editorial V. H. Sanz Calleja.
- Casalduero, J. (1962), *Estudios de literatura española*, Madrid, Gredos.
- Cernuda, L. (1975), *Prosa completa*, Barcelona, Barral.
- Clark, K. (1971), *El arte del paisaje*, Barcelona, Seix Barral.
- Bennington, G. & Derrida, J. (1994), *Jacques Derrida*, Madrid, Cátedra.
- Gay de Montellá, R. (1943), *Mediterranismo y atlantismo*, Barcelona, Editorial Juventud.
- Guillén, J. (1962), *Lenguaje y poesía*, Madrid, Revista de Occidente.
- Gullón, R. (1979), "La novela lírica", en Cfr. J. L. Román del Cerro (comp.), *Homenaje a Gabriel Miró (Estudios de crítica literaria)*, Alicante, Fundación de la Caja de Ahorros Provincial, pp. 15-34.
- Hernández Valcárcel, C. y Escudero Martínez, C. (1986), *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, Alicante, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia.
- Higuet, G. (1996), *La tradición clásica*, 2 vols., México, F. C. E.
- Johnson, R. (1996), *Las bibliotecas de Azorín*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- Lizón, A. (1944), *Gabriel Miró y los de su tiempo*, Madrid, (s.n.).
- López Bustos, C. (1979), *La naturaleza en la obra de Gabriel Miró*, Alicante, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia.
- Mirabent Vilaplana, F. (1957), *Estudios estéticos y otros ensayos filosóficos*, 2 vols. Barcelona, C.S.I.C.
- Miró, G. (1961), *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Ortega y Gasset, J. (1983), *Obras completas*, 12 vols., Madrid, Alianza-Revista de Occidente.
- Platon, (1992), *Diálogos*, VI. *Filebo*, *Timeo*, *Critias*, Madrid, Gredos.
- Porpetta, A. (1996), *El mundo sonoro de Gabriel Miró*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- Ramos, V. (1995), *Vida y obra de Gabriel Miró*, Madrid, El Grifón de plata.
- Reul, P. de (1982), *William Wordsworth*, Madrid, Júcar.
- Rusker, U. (1977), *Goethe en el mundo hispánico*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Schelling, F. W. J. (1984), *Lecciones sobre el método de los estudios académicos*, Madrid, Editora Nacional.
- (1996), *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*, Madrid, Alianza.
- Valenciano Gayá, L. (1952), *Vivencia e influjo del paisaje*, Murcia, Sucesores de Nogués.
- VV.AA. (2001), *Azorín (1904-1924)*, Murcia, Universidad de Murcia-Université de Pau et des Pays de l'Adour.
- Wellek, R. (1973), *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, 4 vols., Madrid, Gredos.