

Le roman vu par la génération de 98

Antonio Risco

Volume 8, Number 2-3, août-décembre 1975

La théorie littéraire dans le monde hispanique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500378ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500378ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Risco, A. (1975). Le roman vu par la génération de 98. *Études littéraires*, 8(2-3), 385-401. <https://doi.org/10.7202/500378ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1975

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

LE ROMAN VU PAR LA GÉNÉRATION DE 98 *

antonio risco

La génération qu'on appelle, en Espagne, la génération de 98, comprend un petit groupe d'écrivains qui se signalent, dans le marasme culturel où se débat alors le pays, par leur tendance critique accusée et par leur fort souci de renouvellement. Parmi leurs multiples préoccupations d'ordre idéologique dont ils partagent un grand nombre avec d'autres auteurs européens, se pose la problématique des arts, en général, et celle de la littérature, en particulier. C'est cette dernière qui les pousse à réviser «l'usage» qui se fait des différents genres; révision à la fois théorique et pratique, puisque certains de ces auteurs en cultivent plusieurs, tour à tour.

De tous les genres, celui qui, chez la plupart, retient l'attention critique, c'est le roman: il était le genre arrivé à maturité, précisément au siècle où de tels écrivains naquirent, et celui qui exerçait la plus grande influence sociale lorsqu'ils commencèrent leur carrière littéraire. Ils projetèrent donc leur souci de révision sur le roman avec une si remarquable audace que certains prétendirent le recréer entièrement. Il y en eut même qui menèrent à bien d'authentiques «anti-romans», au sens où Sartre employa le terme, quand il l'attribua au *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute. Il en fut même un, Azorin, qui devança quelques expériences fondamentales du Nouveau Roman français.

Cette pratique littéraire rénovatrice implique, naturellement, une nouvelle conception romanesque de rupture. Pareille conception peut se déduire, sans doute, des résultats auxquels est parvenu le romancier; mais elle peut aussi se manifester dans des articles, des essais ou même des romans à intention

* Traduit de l'espagnol par Annie Risco.

didactico-doctrinale poussée — et qui sont d'authentiques poétiques métaphoriques —, exposant une théorie propre par le procédé célèbre de la « mise en abîme » ; romans qui, dans leur auto-explication soignée, réussissent à définir une intéressante métalittérature, de la même façon que le métalangage se définit comme le langage parlant du langage.

Quand les écrivains qu'on a l'habitude d'intégrer à cette génération, firent leur apparition, à la fin du siècle dernier, les idées qui exerçaient, au sujet du roman, le principal magistère, en Espagne, étaient celles qui, plus tard, allaient être recueillies dans le volumineux *Orígenes de la novela* (1905-1910), de Marcelino Menéndez Pelayo. Toute l'idéologie de cet auteur se reflétait, en fin de compte, dans le miroir de Stendhal, en un réalisme élémentaire, externe, empirique, mais filtré par une pensée fougueusement conservatrice ; réalisme qui, dans sa valeur référentielle, aspirait évidemment à s'identifier aux lignes de base de l'orthodoxie espagnole traditionnelle. Face à lui, s'élevaient, légèrement polémique, le naturalisme d'Emilia Pardo Bazán, exposé dans *La cuestión palpitante* (1883), et celui, plus radical et franchement hostile, de Leopoldo Alas (Clarín), dans les critiques écrites pour les journaux. Mais en dépit de leurs divergences d'obédience politique, ces trois prestigieux critiques (et romanciers dans le cas des deux derniers), étaient tout à fait fidèles, en ce qui a trait à la structure, au modèle général du roman du XIX^e siècle.

C'est contre ce même modèle que s'insurgent les plus importants auteurs de 98 : Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán, José Martínez Ruiz (Azorín) et Pío Baroja, tout en mettant en question plusieurs valeurs en cours. L'enquête serrée à laquelle ils soumettent le roman est, chez eux, étroitement liée au procès qu'ils font de l'histoire que tous finissent par répudier d'une façon ou d'une autre, à la valeur de l'action, à la philosophie positiviste et aux sciences de la nature, ces prétendus fondements du réalisme, au principe du progrès indéfini, etc.

Unamuno expose ses idées sur le roman dans nombre de passages de ses essais consacrés aux thèmes les plus variés, dans les prologues de ses propres romans, dans quelques chapitres de ceux-ci, tel le chapitre 17 de *Niebla*, et surtout dans les « métaromans » que supposent les titres : *Cómo se*

hace una novela (1927) et *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* (1930). Les applications de semblables idées déconcertèrent tellement la critique de l'époque que celle-ci alla jusqu'à nier leur condition de romans. Unamuno se protégea de pareils jugements par un jeu de mots ironique : il affirma ne pas prétendre, en réalité, écrire des *novelas* (des romans), mais des *nivolos*, genre inventé par lui, et que, partant, ses récits obéissaient à des lois différentes de celles qui, soi-disant, régissaient cette catégorie traditionnelle.

Si Unamuno n'a pas véritablement créé un genre nouveau, du moins en théorie, il sembla en deviner la nécessité. Car, en comparant le roman avec l'histoire, en tant qu'histoire fautive, il remarqua le fossé profond qui existait entre ces deux grands genres narratifs. L'histoire de son époque ne se préoccupait que des grands hommes ou des peuples. Est-ce bien différent aujourd'hui ? L'histoire individuelle des plus humbles, des gens sans relief particulier, devait se réfugier dans le roman, dans la littérature de fiction, et, par conséquent, serait toujours entachée d'un fort douteux prestige. De nos jours, certains anthropologues sont en train de combler ce fossé. Les expériences d'Oscar Lewis, par exemple, paraissent, en effet, établir les bases de ce nouveau genre qui s'est tant fait désirer et dont le principal adversaire fut le réalisme romanesque : la biographie des petites gens. Azorín y avait un peu touché par de courts écrits non romanesques, mais à partir d'une perspective toute différente, pas du tout scientifique.

Pour Unamuno, le roman était fondamentalement l'histoire individuelle «des sans histoire». Cependant, ce qu'il juge primordial, aussi bien chez ces derniers que chez les grands hommes, n'est pas du tout ce qui leur arrive, puisque, par sa contingence, l'anecdote affirme déjà sa banalité ; l'essentiel est ce qui dure à travers toutes les vicissitudes, «lo que queda», c'est-à-dire la personnalité. Toute la pensée de l'auteur réside, comme on le sait, dans ce culte de la personnalité en tant que support différentiel et constant de l'individu. Nous ne devons pas être étonnés si Unamuno part d'un point de vue selon lequel la personnalité romanesque ou mythique aussi importante que la personnalité réelle ou historique. Il pense même que celle-là est supérieure à celle-ci, qu'elle est plus vraie, puisque plus solide, plus durable et plus influente. Il

affirme ainsi que les grands personnages littéraires sont plus réels que leurs auteurs et même qu'ils en sont la cause : c'est en réalité Don Quichotte qui fit Cervantès dont le souvenir vit si soumis à ce fou imaginaire, et c'est Hamlet qui parvint à créer l'incertain Shakespeare. Comment, d'autre part, séparer avec certitude la réalité de la fiction ? Qui sait où finit l'une et où commence l'autre ? Ici Unamuno rejoint la tradition baroque espagnole et la pensée de Pirandello avec lequel il a maintenu des rapports épistolaires animés.

La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez conclut de la façon suivante : « el problema más hondo de la novela, o sea del juego de nuestra vida, no está en cuestión sexual, como no está en cuestión de estómago. El problema más hondo de nuestra novela, de la tuya, Felipe, de la mía, de la de Don Sandalio, es un problema de personalidad, de ser o no ser, y no de comer o no comer, de amar o de ser amado ; nuestra novela, la de cada uno de nosotros, es si somos más que ajedrecistas, o tresillistas, o turistas, o casineros, o... la profesión, oficio, religión o deporte que quieras, y esta novela se la dejo a cada cual que se la sueña como mejor le aproveche, le distraiga o le consuele »¹.

Le roman pour Unamuno est donc, avant tout, personnage, biographie, à l'égal de tout livre émouvant représentant une action vraie, puisque toutes les créatures sont forcément des créateurs. C'est pourquoi les grands historiens sont aussi autobiographes. Le reste — anecdote, argument, paysages, descriptions, atmosphères — est, pour lui, tout à fait secondaire et il le méprise. Il en arrive à le bannir complètement de

¹ Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*. Espasa Calpe, S.A., coll. Austral, 2^e édition, Buenos Aires, 1945, page 95 — « Le problème le plus grave du roman, c'est-à-dire du jeu de notre vie, n'est pas affaire de sexe, non plus que d'estomac. Le problème le plus grave de notre roman, du tien, Felipe, du mien, de celui de Don Sandalio, est un problème de personnalité, celui d'être ou de n'être pas, et non de manger ou de ne pas manger, celui d'aimer ou d'être aimé ; notre roman, celui de chacun de nous, est de savoir si nous sommes plus que des joueurs d'échecs, ou des joueurs d'homme, ou des touristes, ou des gens de casino, ou... plus que la profession, le métier, la religion ou le sport que tu voudras, et ce roman je le laisse à chacun et qu'il le rêve de façon à en profiter, à s'en distraire et à s'en consoler au mieux ».

ses propres romans qui, ainsi, possèdent un caractère schématique, « pré littéraire ». Pareille conception se communique à toute la structure du roman qui doit se développer et croître spontanément comme un être vivant : c'est le principe que défend le personnage Victor Goti, dans le chapitre 17 précité, de *Niebla*. Dans *Cómo se hace una novela*, ouvrant une polémique avec Azorín, le narrateur insiste : « Una ficción de mecanismo, mecánica, no es ni puede ser novela. Una novela para ser viva, para ser vida, tiene que ser como la vida misma organismo y no mecanismo »².

Le roman, dans son ensemble, doit donc se définir par la personnalité du personnage qui en est le protagoniste ; personnage dont le roman surgira spontanément comme s'il en était la propre et réelle biographie. Et puisque le roman *s'engendre* alors comme un être vivant, qu'il crée la vie, il se transforme en une méthode apte à l'expérimentation existentielle et, partant, philosophique. C'est une importante méthode de connaissance et, en ce sens, Unamuno devance Sartre et les auteurs existentialistes.

Le roman s'occupe donc de la pulpe même de l'existence, de la partie la plus intime de l'histoire, de son intérieur secret, caché, de ce que cet écrivain nomme la « intrahistoria ». Le roman est ainsi supérieur à l'histoire, étant donné qu'il exprime, précisément, l'histoire la plus profonde. Et d'un point de vue existentiel, la philosophie aussi est intra-histoire, c'est-à-dire roman. Ainsi, dans le roman, l'histoire et la philosophie se confondent totalement au cœur même d'une personnalité définissant, à la fois, le personnage, l'auteur et aussi le lecteur, par sympathie ou antipathie. Car toute lecture est également autobiographique et, conséquemment, tout livre qui nous émeut devient celui de notre propre destin, affirme Unamuno dans *Cómo se hace una novela*.

De cette façon, le genre est remarquablement exalté et ennobli. Il convient, pourtant, de se demander si, en fin de

² *Obras completas*, Escelicer, VIII, page 764 — « Une fiction à base de mécanisme, mécanique, n'est et ne peut être roman. Un roman pour être vivant, pour être vie, doit être comme la vie elle-même, organisme et non mécanisme ».

compte, Unamuno, en prétendant réduire toute sa matière à une simple et franche affirmation vitale différenciée (que dans son application pratique, *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* poussa à l'extrême), à une personnalité toujours égale à elle-même, invariable, aspirant à s'immortaliser en bloc, si, en définitive, il ne détruit pas le roman pour l'entraîner vers autre chose qui tendrait, par son subjectivisme, à se situer entre l'essai et le genre lyrique.

Valle-Inclán n'a, en réalité, rien écrit sur le genre romanesque en soi. Il s'est intéressé, d'un point de vue théorique, au théâtre et à l'esthétique en général, à laquelle il a consacré un livre: *La lámpara maravillosa (Ejercicios espirituales)*. Il a, toutefois, écrit bien des romans. Donc, si nous comparons ses réalisations à son œuvre théâtrale et si nous les rapportons toutes deux aux principes de base établis dans le livre ci-dessus, de même qu'à certaines introductions ou passages de ses ouvrages, ou encore à quelques notes ou brèves déclarations révélant sa position à ce sujet, nous pouvons, avec une marge d'erreur minime, déduire les idées de l'écrivain concernant la forme romanesque.

En fait, Valle-Inclán voit toute la littérature de façon plastique, avec une imagination très picturale, et donc avec un penchant théâtral très marqué. Il tend à tout concevoir sous forme de spectacle. D'où sa nette préférence pour le genre dramatique, qu'il voit fondamentalement comme une succession de tableaux vivants, sous-tendus, dans leur coloris contrasté, de pénétrante expressivité. Par son idéologie théâtrale, il prédit quelque peu Brecht, bien qu'il parte d'hypothèses socio-politiques diamétralement opposées. Pour Valle, le spectacle doit être suffisamment éloigné de son auteur, tout autant que de son spectateur, afin que chacun jouisse d'une perspective critique et affective nécessaire pour le préserver de toute contamination équivoque. À cette fin, il exige, chez l'un comme chez l'autre, « una dignidad demiúrgica ». Les personnages de la littérature et du théâtre, insiste-t-il, ne sont pas des êtres en chair et en os ; ils ne participent pas de la même nature que nous, mais d'une autre, distincte, faite de mots et de gestes schématiques ; ils sont semblables à des fantoches, bien qu'ils nous parodient de façon assez significative. C'est la raison pour laquelle toute identification à eux, de notre part, est toujours impropre et absurde.

Bien entendu, l'éloignement est nécessaire, dans ce cas déterminé, pour des raisons rigoureusement esthétiques ; il s'agit d'une vision aristocratique de la littérature et de l'art. Nous voilà donc très loin des orientations socialistes auxquelles, chez Brecht, obéit l'éloignement critique, un stimulant de la conscience politico-sociale. Mais ceci n'empêche pas que les résultats soient étonnamment ressemblants, y compris dans certaines implications sociales, puisqu'une bonne partie du théâtre de Valle lacère, avec cruauté, une bourgeoisie grossière.

Le roman, selon lui, doit répondre au même principe de distance, inhérent au démiurge. Dans ce cas, toutefois, il s'enrichit d'un élément additionnel : un tel éloignement permettra d'élever tous les genres narratifs au plan mythique dont ils proviennent et où, sans doute, ils aspirent revenir. Valle, comme Unamuno et Azorín, méprise le courant réaliste dominant du XIX^e siècle parce qu'il le considère vulgaire. Pour lui, si le roman veut atteindre une dignité artistique indispensable, il doit se libérer de la vaine sollicitation du lieu et de l'heure, il doit s'efforcer de dépasser ces déterminations de la réalité empirique pour se hausser à un univers utopique et achronique qui réponde à nos désirs les plus intimes, mais que seuls les arts peuvent rejoindre et dont, bien sûr, c'est la mission.

Il écrit, à ce sujet, dans *La lámpara maravillosa* : « Dios es la eterna quietud, y la belleza suprema está en Díos. Satán es el estéril que borra eternamente sus huellas sobre el camino del tiempo »³ et « Cuando nuestra intuición del mundo se despoja de la vana sollicitación de la hora, se obra el milagro de la eterna belleza »⁴. Le monde du récit littéraire doit donc être un monde sans histoire ni géographie, où règne l'éternel présent du mythe. Pour l'atteindre, pense-t-il, l'écrivain doit souhaiter parvenir à la vision gnostique du mystique, « como enseña la ciencia alejandrina guardada en la Tabla de Esmeralda »⁵. S'il

³ *Obras completas*, 2^e éd., page 567 — « Dieu est l'éternelle quiétude, et la beauté suprême se trouve en Dieu. Satan est le stérile qui efface éternellement ses traces sur le chemin du temps ».

⁴ *Idem*, page 603 — « Lorsque notre intuition du monde se dépouille de la vaine sollicitation de l'heure, s'opère le miracle de l'éternelle beauté ».

⁵ *Idem*, page 613 — « Comme l'enseigne la science alexandrine conservée dans la Table d'émeraude ».

ne l'obtient pas, ce qui arrive sans doute à la plupart, étant donné qu'elle exige une difficile initiation, il doit du moins en rechercher le modèle dans le souvenir. Au moyen de celui-ci, il est possible d'embrasser d'un seul regard de vastes zones du vécu, comme depuis le sommet où se dresse le Démiurge. De là vient que Valle cite, comme modèles d'écrivains, des êtres aveugles qui ont dû renoncer à voir le monde externe trompeur pour recourir à celui qui se dessine en eux : un monde strictement mental, imaginaire, qui obéit au mécanisme d'une évocation. L'un de ces êtres est Homère : «Y fue un ciego cantor, para quien la noche parecía eterna, quien primero en la música de las palabras hizo arder la corona del Sol»⁶ — c'est-à-dire un poète grandement favorisé par l'illumination gnostique ; un autre est une vieille paysanne, également aveugle, et qui, aussi, savait des contes qu'elle récitait lors de la veillée dans la maison de son enfance :

«Sus cuentos nunca sucedían en el mundo de nuestros sentidos. (...) Desaparecía la idea temporal, eran acciones contempladas por una conciencia difusa, milagrera y campesina, la conciencia de un karma... El alma de la ciega era como un caracol marino lleno de resonancias, oía las voces de cien generaciones, estaba llena del rumor de los maizales, y los cuentos que contaba parecían nacidos a lo largo de las veredas bajo el influjo de la luna! Felices los ojos que ciegan después de haber visto, porque purifican su conciencia de geometría y de cronología!»⁷

Il convient de se demander, bien sûr, si de pareilles idées peuvent être appliquées au roman. Si nous allons d'une

⁶ *Idem*, pages 581 et 582 — «Et ce fut un chanteur aveugle pour qui la nuit semblait éternelle, qui le premier, dans la musique des mots, embrasa la couronne du Soleil».

⁷ *Idem*, pages 610 et 611 — «Ses contes ne se passaient jamais dans le monde de nos sens. (...) L'idée temporelle disparaissait. C'étaient des actions contemplées par une conscience diffuse, tenant tout pour miracle, une conscience paysanne, celle d'un karma... L'âme de l'aveugle était comme un coquillage plein de résonances ; elle entendait les voix de cent générations, elle était pleine de la rumeur des champs de maïs, et les contes qu'elle disait semblaient nés au long des sentiers sous l'influence de la lune. Heureux les yeux qui deviennent aveugles après avoir vu, car ils purifient leur conscience de géométrie et de chronologie!»

conception du genre aussi étrangement restrictive que celle d'Ortega y Gasset à celle d'un Northrop Frye, par exemple, il est évident que non. Cela n'empêcha pas Valle de désirer y parvenir dans son œuvre et de réaliser en obéissant fidèlement à ces idées, un des meilleurs romans de la littérature espagnole contemporaine — *Tirano Banderas* (1926) — qui annonce quelques-unes des réussites les plus audacieuses de l'actuel roman latino-américain.

Après tout, rompre les déterminations du récit romanesque dans sa rigidité spacio-temporelle, en cherchant à suggérer le maximum d'anachronisme et d'ubiquité, fut ce que supposa la tenace entreprise du roman de ce siècle, depuis Proust et Joyce jusqu'au Nouveau Roman français et jusqu'à la Nueva Narrativa ibéro-américaine. Mais, d'autre part, Valle-Inclán, comme nous l'avons vu, rapprocha le roman du théâtre en raison de son goût pour les arts plastiques. Il en arriva ainsi à mettre en pratique une sorte de genre intermédiaire qui jouissait déjà d'une forte tradition dans la littérature espagnole : celui du roman dialogué, de forme apparemment théâtrale, mais que son extension et son développement, rendant impossible sa mise en scène intégrale, destinaient à la lecture. *La Celestina*, dont le volume augmenta au cours de ses successives éditions, inaugura la tradition. De nombreuses imitations qui s'étendirent jusqu'au XVII^e siècle lui ont fait suite ; au XIX^e siècle, Perez Galdós en ressuscita le modèle avec *El abuelo* ; en hérita Pío Baroja qui cultiva fréquemment cette forme, Valle, pour sa part, écrira quelques ouvrages de théâtre de difficile mise en scène, pensés pour la lecture et qu'il publiera parfois même sous le nom de « romans ». Voici pourquoi ceux-ci semblent appartenir davantage à ce genre intermédiaire.

Dans une entrevue, l'auteur avoua que, s'il écrivait de pareils ouvrages, c'était parce qu'il considérait cette forme dialoguée comme la « plus impassible ». Ainsi il confirmait, sous une autre forme, ce principe d'éloignement divin qu'il considérait le plus valable pour envisager l'œuvre d'art, aussi bien pour le créateur que pour le contemplateur. Il s'agirait donc d'un roman-spectacle se déroulant de la manière la plus directe et la plus immédiate possible dans l'imagination du lecteur, sans intermédiaires discursifs et explicatifs ; en un certain sens, un roman non narratif, anti-narratif, tout au présent, une *représen-*

tation. Roman qui désirerait s'identifier au cinéma, être lui-même cinéma, comme c'est arrivé, par la suite, des romans de tant d'auteurs de pays très divers, bien qu'ils aient utilisé des procédés distincts.

Un genre, donc, qui dans sa convention se détruit pour s'ouvrir sur l'ancienne épopée, aussitôt qu'il cherche par de tout autres moyens une transposition parallèlement mythique de tous ses éléments ; pour s'ouvrir sur le théâtre et peut-être sur le cinéma, de même que chez Unamuno, il débouchait sur l'essai ou la poésie lyrique.

Azorín, quant à lui, expose ses idées au sujet du roman dans des articles et dans ses propres romans. Comme Unamuno, il fit des « métaromans », des romans de romans à intention didactique prononcée : ainsi, *El libro de Levante* (1929), *Capri-cho* (1943) et *La isla sin aurora* (1944).

Comme Unamuno, et de façon encore plus accusée, Azorín dédaigne l'action ; il ne croit pas trop en son efficacité et, par conséquent, la considère inutile et responsable de troubles dans le roman. Pour lui, le romanesque ne se situe ni dans l'intrigue, ni dans les incidences. Dans *La isla sin aurora*, il s'interroge à ce sujet : « Si toda novela puede ser cambiada en su final, sin que la novela sufra, ¿para qué esforzarse en llegar a ese final ? Si toda novela puede truncarse con sólo injerir en su curso un pormenor que no es el pormenor del novelista, ¿para qué bregar por una fabulación interesante ? »⁸. Et, au chapitre suivant du même roman, mais cette fois à travers un dramaturge : « Novelista y comediógrafo confluyen en el cruce de caminos. Pero ¿y si a un carácter le hacemos que tenga tal circunstancia que el autor no ha puesto ? ¿Y si hacemos reflexionar un momento a Edipo ? ¿Y pensar a Segismundo ? »⁹.

⁸ *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1947, VII, page 41 — « Si la fin de tout roman peut être changée sans que celui-ci en souffre, pourquoi s'efforcer d'arriver à cette fin ? Si tout roman peut être tronqué par le seul fait d'intégrer à son cours un détail qui n'est pas le détail du romancier, pourquoi se fatiguer à trouver une affabulation intéressante ? »

⁹ *Idem*, page 44 — « Romancier et auteur théâtral se rencontrent à la croisée des chemins. Mais si nous faisons qu'un personnage ait telle condition que l'auteur n'a pas indiquée ? Et si nous faisons un moment réfléchir Oedipe ? et penser Sigismund ? »

Il écrivait cela dans un de ses derniers romans. Mais dans le premier, intitulé *La Voluntad* (1902), il exprime sa ferme adhésion aux frères Goncourt car, dans leurs ouvrages, ils ne prétendent pas présenter « *una vida, sino fragmentos, sensaciones separadas... Y así el personaje, entre dos de esos fragmentos, hará su vida habitual, que no importa al artista, y éste no se verá forzado, como en la novela del antiguo régimen, a contarnos tilde por tilde, desde por la mañana hasta por la noche, las obras y milagros de su protagonista..., cosa absurda, puesto que toda la vida no se puede encajar en un volumen, y bastante haremos si damos diez, veinte, cuarenta sensaciones...* »¹⁰. C'est pour cela qu'il pense que ce sont les Goncourt qui se sont le plus approchés du *desideratum* dans le genre.

Pour Azorín, l'insinuation, l'esquisse impressionniste, le détail significatif et net suffisent dans le roman. Et non seulement suffisent : c'est justement ce qui est recommandable.

Sa préférence ne va pas seulement aux Goncourt, mais aussi à Flaubert, en raison de sa rigoureuse documentation, de l'attention qu'il prête au détail, auquel lui-même accorde aussi une importance capitale. Comme Flaubert, il souhaite, à certaines occasions, mener à bien « *una novela de lo indeterminado* », « *sin espacio, sin tiempo y sin personajes* »¹¹ : c'est ce que veut être *Capricho*. Par la suite, il connaîtra Gide dont il admirera surtout les romans de romans comme *Les Faux Monnayeurs*, et Proust qui le confirmera dans son impressionnisme radical. Dans un autre de ses derniers ouvrages — *Salvadora de Olbena* — il écrira : « *Los matices de las cosas lo son todo y las cosas mismas nada* »¹².

¹⁰ *Idem*, I, pages 863 et 864 — « *Une vie, mais des fragments, des sensations séparées... Et ainsi le personnage, entre deux de ces fragments, mènera sa vie habituelle, qui n'importe pas à l'artiste, et celui-ci ne sera pas obligé, comme dans le roman de l'ancien régime, de nous raconter par le menu, du matin jusqu'au soir, les faits et les miracles de son protagoniste..., chose absurde, puisque la vie entière ne peut être contenue dans un seul volume et que nous en ferons assez en offrant dix, vingt, quarante sensations...* »

¹¹ *Idem*, VI, page 933 — « *Un roman de l'indéfini* », « *sans espace ni temps et sans personnages* ».

¹² *Idem*, VII, page 599 — « *Les nuances des choses sont tout et les choses elles-mêmes rien* ».

Proche de ces modèles littéraires français, il faut signaler l'influence décisive de philosophes tels Berkeley, Kant et Schopenhauer. Son premier titre romanesque, déjà cité, *La Voluntad*, est typiquement schopenhauérien : sources idéologiques qu'il partage avec Borgès et qui peuvent expliquer, en partie, leurs étroits points communs. À cette influence, se joindra, plus tard, chez Azorín, celle des mystiques espagnols.

Partant de tels philosophes, Azorín réduit toute la réalité extérieure à notre propre perception ou représentation. Et le roman, par sa référence à la réalité, suppose alors la représentation d'une représentation : d'où la ténacité de l'auteur à cultiver la mise en abîme. Si nos sens nous mentent lorsqu'ils nous informent sur ce qui nous entoure, chose toujours possible, le roman sera donc doublement fiction, deux fois mensonge. L'écrivain en écarte rapidement toute prétention réaliste. Or, comme il semble que le genre ait toujours aspiré à la représentation fidèle du monde phénoménal, face à cette problématique, Azorín ne voit pour lui d'autre possibilité que celle d'imiter le mécanisme de notre perception. Le genre ne peut briguer d'autre réalisme que celui de l'analyse de la sensation dans sa discontinuité et sa fragmentation, et qui se fera synthèse dans l'imagination du lecteur. De là, l'impressionnisme total qu'il poussa, dans ses propres romans, à la limite de la discontinuité, depuis le style entrecoupé et construit de phrases simples, jusqu'à la structuration, en passant par le thème, les personnages, l'atmosphère, etc.

Or, de la même façon que l'excès d'analyse du spectre solaire dans les tableaux impressionnistes peut faire disparaître totalement les formes que les peintres prétendent suggérer, auteur, lecteur et personnages peuvent se perdre dans le chaos sensoriel du roman si celui-ci cherche à imiter trop fidèlement le fonctionnement de notre perception ; ils risquent de s'y fourvoyer comme dans les labyrinthes hallucinants de Borgès, ou ceux de Robbe-Grillet, troublantes images de l'infini ou du vide. C'est pourquoi, avec un esprit de contention classique qui prend appui chez Montaigne et chez Cervantès, Azorín exige aussi du romancier une volonté de sélection : il faut que les sensations soient limitées, choisies et réduites en général au détail qui définit, signifie, pour que le texte reste lisible.

Mais Azorín ne s'en tient pas là. Derrière le monde phénoménal, contingent, éphémère, dont le roman s'occupe, se trouve le monde ignoré des noumènes kantien. C'est pour cette raison que l'artiste, le romancier, se doivent d'être exigeants et de ne pas se satisfaire de l'enveloppe des choses. Ils doivent désirer deviner cette ultra-réalité qui, elle, est authentique. Sinon, à quoi servirait l'art dans sa fonction imaginative, se demandent-ils ? Pour y parvenir, l'écrivain tentera de dépasser les principaux conditionnements de notre sensibilité : l'espace et le temps. Puisqu'il se sert d'un matériel imaginaire, le romancier peut et doit, s'il prétend rechercher le tréfonds de la réalité, les détruire l'un et l'autre, jusqu'à un certain point, par de très divers procédés. Et ainsi, par une autre voie, nous retrouvons la dimension utopique et achronique à laquelle Valle-Inclán voulait, lui aussi, tout comme Unamuno, élever le roman.

D'une certaine manière, Azorín conteste le roman même, du moins tel qu'on l'a compris jusqu'à aujourd'hui comme représentation, figuration de phénomènes, de quelqu'ordre qu'ils soient, puisqu'il prédit un roman du non-contingent, du nécessaire et du réel caché ; roman qui aspire à détecter cet univers de noumènes qu'ensuite il baptise, sanctifie et identifie à l'éternité convoitée, émotionnellement pressentie par le chrétien mystique. De cette façon, Azorín s'élève du phénoménal à l'abstrait et à la métaphysique, défendant, avant les tenants du Nouveau Roman français, et pour d'autres fins, le roman absolu qu'il a, pour sa part, tenté de créer, de façon réitérée : roman d'un roman qui se mord la queue et s'enferme dans une sphère sans issue, expression du continu indivisible, création imaginaire absolue qui nous dédommagerait et nous soulagerait de la précarité du monde sensoriel où nous vivons.

Il faut se demander si ce genre peut survivre à cette négation du monde phénoménal quand les romans d'Azorín, suivant de trop près sa propre théorie, se sont vu nier, plusieurs fois, leur condition. La convention traditionnelle du genre se brise, ici, pour se tourner résolument vers la lyrique et l'essai rhétorique, celui de la critique littéraire. En cela sans doute, Azorín prédit Borgès, bien que ce dernier n'ait pas écrit de romans, mais des récits qui révèlent de façon très audacieuse et efficace ce que jusqu'à maintenant on considérait le propre de l'essai littéraire.

Pío Baroja est plus spécifiquement un romancier parmi des auteurs que nous étudions, puisque, dans sa carrière littéraire, il s'est presque limité à cultiver le genre romanesque. Bien qu'il ait toujours mésestimé les rhétoriques et les poétiques, et qu'en général, il se méfiât de toute théorie littéraire, il s'aventura, une fois, à rassembler ses idées sur le genre, qu'il avait jusque là livrées au hasard dans le prologue d'un de ses romans, *La nave de los locos*, sous-titré « Prólogo casi doctrinal sobre la novela que el lector sencillo puede saltar impunemente ».

Cet écrit auquel il prête une forme romanesque, obéissait, en vérité, à un propos polémique. C'était la réponse de Baroja à la théorie romanesque que le philosophe José Ortega y Gasset avait proposée dans ses *Ideas sobre la novela* (1925), essai des plus intéressants, mais dont nous ne pouvons nous occuper ici, parce qu'il sort des caractéristiques générales des auteurs que nous traitons et qu'il est en relation étroite avec une génération romanesque postérieure dont il devint précisément le guide.

Défendant son propre roman, qui dépasse de beaucoup les conditions auxquelles Ortega veut soumettre le genre, Baroja proteste contre le caractère excessivement restrictif de cette conception et affirme : « La novela, hoy por hoy, es un género multiforme, proteico, en formación, en fermentación ; lo abarca todo : el libro filosófico, el libro psicológico, la aventura, la utopía, lo épico ; todo absolutamente »¹³. Il insiste sur le fait que ce n'est pas un genre bien défini, comme un sonnet par exemple, et que, par là même, il y a plusieurs types, plusieurs espèces de romans. Par conséquent, dans son désir de justifications, l'auteur en arrive à admettre le modèle limité et idéal proposé par Ortega, à condition naturellement qu'il ne prétende pas être exclusif. Il reconnaît donc que l'unité du sujet est une bonne chose : « La novela cerrada, sin trascendentalismo, sin poros, sin agujeros por donde entre el aire de la vida real, puede ser, indudablemente, y con mayor facilidad, la más

¹³ *Obras completas*, Biblioteca Nueva, IV, page 17 — « Le roman, actuellement, est un genre multiforme, changeant, en formation, en fermentation ; il embrasse tout : le livre philosophique, le livre psychologique, d'aventure, l'utopie, l'épique ; absolument tout ».

artística»¹⁴. Il ne nie pas que soit possible le roman « clara, limpia, serena, de arte puro, sin disquisiciones filosóficas, sin disertaciones ni análisis psicológicos, como una sonata de Mozart, pero es la posibilidad solamente, porque no sabemos de ninguna novela que se acerque a ese ideal »¹⁵; c'est quelque chose qui existe en musique, par exemple, mais difficilement en littérature, quoique dans l'ordre du possible. Ce que cet écrivain valorise le plus dans le roman est, cependant, l'invention de personnages offrant la vitalité de ceux de Cervantès, de Shakespeare, de Defoe et d'autres, mais que, selon lui, ne réussirent pas les grands romanciers du XIX^e siècle. Aucun d'eux, pense-t-il, n'est parvenu à créer des personnages qui sachent s'imposer à la mémoire avec la vigueur d'un Don Quichotte, d'un Hamlet ou d'un Robinson Crusoé. Enfin, il distingue deux types généraux de romans : le roman imperméable, défendu par Ortega, et le roman perméable, le sien. Il leur accorde à tous deux de nombreuses vertus, mais également des dangers. Il définit son propre roman, résolument perméable, comme un art ayant un air médiéval ou romantique, puisque dans un même livre pouvaient se regrouper tant d'éléments hétérogènes.

Par ce souci qu'avait Baroja de tout embrasser dans son roman, on peut sans doute remarquer une profonde aspiration au livre total, définitif, encyclopédique, image de la totalité de l'univers; ce même livre fabuleux, peut-être, que rêva Mallarmé et qui, comme les grands livres de base des religions positives — la Bible, le Coran, les Veda, etc. —, a l'intention de recueillir en soi le sens complet de tout ce qui existe, exista, existera ou pourrait exister. On ne peut aller plus loin dans l'affirmation de la perméabilité et de l'ouverture.

Mais cette intention d'ouverture semble, d'une certaine manière, résumer celle que nous avons montrée chez les trois

¹⁴ *Idem*, page 18 — « Le roman fermé, sans transcendentalisme, sans pores, sans trous par lesquels pénètre l'air de la vie réelle, peut être, sans aucun doute, et très facilement, le plus artistique ».

¹⁵ *Idem* — « Clair, net, serein, d'art pur, sans élucubrations philosophiques, sans dissertations ni analyses psychologiques, comme une sonate de Mozart, mais qui n'est qu'une possibilité, car nous ne connaissons aucun roman se rapprochant de cet idéal ».

autres auteurs et qui les caractérisait, bien qu'elle fût plus limitée. Nous avons donc distingué l'ouverture à l'histoire, à la philosophie, à l'essai en général, au lyrisme, au théâtre et à la rhétorique. Avec son roman-livre absolu, Baroja épuise toutes les possibilités.

Une conception aussi osée est facilitée par la grande souplesse du genre en soi, genre véritablement très difficile à délimiter et à définir, et qui se fait chaque fois plus complexe. Bien des théoriciens — parmi lesquels nous avons cité, un peu au hasard, Ortega y Gasset et Northrop Frye — s'efforcèrent, dans sa tangente avec d'autres genres, de le cerner de près. En en cherchant le sens à l'intérieur d'un champ trop restreint et sur la base d'une réduction considérable de sa portée, ils en élaborèrent ainsi des images très cohérentes, plus ou moins ingénieuses, mais sans cesse contredites par l'histoire littéraire. Les auteurs espagnols de cette génération de 98 qui ont fait l'objet de cette étude et qui tous cultivèrent ce genre littéraire, se sont fondés sur son impureté pour atteindre un but diamétralement opposé : celui d'effacer les frontières et de mélanger des éléments, des caractéristiques, des significations, celui de démolir les dogmatismes et les habitudes conventionnelles, et d'étendre dès lors leur problématique à une dimension sûrement enrichissante.

Leur contestation du genre, tel qu'ils le reçurent de leurs maîtres, répond à la mise en question à laquelle ils soumièrent les apports culturels du siècle, qu'ils voient culminer sous la forme de leur principal modèle littéraire : modèle qui en signifie un peu la transposition idéale et mythique. Taquiner, provoquer, mettre à l'épreuve ce genre suppose donc le calcul de la valeur de tout ce récent héritage. Se sentant à l'extrême opposé de nombreuses illusions conçues par leurs aînés, ils crurent peut-être s'en libérer en tordant sarcastiquement l'instrument même dont se servirent leurs prédécesseurs pour rêver la vie et entretenir leurs loisirs. Il n'empêche qu'ils aient, ainsi, deviné presque tout ce qui est arrivé au roman, au cours de notre siècle. Voilà pourquoi, comme ils ont souhaité suggérer tant de réformes, il leurs a paru important de modifier également, en substance, les formes les plus connues de l'imagination, qui, en définitive, sert d'assise à tout.

Attitude délibérément subjective devant ce genre? Sans

aucun doute. Bien entendu, il s'agissait pour eux d'imposer leur propre esthétique, de défendre leurs réalisations respectives. Ils prétendirent, en fin de compte, réclamer la liberté de création en face des théoriciens, des rhétoriciens et des critiques, souvent aveuglés par un excessif souci de législateur. Que cela les amena à des excès théoriques, c'est ce dont on ne peut douter. Mais il est évident, aussi, que certains sont restés prophétiques et qu'ils continuent d'enrichir les perspectives selon lesquelles le genre doit s'envisager. Il va de soi que celles-ci tendront fréquemment à être partiales chez le créateur. Or, c'est bien lui qui, somme toute, *fait* le genre.

Université Laval