

## Notes pour une poét(h)ique du roman d'avant-garde espagnol : histoire d'un avènement, chronique d'une relégation

Grégory Coste

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6708>

DOI : 10.4000/narratologie.6708

ISSN : 1765-307X

### Éditeur

LIRCES

### Référence électronique

Grégory Coste, « Notes pour une poét(h)ique du roman d'avant-garde espagnol : histoire d'un avènement, chronique d'une relégation », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 24 | 2013, mis en ligne le 23 septembre 2013, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6708> ; DOI : 10.4000/narratologie.6708

---

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

---

# Notes pour une poét(h)ique du roman d'avant-garde espagnol : histoire d'un avènement, chronique d'une relégation

Grégory Coste

---

- 1 Le premier quart du XX<sup>e</sup> siècle apparaît, en Espagne, comme une période singulièrement glorieuse pour les arts – au point que d'aucuns n'hésitent pas à parler d'« Âge d'argent », voire de « second Âge d'Or<sup>1</sup> » – et tout particulièrement pour la poésie où le « stupéfiant image » envahit massivement l'espace littéraire, actualisant de la sorte toutes les richesses de l'expression poétique et la réduisant progressivement à sa plus pure essence. Les années vingt en Espagne, présentées communément comme la « décennie de la rupture », celle du triomphe des avant-gardes artistiques, consacrent ainsi sur toutes choses la puissance et l'excellence du verbe poétique, laissant quelque peu sur la marge les autres formes d'expression telles que le théâtre, la musique, la peinture, mais plus nettement encore la prose narrative. Il est à ce titre significatif que sous l'étiquette totalisante, au demeurant fort réductrice, de « génération de 27 », par laquelle on entend circonscrire le plus beau fleuron de la production littéraire des années vingt, l'on inclue d'ordinaire *quasi* exclusivement des poètes, les prosateurs se trouvant, au mieux, réduits à une note marginale. L'occultation involontaire ou le déni délibéré de l'existence d'une intense activité romanesque, supportée par diverses plateformes éditoriales et encadrée par le magistère des deux plus grands prescripteurs de tendances nouvelles – Ramón Gómez de la Serna, introducteur précoce de la modernité venue d'Outre-Pyrénées et génial contributeur à la prose de signe avant-gardiste, et José Ortega y Gasset, théoricien et mécène de l'« Art Nouveau » –, sont tels qu'ils autorisèrent un verdict aussi fracassant que celui de Segundo Serrano Poncela, selon lequel « pendant près de vingt ans, il n'y eut en Espagne aucun romancier, ni bon, ni mauvais<sup>2</sup> ».
- 2 La présente étude, de facture synthétique et panoptique, entend rendre compte des traits les plus saillants de la prose d'avant-garde espagnole dans une perspective fortement

historicisée et fournir quelques jalons utiles à la bonne compréhension des enjeux esthétiques et éthiques à l'œuvre dans la production narrative de la pléiade d'auteurs espagnols qui ont engagé leurs proses sur le terrain de la modernité.

## Le Temps des Avant-gardes : l'Espagne à l'heure de la Modernité ?

- 3 Pour rebelle qu'elle soit à l'inscription du réel en son sein, aussi rétive soit-elle à la figuration mimétique et fuyante face à l'assignation spatio-temporelle, toute œuvre littéraire est le fruit d'une époque et fille d'un lieu, immergée dans un temps historique et géographiquement située, tissée au moins d'une double temporalité, celle de son exécution (le temps du « donateur » pour reprendre le mot de Todorov) et celle de sa réception (le temps du « récepteur »), compliquée par une troisième strate de temps qui affleure dans le cas spécifique du récit (le temps du récit et le récit du temps<sup>3</sup>). Le roman d'avant-garde, dont la prétention théorique est d'échapper aux modes de représentation conventionnels et d'inaugurer de nouveaux rapports entre l'œuvre et le réel en marquant une rupture forte avec les anciens usages (l'avant-garde est une percée et une fuite en avant, une exploration aventureuse de sentiers non balisés, une perpétuelle balade en zone interdite et jamais dite), évacue le temps historique – les pesanteurs du passé et autres cadavres encombrants<sup>4</sup> –, et se veut fondateur d'une ère nouvelle où celui-ci ne serait plus vécu comme une puissance aliénante et subie par le sujet de l'histoire, mais comme un ferment créatif, une valeur mobile dont se saisit le romancier pour bousculer le flux temporel, hâter son cours, le suspendre ou le surprendre par l'advenue constante de la nouveauté.
- 4 Cependant, cette liberté conquise sur le temps de l'histoire, l'affranchissement des déterminismes du passé et la corrélatrice inflation de la valeur axiologique et artistique du présent (incarquée par le « présentisme », culte voué à l'immédiateté, aux formes changeantes de *l'hic et nunc*), s'inscrivent comme une ironie dans un temps déterminé, celui de la modernité dans ses multiples variantes : urbaine, sociologique, épistémologique, philosophique, économique, culturelle, artistique. À plus d'un titre, l'on peut dire des créations en prose nées sous la plume des romanciers de l'avant-garde qu'elles sont le fruit des avancées – parfois en forme de bouleversements – menées dans le domaine de la philosophie et des sciences (la physique quantique, la théorie de la relativité, le bergsonisme, la découverte de l'inconscient...), de la culture (bouillonnement artistique, prolifération de la nouveauté détonante et étonnante, brassage et internationalisation des échanges culturels), de la civilisation (promotion de l'individualisme, progrès techniques), engendrées dans un contexte socio-économique singulier (sociétés occidentales à forte dominante urbaine, capitalisme marchand et industriel, conscience de classes, massification et industrialisation de la production artistique), empreintes de l'esprit nouveau qui soufflait sur les grandes capitales européennes, le tout contribuant à en faire des précipités de modernité. Une modernité placée assurément sous le signe du soupçon, du relativisme des valeurs et d'une destitution des savoirs académiques, d'une incertitude taraudante qui saisit le créateur dépossédé de toute assiette ferme que procurait naguère l'attrait scientifique issu de la rationalité cartésienne, du positivisme comtien, des théories essentialistes de la connaissance (unité monadique du sujet connaissant, empirisme transcendantal de la

philosophie kantienne), ou l'assurance de l'universalité du langage classique, adossée un temps au triomphe de l'« écriture bourgeoise<sup>5</sup> ».

- 5 D'une façon générale, et peut-être un peu abrupte, l'on peut dire que la modernité en littérature – dont l'avant-garde serait la pointe avancée, la version ultime et radicalisée – survient par une série de crises ou de schizes, historiquement datées, qui dissolvent l'unité apparente et d'emprunt de chacune des instances qui conforment la triade au fondement de la création littéraire : l'auteur, la langue et l'œuvre. Les premiers tressaillements de la modernité en littérature se font sans doute sentir sous le coup de l'ébranlement puis de l'éclatement du « sujet auteur » – comme l'indique sagacement R. Barthes dans le cas français – en insinuant un doute mortel sur la prétention à l'universalité de l'« autorité auctoriale ». Ce sont les circonstances sociales et le devenir historique qui effritent l'imposture de l'auctorialité classique et bourgeoise en révélant la partialité de la vision et l'appartenance de classe de celui dont l'écriture engendre en sous-main une lecture totalisante, idéologique-masquée et unilatérale de la société des hommes :

Or les années situées alentour 1850 amènent la conjonction de trois grands faits historiques nouveaux : le renversement de la démographie européenne ; la substitution de l'industrie métallurgique à l'industrie textile, c'est-à-dire la naissance du capitalisme moderne ; la sécession (consommée par les journées de juin 48) de la société française en trois classes ennemies, c'est-à-dire la ruine définitive des illusions du libéralisme. Ces conjonctures jettent la bourgeoisie dans une situation historique nouvelle. Jusqu'alors, c'était l'idéologie bourgeoise qui donnait elle-même la mesure de l'universel, le remplissant sans contestation ; l'écrivain bourgeois, seul juge du malheur des autres, n'ayant en face de lui aucun autrui pour le regarder, n'était pas déchiré entre sa condition sociale et sa vocation intellectuelle. Dorénavant cette même idéologie n'apparaît plus que comme une idéologie parmi d'autres possibles ; l'universel lui échappe, elle ne peut se dépasser qu'en se condamnant ; l'écrivain devient la proie d'une ambiguïté, puisque sa conscience ne recouvre plus exactement sa condition. Ainsi naît un tragique de la Littérature. C'est alors que les écritures commencent à se multiplier. Chacune désormais, la travaillée, la populiste, la neutre, la parlée, se veut l'acte initial par lequel l'écrivain assume ou abhorre sa condition bourgeoise<sup>6</sup>.

- 6 Dans le cas espagnol, l'analyse barthienne ne perd rien de sa pertinence si l'on songe que la révolution libérale de 1868, la *Gloriosa* ou la *Septembrina*, en tant que « brusque secousse dans l'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle espagnol<sup>7</sup> », a eu les mêmes effets modernisateurs que la Révolution française de 1848.
- 7 Sur le plan de la langue, nous ne ferons qu'évoquer la crise que provoqua cette autre révolution que fut la formulation des principes théoriques de la linguistique saussurienne, en révélant la coupure essentielle qui loge au sein même du signe linguistique, lequel se révèle désormais inapte à atteindre le réel, ne pouvant jamais que se contenter d'unir un concept à une image acoustique, un signifiant à un signifié. C'est aussi dans les béances vertigineuses du signe que le freudisme s'attellera à traquer les symptômes de l'inconscient, ruinant un peu plus l'idée d'une immédiateté de la Langue au Réel et du Sujet à lui-même. La traduction précoce des travaux du neurologue viennois en langue espagnole et leur réception dans les cercles intellectuels et littéraires (attestée par deux articles datés de 1911 d'Ortega y Gasset : « Nueva medicina espiritual » et « Psicoanálisis: ciencia problemática », ainsi que par l'écho qu'aura en Espagne la traduction de *l'Interprétation des rêves* auprès d'un surréaliste comme Dali) permettent de soutenir que l'avant-garde espagnole fut aussi perméable, au même titre que d'autres

mouvements d'avant-garde européens, aux problématiques de l'inconscient, aux failles du langage et à sa défaillance constitutive à saisir le réel adéquatement au-delà de la frêle manifestation du symptôme psycho-analytique<sup>8</sup>.

- 8 Enfin, et c'est peut-être ce qui nous intéresse le plus ici, la question centrale que pose la modernité littéraire est celle des limites assignables à l'œuvre, c'est-à-dire celle de ses contours et de ses confins. Celle-ci oscille entre deux pôles qui vont de l'expressionnisme wagnérien jusqu'aux postulats les plus stridents de l'activisme avant-gardiste, de l'aspiration à la création d'une œuvre totale<sup>9</sup> (la *Gesamtkunstwerk*, animée par une volonté totalisante qui se réalise à travers l'union des arts dans le désir de refléter l'unité de la vie) jusqu'à la dénégation de l'unité du texte, la dissolution de toute forme organique sous l'effet d'une ironie térébrante, d'une désertion du sens et d'un abandon de la littérarité (chez les dadaïstes par exemple). Pour le cas plus spécifique de la prose narrative, la forme romanesque est en crise<sup>10</sup>, déclarée, bien avant l'orée du siècle, comme languissante et moribonde, usée par le ronron d'une pratique séculaire, sclérosée par le « tout fait » romanesque, les recettes apprises et éprouvées que le lecteur retrouve inlassablement transportées d'œuvre en œuvre. En somme, les années dix et vingt sonnent en Espagne, comme dans le reste de l'Europe, l'heure de l'*aggiornamento* du roman et réclament une révision complète du genre. José Ortega y Gasset<sup>11</sup> fut le premier à livrer un diagnostic rigoureux, assorti de prescriptions qui se voulaient salutaires, sur l'état de délitement et de tarissement du roman espagnol de facture réaliste, en proposant à l'imitation des jeunes générations les innovations formelles et thématiques étrennées Outre-Pyrénées.
- 9 Mais au-delà de cet horizon approximatif de convergences entre les grands principes de la modernité littéraire et ses applications au cas espagnol, il reste à signaler quelques singularités nationales, propres à imprimer des inflexions de sens et des accents autochtones à l'avant-garde espagnole. La première de ces singularités est que la Péninsule Ibérique s'est maintenue en marge de la Grande Guerre et n'a donc pas vécu avec la même intensité le drame de la faillite de l'humanisme, de la ruine de l'histoire et du labyrinthe du sens que les décombres de la guerre ont fait naître dans les consciences des pays belligérants. Ceci explique que l'avant-garde espagnole apparaisse parfois comme un mouvement immotivé, sans justification historique ni fondement intellectuel, comme l'aspiration volontariste d'une étroite *intelligentsia* à réaliser une synchronie artistique avec l'Europe (relais de l'obsession politique d'« européisation » de l'Espagne chez certains membres de la « génération de 98<sup>12</sup> »). De la sorte, l'outrance formelle de l'avant-garde espagnole n'aurait d'égal que sa vacuité spirituelle, comme le suggère Brigitte Magnien :
- La neutralité de leur pays dans le conflit [celui de la Grande Guerre] ne permet pas aux artistes espagnols de percevoir la crise profonde de la société que traduisent ces mouvements d'avant-garde européens. C'est une des raisons qui expliquent qu'on ait pu reprocher à ces jeunes écrivains espagnols une frivolité qui a été jugée superficielle. Frivolité ou, sans doute, tout simplement vitalité, optimisme et confiance dans le progrès, attitude qui marque cette période, « *los felices veinte* », où l'exaltation de la modernité s'accompagne d'une critique agressive et impitoyable contre tout ce qui a un rapport, même lointain, avec la tradition<sup>13</sup>.
- 10 Découlant peut-être de cette première caractéristique, et à la différence de ce que l'on observe ailleurs en Europe, le mouvement avant-gardiste espagnol, loin de s'inscrire en marge des institutions (académiques, universitaires, sociales), semble naître en leur sein, impulsé par des intellectuels aux airs de bourgeois rassis (à l'instar de José Ortega y

Gasset et de Ramón Gómez de la Serna par exemple) et pratiqué par une cohorte d'auteurs dont le statut social permet de douter de leur condition théorique de « fuoriclasse » ou de « outlaw<sup>14</sup> », tel que certaines études présentent l'artiste prototypique de l'avant-garde. Andrés Soria Olmedo ne manque pas de noter cette « anomalie » castillane et d'en fournir quelques éléments d'explication :

L'avant-garde française, tout autant que la catalane, du moins en partie, s'insurgent contre l'existence de structures académiques et universitaires rigides (l'École Normale Supérieure, l'Académie, les grandes revues) qui déterminent chez elles une réaction d'opposition. L'avant-garde, en l'occurrence, peut bien être perçue comme une « élite » d'élus opposés, non point à la masse et au peuple, mais à la médiocrité universitaire de la masse des intellectuels. À l'inverse, en Espagne, l'existence des dites institutions « académiques », « bourgeoises », etc. est précaire, de telle sorte que toute orientation réformatrice tend à être absorbée et incorporée au système. C'est aussi pourquoi les projets de l'avant-garde tendent à trouver une résolution dans un sens constructif, et si possible, interne à l'évolution de la littérature, sans velléités de bouleversement de l'ordre culturel ou social. D'où il ressort que les dirigeants des entreprises culturelles de la nouvelle bourgeoisie (surtout Ortega) essaient d'assimiler la nouveauté en l'amenant sur leur terrain<sup>15</sup>.

- 11 Pour autant, et en dépit de ces considérations qui tendraient à se représenter l'avant-garde espagnole comme un mouvement épidermique et épigonal, acquis par capillarité et téléguisé par l'*establishment* culturel et social, l'entreprise de renouvellement de la prose narrative qu'engagent certains auteurs espagnols des années vingt offre une consistance esthétique et éthique qui dépassent de loin la frivolité ou le formalisme qu'on leur a souvent reproché.

## Poétique et éthique du roman d'avant-garde espagnol

- 12 Bien que les délimitations proposées par la critique fluctuent beaucoup selon les auteurs, il semble unanimement établi que les années les plus fastes pour le roman d'avant-garde espagnol correspondent à celles qui courent entre l'implantation de la dictature de Primo de Rivera (1923) et la proclamation de la Seconde République espagnole (1931). La marge, faible, de *dissensus*, concerne plus spécifiquement ce qu'il est convenu de considérer comme le point de départ et l'épilogue de l'aventure avant-gardiste. Si la date de 1914, parfois retenue, semble peu pertinente, et très prématurée, pour marquer le début de cet intermède, c'est entre 1922 et 1926 que nous pouvons, avec plus de fondements, situer son commencement. L'année 1922<sup>16</sup> correspond à la publication de *El incongruente*, de Ramón Gómez de la Serna, que l'auteur auto-définit comme « *el primer grito de evasión en la literatura novelesca al uso* », suivie l'année suivante de *Cinelandia*, *El novelista* et *La Quinta de Palmyra*, œuvres majeures de « *la nebulosa* » dont la proximité avec la prose de fiction du bataillon d'auteurs qui gravitent autour de *Revista de Occidente* (fondée la même année), puis de *La Gaceta Literaria*, valident comme point d'ancrage d'une nouvelle *praxis* pour le roman. Cependant, c'est l'année 1926 que nous retiendrons comme date inaugurale du roman de signe avant-gardiste, suivant en cela l'opinion majoritaire de la critique, car elle correspond à la première fournée de récits résolument avant-gardistes, issus de la collection *Nova Novorum*, et notamment à la parution de la triade fondatrice du « nouveau roman » : *Víspera de gozo* de Pedro Salinas, *El profesor inútil* de Benjamín Jarnés et *Pájaro pinto* de Antonio Espina. Selon Gustavo Pérez Firmat, qui enserme l'avant-garde romanesque dans les limites 1926-1934, la parution de ces trois titres a été « le stimulant

de départ et l'occasion d'une prise de conscience des nouvelles formes que revêtait la fiction<sup>17</sup> ».

- 13 Au sein même de cette périodisation, la critique distingue différentes étapes. Pour Ramón Buckley et John Crispin il apparaît pertinent de relever l'existence de deux moments singuliers applicables spécifiquement au genre romanesque : l'un qui s'étendrait des années 1925 jusqu'aux années 1930, l'autre qui engloberait la période 1930-1935. Dans sa phase initiale, le roman d'avant-garde se caractériserait par le maintien d'un esprit et de techniques hérités de l'*Ultraísmo* et se signalerait par une atmosphère ludique et optimiste, par l'exaltation de la modernité et du progrès technique. Dans sa deuxième phase, le roman expérimental se teinterait d'une note pessimiste et prendrait un tour de désenchantement confinant au nihilisme, en même temps qu'il verrait l'émergence de préoccupations sociales et d'un discours politique. Une telle appréciation n'est pas très éloignée de celle de José Carlos Mainer qui consent lui-aussi à distinguer deux périodes plus ou moins superposables à celles définies par les auteurs précédents. Il semble donc assez évident que la cohésion du groupe avant-gardiste et l'impulsion commune initiale (si tant est qu'elle ait vraiment existé) ont fait long feu car dès les années 1928-29 se produisirent les premières ruptures, dont la première fut marquée symboliquement par la fin, brutale et acrimonieuse, de la collaboration d'Antonio Espina à la revue *La Gaceta Literaria* – au moment où son fondateur entamait un virage politique consécutif à son approche bienveillante du fascisme italien –, juste avant que le ton jovial et l'insouciance primesautière des premières années ne se muent, dans les textes de l'avant-garde, en amertume et en incertitude face aux revers pressentis de la modernité (crise de 1929). C'est précisément autour de ces années que se manifestent les premières tentatives de dépassement de l'avant-garde esthétique en quête d'une autre voie/x pour le roman, balisant le chemin d'une écriture fictionnelle plus attentive à l'homme et à ses circonstances socio-historiques. Il ne faudra que quelques années pour que se constitue, autour de Díaz Fernández et son ouvrage-manifeste *El nuevo romanticismo* (1930), une phalange d'écrivains engagés, déterminés à concilier avant-garde littéraire et révolution sociale, bien que dans les faits, et dans les textes, la littérature dût finir par périr aux mains de la propagande et de la consigne politiques. Pour autant, avant que ne se produise définitivement le passage d'une « *literatura de vanguardia* » à une « *literatura de avanzada* », marquant le passage d'une avant-garde esthétique à une avant-garde politique, on ne saurait ignorer les tentatives de conciliation féconde entre les composantes constructives et thématiques de l'avant-garde (prévalence de l'image, construction fragmentaire, procédure autoréférentielle) et les prémisses d'une nouvelle orientation vers l'homme et son environnement social. Une œuvre telle que *La venus mecánica* (1929) de José Díaz Fernández illustre parfaitement cette volonté de conquête d'une prose nouvelle, inscrite assurément dans l'avant-garde, mais aussi soucieuse de faire bouger les lignes et de trouver un nouvel emploi à la littérature.
- 14 Malgré la diversité de la production narrative espagnole de signe avant-gardiste, dans le temps et selon la sensibilité propre à chaque auteur, il est quelques caractéristiques communes qui permettent de dégager une « poétique » du roman d'avant-garde espagnol, elle-même liée à une éthique, entendue comme l'indice d'un certain rapport de l'artiste au monde.
- 15 Bien qu'épargnée par la guerre, l'Espagne a vécu les remous de conscience et l'onde de choc spirituelle qu'ont laissés dans leur sillage les champs en ruines du premier conflit mondial<sup>18</sup>. Nombreux sont les témoignages d'auteurs espagnols qui signalent avec la fin

de la guerre l'émergence d'un monde nouveau, lequel réclame une poétique qui remanie en profondeur la *praxis* littéraire :

Tout était possible au moment de la guerre. Il semble incroyable qu'une époque qui nous apparut parfois comme monotone, inexistante et impraticable fût précisément celle qui remua toutes choses et nous permit de connaître les véritables relations et associations entre l'homme et le monde<sup>19</sup>.

La guerre de 14 a bouleversé les fondements de la société, mais la réaction des esprits ne découle pas tant du sens tragique des événements que de la découverte d'un monde plus libre, plus aéré, que l'homme parmi les ruines qui l'entourent aperçoit en lui. Tel est le sens de cet art jeune qui étend, aux fins de pouvoir s'exprimer, les confins du poétique<sup>20</sup>.

- 16 Cette dernière citation de Gil Albert aiguille notre compréhension sur l'un des enjeux essentiels de la conquête d'une nouvelle prose romanesque, affine avec la nouvelle sensibilité qui se manifeste aux lendemains de la guerre : l'expansion du poétique au-delà des limites strictes de la structure poématique, la rupture des paradigmes formels, la forclusion des définitions genrologiques. À vrai dire, les romanciers d'avant-garde ne furent pas les premiers à percer les frontières entre les genres : ils furent précédés en cela par l'esthétique moderniste (Azorín, Valle-Inclán, Unamuno, Miró...) qui concevait déjà le roman comme une forme dégradée ou sublimée du poème<sup>21</sup>. Pedro Salinas, qui contribua de façon décisive à l'avant-garde romanesque, confirme l'emprise du lyrisme sur toute forme de création littéraire en affirmant sans ambages : « pour moi le signe du XX<sup>e</sup> siècle est le signe lyrique ».
- 17 Cependant, les présupposés de l'avant-garde romanesque espagnole consomment une rupture franche, autant avec les canons dépassés de l'esthétique mimético-réaliste (abondamment illustrée par les nouvelles étouffées du réalisme national) qu'avec les images éculées du décadentisme moderniste. Pourfendant l'artifice tropologique et la confection langagière, à l'affût de l'image neuve et rutilante, en quête de l'émotion pure et de la suggestion verbale, le romancier d'avant-garde poursuit sans relâche la nouveauté afin de créer une forme littéraire originale apte à rendre compte des « nouvelles associations entre l'homme et le monde ». À cet égard, il n'est pas indifférent de noter que *lo nuevo* (le nouveau, la nouveauté), dont le discours théorique de l'époque fait un usage immodéré, est promu à la catégorie de réalité conceptuelle et s'impose comme une valeur *princeps* de l'avant-garde espagnole : « le devoir de nouveauté est le principal devoir de tout artiste créateur<sup>22</sup> » peut ainsi inscrire Gómez de la Serna au frontispice de sa contribution critique à l'avant-garde, *Ismos* (1931).
- 18 Une telle aspiration lancinante à la nouveauté, qui devait appeler à la révision des codes du romanesque, peut bien être perçue comme le caprice d'une jeune génération ivre d'une modernité venue d'ailleurs ou comme une (im)posture nourrie d'anti-traditionalisme et d'esprit iconoclaste, mais il n'en reste pas moins que la plupart des auteurs espagnols qui ont souscrit à l'avant-garde manifestent clairement dans leurs déclarations cette attitude psychologique que Renato Poggioli dénomme « agonisme », c'est-à-dire la conscience aigüe de vivre une époque de transition, tendue entre l'apocalypse et une possible rédemption, tenaillée entre la dissolution de toute forme fixe (dont celle du roman) et la « tentative de transformer en miracle la catastrophe même<sup>23</sup> ». Ainsi, le même Ramón pouvait-il qualifier le climat que vivait l'Espagne aux temps des avant-gardes comme un « moment de transition où l'on voit d'une certaine façon ce qui va disparaître comme déjà disparu et où l'on ne voit pas dans toute sa clarté la nouveauté qui doit apparaître<sup>24</sup> ».



- 19 L'appel pressant de la nouveauté prend alors la forme d'une quête perpétuelle d'adéquation de la structure de l'œuvre littéraire aux formes changeantes du monde : le roman s'imprègne d'une modernité qui est celle que vit la société espagnole, à des lieues de l'image fixiste du *costumbrismo* littéraire ou des grandes fresques réalistes. Il accueille en son sein toute la « phénoménologie du moderne<sup>25</sup> », les dernières avancées de la science, les innovations technologiques, les symboles de la vie moderne (l'automobile, le télégraphe sans fil, la navigation aérienne, la civilisation des loisirs, la mode et la publicité). Plus que de refléter la modernité, le récit d'avant-garde se laisse investir par elle, bousculer par le *tempo* frénétique qu'imprime le rythme vital soutenu de l'homme moderne, agité par des pulsations erratiques, plongé dans un univers intensément mobile et vibratile. Un tel assaut de la modernité (du réel, du monde objectif) à l'encontre de la structure romanesque (qui n'est plus conçue comme cet univers clos, sanctuaire du sens, qui donne forme au réel) se manifeste dans l'éclatement fragmentaire du discours narratif, dans l'atomisation du texte avant-gardiste en une multitude de séquences imagées reliées en archipel, dans la dispersion entropique et l'inachèvement constitutif du récit. Plus que de raconter une histoire dans un contexte moderne, le romancier d'avant-garde préfère montrer l'engendrement des formes de la vie moderne : il privilégie donc la visualité à la narrativité, le réel au récit, surtout lorsque celui-ci n'est que pâle répétition de l'existence : l'avant-garde se veut ainsi « orientation vers l'objet extérieur<sup>26</sup> » dans ses relations avec la conscience du sujet percevant, et le roman doit être cet « art d'intra-objectiver la réalité en dépassant le contour connu des choses<sup>27</sup> ».
- 20 Dans un tel objectif, il est facile de comprendre l'importance que revêt le recours à l'image – en tant qu'interface féconde entre le réel et le Sujet du réel – qui émaille densément les productions narratives des romanciers espagnols, au point que certains récits, réputés les plus « subversifs », comme ceux de Francisco Ayala ou d'Antonio Espina, se confondent parfois avec un feu-roulant de saisies visuelles qui mettent en branle la structure du réel tout autant qu'elles décontenancent la structure diégétique du récit. Car alors que dans le roman réaliste le monde est *avant* le récit qui prétend le refléter, dans le roman d'avant-garde le monde vient *après* : il s'agit moins de dénoter le réel que de le susciter : l'image du texte avant-gardiste (neuve, non éternelle) est productrice et non reproductrice. On comprend ainsi la difficulté que pose le projet avant-gardiste au regard des exigences formelles du genre romanesque : comment concevoir un roman sans récit ou dont la part d'intrigue serait réduite à la portion congrue, d'une minceur presque anecdotique si on la rapporte à l'importance des excursus descriptifs que supporte le texte ? Une telle inflation de la « fonction imageante » du texte avant-gardiste ne peut manquer de se heurter aux impératifs du genre narratif, lequel prescrit une stricte hiérarchie entre narration et description :
- La description pourrait se concevoir indépendamment de la narration, mais en fait on ne la retrouve pour ainsi dire jamais à l'état libre ; la narration, elle, ne peut exister sans description, mais cette dépendance ne l'empêche pas de jouer constamment le premier rôle. La description est tout naturellement *ancilla narrationis*, esclave toujours nécessaire, mais toujours soumise, jamais émancipée<sup>28</sup>.
- 21 Or précisément le récit d'avant-garde consacre l'émancipation de la description ou de la re-description du réel sur la narration *stricto sensu*. Mais il subvertit tout autant le descriptif qui n'est plus conçu comme une station, un discours de la transparence au monde, une transcription immédiate de la réalité. La description dans le récit d'avant-garde est mobile, toujours située (déplacement physique du sujet regardant, déplacement

du sens par la métaphore, transactions inédites entre contextes par l'image, écriture cinégraphique), dynamisée, et en somme narrativisée ! Ainsi l'image dont le roman d'avant-garde espagnol est si friand nous apparaît comme un opérateur de fiction particulièrement efficace par sa brièveté et sa réticence expressive : elle est une sorte de récit en raccourci, réduit à sa plus pure et à sa plus succincte expression, de la fiction en réduction ou sur liste d'attente... En attente de son déploiement imaginal dans l'esprit du lecteur. La narrativité devient ainsi une « compétence » déléguée au lecteur qui déchiffre, reconstruit, interprète, relie. De la même façon, la description dans le roman d'avant-garde n'est jamais un « donné », une notation brute, mais une « translation imaginative » en forme d'ellipse narrative, un récit en pointillé que le lecteur a à charge de reconstituer. De la sorte, le roman d'avant-garde n'est roman que pour autant qu'il se constitue comme tel dans la conscience interprétante du lecteur<sup>29</sup>...

- 22 Évidemment, l'on conçoit qu'une telle refonte du dispositif romanesque, avec sa puissante charge de subversion, n'ait pas agréé aux esprits les moins sensibles aux préoccupations de la jeune génération avant-gardiste. Même José Ortega y Gasset, déçu par la tournure prise par l'avant-garde romanesque et déconcerté par des outrances qu'il n'avait jamais imaginées, mit un terme à la collection « Nova Novorum » qu'il avait fondée trois ans plus tôt comme plate-forme éditoriale au service de l'« art nouveau » pour lancer, en 1929, une série de biographies, « Vidas españolas y latinoamericanas del siglo XIX », à laquelle participeront certains auteurs avant-gardistes. Dans le même temps, les premiers signes d'une autre orientation pour la prose, sous la bannière de la « réhumanisation » de la littérature, commencèrent à frayer une nouvelle voie pour le roman espagnol.
- 23 Si nous reprenons la citation de Segundo Serrano Poncela que nous avançons en introduction (« durant une période de presque vingt ans, il n'y eut en Espagne aucun romancier, ni bon, ni mauvais ») pour essayer d'en comprendre toute la portée – en faisant abstraction de la dimension volontairement polémique d'une telle assertion –, nous pouvons affirmer que ce que l'on présente parfois comme un échec de l'avant-garde espagnole à offrir une alternative viable aux modes traditionnels de mise en fiction tient à une tension inscrite au cœur du projet avant-gardiste entre la poétique du roman et l'éthique dont ces auteurs se réclament. À ce titre, nous souscrivons entièrement au jugement de Domingo Ródenas de Moya, selon lequel « le premier objectif des nouveaux prosateurs fut celui de créer une prose nouvelle et non pas tant un nouveau roman, qui fut un objectif ultérieur<sup>30</sup> ». C'est précisément de cette volonté de créer un « nouveau roman », présent dès le départ dans l'esprit d'Ortega y Gasset, que surgirent les appels, dès les années 1929, à la mesure, à la discipline et au recentrage du récit sur le sujet de l'intrigue. Car l'objectif premier des romanciers espagnols fut de défaire le roman, non par mépris et détestation d'un genre qu'ils se seraient refusé à pratiquer en le rendant impraticable (à l'instar d'un Breton par exemple), mais par le souci constant de rendre compte, au moyen d'une prose nouvelle, d'un monde à l'état naissant. Rosa Chacel rend parfaitement compte du sentiment germinal, d'aurore joyeuse, qui accompagna les premiers temps de l'avant-garde – avant que celle-ci ne se teinte de funestes prémonitions –, en dehors de toute volonté belliqueuse de « lutte » contre l'institution romanesque : « plus que de lutter il s'agissait d'éclore. Nous vivions alors des temps printaniers. Nous étions alors les premières semailles<sup>31</sup> » ; tandis que dans le même temps Giménez Caballero créait le néologisme « Eoántropo » pour désigner « l'homme aural de l'art nouveau<sup>32</sup> ».

- 24 En ce sens, l'exercice de décodification du romanesque auxquels se livrent les romanciers espagnols, notamment par le strabisme que le récit manifeste vers d'autres sous-systèmes artistiques<sup>33</sup> (la poésie, le cinéma, l'écriture anamorphique...), révèle l'obsession des auteurs à instituer de nouvelles formes de re-description de la réalité aptes à dire leur fascination pour un monde nouveau, non encore investi par le récit, encore à décrire, à constituer (d'où aussi l'importance considérable du discours mythologique dans la prose avant-gardiste espagnole<sup>34</sup>).
- 25 Ainsi, le roman d'avant-garde espagnol, loin d'être déshumanisé, sombrement subversif et destructif, fut le témoignage d'un effort sans cesse recommencé (« tout art nouveau est un art d'essai » disait Antonio Espina) pour sceller un accord possible entre l'homme et le monde, pour habiter le réel en compliquant en lui le regard de l'artiste, et rendre compte de la réalité « intra-objective », toujours mobile, jamais figée dans les limites d'un récit, que l'écriture romanesque eut sans doute bien du mal à supporter. L'exigence supérieure d'un tel enjeu éthique permit certes de conquérir une prose nouvelle, mais conduisit aussi à la négligence du roman, tant il est vrai que nul ne saurait raconter l'inénarrable sans être renvoyé aux frontières du récit.

## Les raisons d'une relégation

- 26 Pour terminer cette étude, nous souhaitons faire part ici d'une série de considérations et d'hypothèses susceptibles de justifier la profonde méconnaissance d'un pan entier de la production narrative du XX<sup>e</sup> siècle – et la non moins profonde mésestime dans laquelle on tient habituellement ce type de récits –, ainsi que rendre compte des raisons de l'inexorable déclin qu'a connu le roman d'avant-garde en Espagne.
- 27 Nous pouvons, à cet effet, avancer deux raisons qui tiennent autant à la nature des textes avant-gardistes qu'au contexte dans lequel ils ont vu le jour : la première raison sera donc formelle et esthétique, l'autre historique et idéologique.
- 28 Sur le plan de la forme, les récits avant-gardistes, en dynamitant les codes du roman traditionnel sans pour autant se conformer à aucun autre schéma générique connu, offrent à l'exégèse une forme rebelle à toute réduction normative et échappent ainsi aux instruments d'analyse conventionnels. C'est précisément le constat que dresse Luis Fernández Cifuentes, dans un propos qui dépasse la stricte considération de l'avant-garde pour s'appliquer aux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, lorsqu'il soutient que « l'évolution du roman et la progressive désintégration des anciens genres littéraires n'ont pas été accompagnées par une transformation du même ordre des procédés critiques<sup>35</sup> ».
- 29 Le rapport entre l'innovation littéraire et l'accommodement des habitudes de lecture, ainsi que l'évolution des catégories conceptuelles maniées par la critique, est donc crucial lorsqu'il s'agit de rendre compte d'œuvres au tour si manifestement subversif, comme ce fut le cas pour la « prose nouvelle ». L'un des signes les plus manifestes du malaise qui saisit la critique contemporaine au surgissement de ces récits frappés d'un coin tout neuf est la difficulté de nommer avec propriété des textes qu'aucune appellation ne semble apte à désigner. Une telle « *vacilación onomástica*<sup>36</sup> » (errance de la nomination donnant lieu à une terminologie proliférante) demeure aujourd'hui autour de ces livres que B. Jarnés qualifia, fort justement, en 1931, de « livres sans genre ». Aussi ne peut-on dès lors parler de « roman » qu'avec beaucoup de réserves et sans le renfort de quelque

adjectif pour le requalifier. À ce titre, la profusion de vocables pour désigner la prose narrative des années vingt et trente atteste une sérieuse dissolution des paramètres génériques : il est ainsi question de roman « intellectuel » ou « lyrique » (deux appellations plus propres à désigner, d'ailleurs, le roman moderniste que l'avant-gardiste), de « roman pur », « déshumanisé », « dénarrativisé », de « récit poétique » ou « artistique », comme se risque à le qualifier parfois la critique, d'« *etopeyas* », de « *poema novelar* », de « *pre-novela* », de « *nivola* », d'« *esquemas* », dans la terminologie qu'appliquent à leurs propres œuvres certains auteurs. En s'inscrivant en marge des genres constitués, ou à leur croisement, en inscrivant en lui l'autre que lui, le roman d'avant-garde bouscule les habitudes de lecture et de réception et résiste à sa propre procédure de nomination et d'appropriation analytique. Comme le suggère Jean-Yves Tadié dans son essai sur *Le Récit poétique*, la difficulté à laquelle se heurte la critique au moment de se pencher sur les occurrences hybrides et transactionnelles de la littérature (« les phénomènes de transition » entre les genres, les formes *hapax* et transgressives) est qu'elle se trouve souvent démunie de l'appareil herméneutique adéquat, et donc incapable de saisir son objet sans risquer de le trahir ou de lui faire violence, en plaquant sur lui une méthode déloyale qui lui serait fatalement défavorable. En sorte que l'auteur en appelle à la constitution d'une poétique, encore trop lacunaire, qui travaille sur les limites entre les genres, sur les frontières de la littérature, délestée des catégories usuelles, aussi aventureuse et audacieuse que les textes auxquels elle s'attache :

Un autre intérêt de la poétique est de révéler des lignées, des ensembles qui, sans elle, passeraient inaperçus, parce que leurs éléments resteraient dispersés sous diverses étiquettes, qui leur conviennent mal : il s'agit de regrouper des exceptions, qui ne sont telles que pour n'avoir pas été convenablement décrites, c'est-à-dire rassemblées. Après avoir défini les grands genres, la théorie et l'histoire de la littérature doivent s'occuper des minorités<sup>37</sup>.

- 30 Pour en finir avec les raisons formelles et esthétiques qui peuvent constituer un obstacle à la considération critique de l'avant-garde romanesque, et comme l'évoque J. Y. Tadié, le problème qui se pose pour une « lignée » d'auteurs qui habitent les marges de l'institution littéraire, est celui de leur « rassemblement ». Au-delà de la question de la congruence d'un modèle esthétique particulier avec l'appareil théorique et critique en usage, émerge donc aussi, avec acuité, celle de sa consistance et de sa cohérence. À cet égard, il convient de relever la faiblesse des protestations doctrinales des romanciers de l'avant-garde espagnole, ostensiblement agonistiques, mais d'une virulence purement déclarative, par nécessité de consommer une rupture forte avec une forme romanesque antérieure jugée éculée et dépassée, mais pleines de timidité<sup>38</sup> sur le fond, d'imprécisions et d'approximations au moment de formuler une théorie positive, de doter d'une consistance sans faille cette aspiration à une écriture romanesque autre, et de frayer une voie nouvelle, aux contours nettement dessinés, dans laquelle tous les esprits épris de nouveauté pussent s'aventurer sans crainte et sous une même impulsion. Les praticiens de l'avant-garde, si rogués au moment de condamner les règles qui ont présidé à la confection des romans de facture réaliste – le repoussoir absolu des « *novísmos* » (jeunes romanciers) – ou moderniste, sont forcés d'avouer, çà et là, leur profonde désorientation, l'embarras où les jette la volonté révolutionnaire de *tabula rasa*, l'absence criante d'une certitude ou d'un cap susceptibles de guider leurs pas sur les « âpres terrains des régions inexplorées<sup>39</sup> » de la littérature d'avant-garde :

Nous sommes tous d'accord sur ce point : les « genres littéraires » n'existent quasiment plus. Mieux encore, dans le cas précis du roman – en toute sincérité et de vous à moi – nous savons tous parfaitement et nous rendons clairement compte de

« ce qu'il ne faut plus faire », mais nous commençons à peine à pressentir « ce qu'il faudrait faire<sup>40</sup> ».

- 31 Pour conjurer l'apparence de désordre et l'éclatement du groupe avant-gardiste en un faisceau d'initiatives disparates et souvent hasardeuses, la tentation fut grande – et nombreux sont ceux qui y succombèrent – d'ériger la figure de José Ortega y Gasset en théoricien de l'avant-garde romanesque, en initiateur du mouvement et en principal responsable des impasses où finit par languir la promesse d'une reverdie pour le roman du XX<sup>e</sup> siècle commençant (ce qui lui valut, sous la plume de Max Aub, notamment, une diatribe acerbe et des mots particulièrement fielleux<sup>41</sup>). Pourtant, cette cohérence d'un groupe réuni autour du « bienveillant dictateur de la culture espagnole<sup>42</sup> » est plus fantasmée que réelle, surtout lorsqu'elle est interprétée comme une stricte conformation des écrits de l'avant-garde romanesque aux préceptes énoncés par Ortega y Gasset. Cette idée insidieuse, et longtemps instillée dans les consciences – peut-être dans l'intention malveillante de rajouter au discrédit qui frappe les romanciers d'avant-garde en les taxant de suivisme et de servilisme – ne tient aucun compte de la réalité textuelle des manifestations de la prose avant-gardiste, lesquelles accusent une grande hétérogénéité et dénoncent des choix divergents ou fluctuants, révélant ainsi combien l'expérimentalisme littéraire était tâtonnant et hésitant face à la grande page blanche du roman à venir. Ainsi, et comme une critique récente s'est appliquée à le démontrer<sup>43</sup>, après un examen des plus sommaires de l'œuvre du philosophe, il ressort qu'Ortega y Gasset n'a pas été la cheville ouvrière ni l'*alma mater* de l'entreprise de rénovation du roman. Ses travaux théoriques exposés dans ces deux monuments critiques que sont *Ideas sobre la novela y el teatro* et le fameux *Deshumanización del arte* (préfigurés par le précoce *Meditaciones del Quijote* – 1914 –) ne sont jamais que des diagnostics d'un état de l'art à une époque donnée, où s'exprime le contentement de l'auteur face aux nouvelles perspectives ouvertes par la pratique de quelques romanciers européens (Dostoïevski Proust, Kafka...), axiomatisées par des formules aussi imprécises qu'inefficaces, lestées de contradictions et inopérantes pour quiconque aurait désiré les mener telles quelles sur le terrain de la pratique. On ne trouve donc pas dans la prose avant-gardiste de concordance rigoureuse par rapport aux « prescriptions » de Ortega, qui n'étaient, au demeurant, qu'une description enthousiaste des nouveaux chemins ouverts par l'expérimentalisme européen, mais n'avaient pas vocation à valoir pour consignes ou à faire office de manuel d'instruction à l'usage des jeunes auteurs désireux d'inaugurer la modernité romanesque. En sorte que l'on ne peut davantage souscrire aux propos de Ildefonso-Manuel Gil, qui ont l'avantage d'arracher l'avant-garde romanesque au servage d'un décalogue imposé dogmatiquement par un seul homme, mais qui n'annulent en rien l'inconvénient, eu égard à l'exigence de « rassemblement » que pointait J. Y. Tadié, de renvoyer la prose avant-gardiste à l'image d'un chaos indifférencié, sans caractérisation précise :

Notre roman d'avant-garde n'a pas eu [...] une claire caractérisation. L'avant-garde était une attitude initiale commune, mais ses variations, c'est-à-dire chacun de ses ismes étaient hétérogènes et en tant que tels irréductibles à une unité. Après plus de cinquante ans, le terme « roman d'avant-garde », bien qu'encore usité, ne nous renvoie pas à un type précis de roman, doté de l'intemporalité nécessaire à la définition d'un sous-genre littéraire ; il ne fait qu'indiquer une courte période de temps et quelques caractéristiques qui ne lui appartiennent pas en propre<sup>44</sup>.

- 32 Enfin, nous signalons plus haut un second obstacle à l'appréciation objective et dépassionnée de la prose avant-gardiste, de nature historique et idéologique. Il nous faut

donc évoquer la dimension éthique ou théique de ces textes en prose, celle qui a trait au contenu et à l'idéologie réelle ou présumée qui sous-tend la création de ces auteurs.

- 33 Suivant en cela une certaine idée que l'on se fait de la « fonction » du roman – c'est-à-dire de son fonctionnement comme objet artistique en prise avec une réalité historique, philosophique, humaine et sociétale –, on a reproché aux auteurs de l'avant-garde de dédaigner les réalités sociales et politiques du moment (celles de l'entre-deux-guerres) pour cultiver une sorte d'insouciance désinvolte et d'irresponsabilité militante. L'intermède avant-gardiste fait ainsi figure de joyeuse sarabande, de parenthèse rieuse empreinte de légèreté et de frivolité, qui marque le triomphe du désengagement, la suspension des contraintes du réel, l'éviction de l'artiste hors du temps ordinaire des hommes, la révocation de ses obligations éthiques et politiques envers ses semblables. Le décours de l'histoire, avec la cristallisation des tensions politiques à l'orée des années trente, la radicalisation des postulats idéologiques au cours de cette première moitié de décennie et l'affrontement belliqueux qui devait jeter l'Espagne dans les affres d'un déchirement fratricide, puis sous le joug d'un régime autoritariste, a définitivement discrédité une posture « indifférentiste », « au-dessus de la mêlée », qui semble, en apparence seulement, caractériser la pléiade d'auteurs qui ont souscrit à l'avant-garde romanesque. Rien d'étonnant à ce que les romanciers aient encouru les plus vifs et les plus amers reproches, si l'on songe que le roman, à la différence, par exemple, de la poésie, est perçu communément comme le *medium* littéraire le plus immergé dans une réalité sociale et historique<sup>45</sup> ; fait de récits, porteur d'histoires, il a en partage avec la science historique le privilège de raconter une réalité, fictive ou avérée, et l'on ne conçoit que très difficilement qu'il puisse n'avoir qu'un lien ténu avec le monde qui l'entoure. Le roman, malgré lui, est pensé et évalué comme un outil de transformation ou d'interprétation du monde, or l'hermétisme, l'opacité, le débridement expressif et les outrances formelles, cités pour qualifier en raccourci et sur un mode souvent réprobateur le récit d'avant-garde, ne peuvent que décevoir dans ce rôle arbitrairement assigné. Enfin, en termes de caractérisation sociologique de ceux qui ont pris part à l'aventure avant-gardiste, c'est avec une insistance scélérate que l'on a coutume de souligner leur condition de « petit-bourgeois », de « fils à papa », de professeurs d'Université ou d'« aspirants fonctionnaires<sup>46</sup> », leur conformisme idéologique, réduisant ainsi leur geste de rupture avec la tradition littéraire à un pur formalisme où n'entrerait aucune préoccupation collective, aucune interrogation sur les formes possibles d'articulation de l'individu avec le reste de la société, sur ses espaces de liberté et de résistance.
- 34 On peut ajouter à ces raisons qui en soi suffisent à justifier le silence prolongé et les fortes réticences à approcher une production narrative en marge de l'institution littéraire et des soubresauts de l'histoire, la violente et bruyante palinodie de la plupart de ses plus illustres praticiens dès les années 1930, au moment où se profilent plus nettement les menaces d'une crise politique majeure et où l'homme de lettres, sommé de quitter sa tour d'ivoire et autres thébaïdes calfeutrées, est contraint d'affronter un réel où émergent des préoccupations éminemment vitales, et surtout, bien évidemment, après l'épisode traumatisant et culpabilisant de la guerre civile. L'abandon brutal et la démobilisation massive de la plupart des membres qui l'ont animée sont certainement l'une des singularités les plus saisissantes de l'avant-garde romanesque. À vrai dire, seuls Benjamín Jarnés et Rosa Chacel ont maintenu, au-delà des années trente, une certaine loyauté, sinon dans leur pratique ultérieure du roman, du moins vis-à-vis de l'esprit et des principes fondamentaux qui ont conduit au renouvellement de la forme romanesque du

début de siècle, cependant que leurs coreligionnaires de genre battaient unanimement en retraite, fuyant le champ déserté de l'avant-garde littéraire pour engager leurs proses sous la bannière de la lutte politique (déplacement de la « *literatura de vanguardia* » vers une « *literatura de avanzada* », mouvement de « réhumanisation » du roman après son égarement dans les voies stériles et coupables de la « déshumanisation »), ou pour s'abstraire de l'écriture et se taire, dans une forme de repentance et de pénitence contrite. Il n'est nul besoin, donc, de rappeler les nombreuses épithètes infamantes que ce roman a inspiré à ses détracteurs, parfois renégats de l'avant-garde romanesque ; des contempteurs qui ont pu à l'occasion faire preuve d'une imagination nettement plus prosaïque que celle déployée dans leurs proses poétiques, voire franchement scatologique sous la plume d'un Max Aub, lequel, passant sous un silence intéressé sa propre contribution à l'avant-garde, avec *Geografía*, *Fábula verde* entre autres textes, adressa à ses compères une accusation en règle, et proposa une définition du récit avant-gardiste, sur un mode des plus caustiques, qui bien que fort connue mérite d'être citée :

C'est alors que vit le jour ce que l'on baptisa tantôt dans quelque *tertulia* madrilène du nom de « petite crotte littéraire ». On entendait par-là une œuvre fort courte, accouchée dans la douleur, exquise dans le choix de ses atours, difficile à comprendre au premier abord, travestissement d'idées ingénieuses sans importance, considérée comme la concrétisation ultime de tous les efforts de l'auteur<sup>47</sup>.

- 35 Plus pondéré, mais néanmoins symptomatique d'un abandon définitif, dicté par les circonstances historiques, d'une modalité d'écriture aventureuse et d'une impulsion nouvelle dans l'exploration du réel et de ses possibilités imaginatives, est le bilan qu'en dresse Francisco Ayala dans le prologue de *La cabeza del cordero*, liant parfaitement ces œuvres à un contexte où l'audace était de mise, où la fiction gratuite était reine, où la jeunesse rimait avec allégresse :

Qui ne se souvient de ce que fut la tendance de ces années-là, ces imperturbables affirmations suivies de négations, cette volonté de faire table rase de tout, aux fins de construire – en deux coups de cuillère à pot, dirons-nous – un monde neuf, dynamique et rutilant ? On avait rompu avec le passé, en littérature comme dans tout le reste ; nous autres les jeunes avions la parole : on nous laissait entendre que la jeunesse, en soi et pour soi était une forme de mérite, un motif de gloire ; on nous invitait à l'insolence, à la loufoquerie gratuite ; on prenait au sérieux nos galéjades, on cherchait à nous imiter... L'expression balbutiante, l'image audacieuse, ou encore le ludisme insouciant, les exercices d'habileté, les facéties, la boutade irréfléchie, telles étaient les valeurs littéraires les mieux cotées. Mais tout comme ma première jeunesse, l'opportunité et l'atmosphère de cette sensuelle jovialité qui jouait avec les images, avec les métaphores, avec les mots et se plaisait à se surprendre elle-même en s'amusant à styliser sa propre surprise, ont très vite passé

<sup>48</sup>.

- 36 Touchés par l'irruption de l'Histoire, les auteurs et la critique découvrirent brutalement l'inanité et la vacuité de ces textes orfévres, tissés d'une fine ironie, foisonnants d'images rutilantes et de trouvailles saisissantes, des textes perçus comme étranges parce qu'étrangers à la culture nationale, futiles et « intranscendants » qui finirent par ne paraître relever, au mieux, que d'une « élégante bouffonnerie littéraire », selon le mot de Luis Araquistáin en 1935.
- 37 Ainsi, la « source de jaillissements futurs<sup>49</sup> » que promettait d'être la première œuvre inaugurale de cette nouvelle modalité d'écriture romanesque que fut *El profesor inútil* de B. Jarnés (1926) s'épuisa bien vite sans être parvenue à abreuver le sillon asséché de la littérature de signe réaliste, tantôt relayée par un torrent d'invectives qui ne devait

s'apaiser que dans les eaux léthéennes de la critique où elle ne laissa plus entendre, et pour longtemps, aucun murmure.

---

## NOTES

1. C'est à José-Carlos Mainer que l'on doit l'expression – promise à une heureuse fortune – de « *Edad de Plata* » pour rendre compte de la richesse et de vitalité, vérifiées dans tous les domaines de l'activité intellectuelle, de la période comprise entre 1880 et la Seconde République espagnole. Plus enthousiaste encore dans la caractérisation que lui semble mériter cette même période d'étonnante fécondité, Juan Marichalar n'hésite pas à convoquer les splendeurs et les fastes de l'âge classique de la littérature espagnole en qualifiant de seconde « *Edad de Oro* » l'intervalle littéraire encadré en son début par l'œuvre majeure de Galdós, *Fortunata y Jacinta* (1886) et par la mort d'Unamuno, en guise de clausule, en 1936. Cf. Juan Marichalar, *El secreto de España. Ensayos de historia intelectual y política*, Madrid, Taurus, 1995, p. 291.
2. « *Durante un período de casi veinte años no hay novelistas en España, ni buenos ni malos* », *Segundo Serrano Poncela*, « La novela española contemporánea », *La Torre*, I, 2 (avril-juin de 1953), p. 111.
3. « Le monde déployé par toute œuvre narrative est toujours un monde temporel [...]. Le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle », Paul Ricœur, *Temps et récit*, Tome 1, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 17.
4. Comme l'y exhortait déjà Guillaume Apollinaire en tant que précurseur de la révolution littéraire de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle : « On ne peut transporter partout avec soi le cadavre de son père, on l'abandonne en compagnie des autres morts. Et l'on se souvient, on le regrette, on en parle avec admiration. Et si on devient père, il ne faut pas s'attendre à ce qu'un de nos enfants veuille se doubler pour la vie de notre cadavre », Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes*, Paris, Hermann, 1965, p. 46-47.
5. On fait ici référence à l'analyse que livre Roland Barthes autour de la notion de « littérature instrumentale et ornementale » représentée par ce que le critique français dénomme une « écriture bourgeoise », opposée à une écriture authentiquement poétique, créatrice et libératrice dont le roman d'avant-garde, notamment, aura la pratique. Selon Barthes, c'est l'irruption du « tragique » dans la littérature, c'est-à-dire du conflictuel et du problématique, de l'indéfini et de l'hasardeux, consécutif à la ruine du fier édifice de l'idéologie dominante et à la déroute de la lecture dogmatique de la société et du réel, qui libère la littérature à la fois de l'artisanat langagier (lequel institue le beau style selon des codes normatifs rigides) et de toute prétention transcendante (laquelle dégrade l'œuvre au rang d'artefact purement formel asservi à l'expression d'une vérité immuable, inscrite ailleurs que dans la littérature). À ce titre, l'« *intrascendencia* » que revendique en conscience l'avant-garde espagnole, de la main d'Ortega, par exemple, qui l'inscrit au frontispice de la littérature « *de arte nuevo* », ne saurait être réduite à un quelconque exercice de pure fantaisie, de frivolité immature ou de pitrerie clownesque, mais ressortit plus essentiellement à un affaiblissement du poids de l'idéologie sur la littérature, à une relativisation des valeurs prescrites par une classe à l'ensemble de la société et, *in fine*, à la reconquête de la pluralité des formes et de la mobilité du sens à donner au réel. On pourrait dire en somme que l'équivocité du sens du réel trouve comme corollaire expressif la plasticité des formes poétiques au moment de la « rupture de l'écriture bourgeoise ». Le jeu formel auquel se



livre en apparence l'avant-garde ne vient donc pas dire l'éviction du sens, l'affranchissement de la signification, mais son exploration infinie, sa poursuite haletante et exaltée au travers d'une écriture chamarrée, kaléidoscopique, fragmentaire et à jamais inachevée. Cf. Roland Barthes, « Triomphe et rupture de l'écriture bourgeoise », *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1953, p. 45-49.

6. *Ibid.*, p. 48.

7. María Victoria López Cordón, *La Revolución de 1868 y la I República*, Madrid, Siglo XXI, 1976, p. 1.

8. C'est sans doute l'œuvre narrative d'Ernesto Giménez Caballero, *Yo inspector de alcantarillas* (1928), qui apparaît comme l'effort de thématization le plus significatif des apports de la théorie freudienne dans le champ de l'expression littéraire. Par ailleurs, la question de la Langue et du Réel est au cœur de la problématique de l'inconscient freudien. Comment un instrument (la Langue) qui est impropre ou hétérogène au Réel (le hors-symbolique par essence) peut-il atteindre la réalité en dehors de tout effort de symbolisation adventice ? Pour Lacan, « l'inconscient c'est le Réel », ce dernier étant l'expulsé du sens et ne se rencontrant que sous la forme du symptôme, qui est ce que le sujet supporte contre sa volonté et son intention.

9. Voir les travaux de Marcella Lista, *L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes (1908-1914)*, CTHS-INNA, 2006.

10. Voir l'étude classique de Michel Raimond, *La Crise du roman (des lendemains du naturalisme aux années vingt)*, Paris, José Corti, 1966.

11. Signalons deux monuments théoriques d'Ortega y Gasset, indispensables à l'analyse du roman d'avant-garde espagnol : *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa, Colección Austral, 1987 et *Ideas sobre el teatro y la novela*, Madrid, Revista de Occidente, Alianza Editorial, 1982.

12. Notons toutefois qu'une telle lecture, qui semble motivée par le dessein d'ôter toute consistance à l'avant-garde espagnole en la renvoyant à un pur formalisme, bute contre l'évidence de la réelle synchronie entre le mouvement avant-gardiste européen et ses échos espagnols, lesquels par ailleurs se manifestent dès l'orée des années dix.

13. Brigitte Magnien, « Crise du roman », in *Temps de crise et « années folles ». Les années 20 en Espagne*, Carlos Serrano et Serge Salaün, (éd.), Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 2002.

14. Renato Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, p. 49.

15. Andrés Soria Olmedo, *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*, Madrid, Istmo, 1998, p. 78-79.

16. Pour une lecture qui fait le lien entre les premiers textes de Gómez de la Serna et la période considérée comme celle de « l'avant-gardisme romanesque », voir par exemple les deux articles d'Alex C. Longhurst et de Domingo Ródenas de Moya in *Hacia la novela nueva. Essays on the Spanish Avant-Garde Novel*, Francis Lough (éd.), Bern, Peter Lang, 2000.

17. Gustavo Pérez Firmat, *Idle Fictions*, Durham, Duke University Press, 1982, p. 7.

18. Telle est la position que soutient, parmi de nombreux autres critiques, Ana Rodríguez Fischer : « La Première Guerre Mondiale a sans doute été un fait historique déterminant. On a coutume de dire que nous autres Espagnols n'avons pas été concernés, en raison de notre neutralité politique. Cela est peut-être vrai dans un certain sens, mais non point pour le propos qui nous regarde ici. Spirituellement les Espagnols ont bel et bien vécu la guerre. Il suffit de s'en remettre à la lecture des pages de la revue *España* pour s'apercevoir des répercussions d'un tel événement sur nos intellectuels », *Prosa española de vanguardia*, Madrid, Clásicos Castalia, 1999, p. 17.

19. Ramón Gómez de la Serna, *Ismos* [1931], Madrid, Guadarrama, 1975, p. 19-20.

20. Juan Gil Albert, *Mesa revuelta*, Valencia, Fernando Torres-Editor, 1974, p. 20.

21. Enrique Díez Canedo, évoquant l'esthétisation de la prose à laquelle atteignait Juan Ramón Jiménez dans *Platero y yo* (1914 / 1917), livrait cette réflexion édifiante : « Le roman n'est jamais

que cela : la transformation du poème. La dégénération du poème, aux dires de certains, son exaltation et sa modernisation, à en croire d'autres », *Juan Ramón en su obra*, México, Colegio de México, 1944, p. 81.

22. « *El deber de lo nuevo es el principal deber de todo artista creador* », Ramón Gómez de la Serna, *Ismos*, op. cit., p. 17.

23. Renato Poggioli, op. cit., p. 76.

24. Cité par Ana Rodríguez Fischer, op. cit., p. 19.

25. Voir l'article « Fenomenología de la vanguardia: el caso de la novela », Luis Fernández Cifuentes, *Anales de Literatura Española*, n° 9, 1993, p. 45-59.

26. Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Gredos, 1972, p. 20.

27. « *Arte de intraobjetivar la realidad, rebasando el dintorno conocido de las cosas* », Francisco Ayala, « Dos novelas poemáticas », *Revista de Occidente*, 17, 1927, p. 118.

28. Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 57.

29. On comprend qu'une telle proposition ne soit pas acceptable dans une perspective de littérature de grande consommation. Ortega y Gasset signalait déjà la fondamentale « impopularité de l'art nouveau » : « *El arte nuevo tiene a la masa en contra suya y la tendrá siempre. Es impopular por esencia; más aun, es antipopular* » [L'art nouveau a contre lui la masse et il en sera toujours ainsi. Il est impopulaire par essence ; plus encore, il est anti-populaire], *La deshumanización del arte*, op. cit., p. 49.

30. « *El primer objetivo de los prosistas nuevos fue el de crear una prosa nueva y no tanto una novela nueva; éste fue un objetivo algo posterior* », Domingo Ródenas de Moya, « De la nueva prosa a la novela nueva », in *Hacia la novela nueva. Essays on the Spanish Avant-Garde Novel*, op. cit., p. 56.

31. Rosa Chacel, « Respuesta a Ortega : la novela no escrita », *Sur*, 241 (julio-agosto de 1956), p. 102.

32. Ernesto Giménez Caballero, *Julepe de menta y otros aperitivos*, Barcelona, Planeta, 1981, p. 87.

33. Pour une étude plus approfondie de l'intermedialité dans le roman d'avant-garde espagnol, cf . *Vanguardia española e intermedialidad*, Mechtild Albert (éd.), Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuet, 2005. À consulter aussi notre contribution « Le récit d'avant-garde espagnol : les avatars d'une tentative de renouvellement sur les marges du roman », *Pandora*, Département d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines Université Paris 8, 2009, n° 9, p. 235-252.

34. Pour une interprétation de la composante mythique dans le roman d'avant-garde espagnol, voir notre article « Subversión del discurso mitológico y renovación del género novelístico en la narrativa de vanguardia (1926-1934) », in *Myth and Subversion in the Contemporary Novel*, José Manuel Losada & Marta Guirao (éd.), Cambridge Scholars Publishing, 2012, p. 41-52.

35. « *La evolución de la novela y la paulatina desintegración de los antiguos géneros literarios no fueron acompañados por una transformación equivalente de los procedimientos críticos* », Luis Fernández Cifuentes, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Madrid, Gredos, 1982, p. 31-32.

36. Domingo Ródenas de Moya, *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Barcelona, Ediciones Península, 1998, p. 115.

37. Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994, p. 6.

38. Une « timidité » farouche et une peur paralysante devant « la grande page blanche où tout est effacé et rien n'est encore écrit » (Marichalar) de l'œuvre nouvelle que se proposait d'analyser Corpus Barga dans un célèbre article publié en 1927, dans *La Gaceta Literaria*, intitulé « Timidez de la literatura española ». Par ailleurs, dans les préfaces de leurs romans, les auteurs évoquent souvent le manque d'initiative et les inhibitions des jeunes artistes. C'est, par exemple, le cas de Benjamín Jarnés dans la préface de *Paula y Paulita*, où il s'adresse à l'« artiste indécis » et se plaint amèrement d'un « art pusillanime » qui semble être l'apanage de son époque : « El arte balbuca.

Vacila. Se abstiene. Tiene miedo. No sabe qué pintar en el muro en blanco » [l'art balbutie. Il hésite. Il s'abstient. L'art a peur. Il ne sait quoi peindre sur le mur blanc], *Paula y Paulita*, Barcelona, Ediciones Península, 1997, p. 24.

39. C'est ainsi que définit José Moreno Villa le véritable esprit avant-gardiste, lequel se distingue par sa préférence pour « *los terrenos duros a los mullidos, los territorios inexplorados y llenos de promesas y posibilidades a los urbanos donde ya no cabe más que repetir el paseo* » [les âpres terrains plutôt que les sentiers cotonneux, les territoires inexplorés, pleins de promesses et de possibilités, plutôt que les avenues citadines où l'on ne peut que refaire les mêmes pas], *La Gaceta Literaria*, 83, 1-VI-1930, T. II, p. 166.

40. « *Todos estamos acordados en este punto: los « géneros literarios » apenas ya existen. Es más: en el caso concreto de la novela - en confianza, “de ti para mí” - todos sabemos perfectamente y nos damos lúcida cuenta de “lo que ya no debe hacerse”, pero apenas comenzamos a intuir “qué es lo que debe hacerse”* », Guillermo de Torre, « Perfil de Antonio Espina » pour le deuxième numéro de *La Gaceta Literaria*, cité par Luis Fernández Cifuentes, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, op. cit., p. 340.

41. Notamment dans *Discurso de la novela española contemporánea*, México, Colegio de México, 1945, p. 93, où il affirme que « Ortega a ainsi rendu inapte toute une génération ».

42. « *Benévolo dictador de la cultura española* », Introduction de Shirley Mangini, *Estación. Ida y vuelta* (R. Chacel), Madrid, Cátedra, 1996, p. 28.

43. Probablement l'un des premiers à avoir montré les limites de l'influence d'Ortega y Gasset sur la pratique de « *los nuevos* » fut Luis Fernández Cifuentes dans le chapitre « La novela de los nuevos » (p. 331-351) de son ouvrage *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República* (op. cit.). Plus récemment, Soledad Fernández Utrera et Francis Lough, interrogeant l'étendue réelle de l'ombre portée par Ortega sur la production en prose de l'avant-garde, en arrivent à des conclusions identiques : « *Yet, to proceed to the conclusion that the relationship between Ortega and the novelistic production of the Avant-Garde novelist who surrounded him was both direct and simple is misleading. It ignores several factors: the inconsistencies which exist between some of Ortega's ideas as expressed in the two essays mentioned [Ideas sobre la novela et La deshumanización del arte], the differences which exist between the novelists themselves and their output, the influence of more established writers, and the influence of other European models. These novels did not all come from exactly the same mould and were not written according to a formula set out by Ortega* », Francis Lough, op. cit., p. 15.

44. « *Nuestra novela vanguardista no tuvo [...] una clara caracterización. La vanguardia era una actitud inicial común, pero sus variaciones, es decir cada uno de sus ismos, eran heterogéneas y como tales irreductibles a unidad. Al cabo de más de cincuenta años, 'novela de vanguardia' es término que aunque se siga usando no nos refiere a un tipo definido de novela, con la intemporalidad necesaria a una definición de subgénero literario; nos indica meramente un limitado periodo de tiempo y unas notas que no son exclusivamente confinables al mismo* », Ildelfonso-Manuel Gil, *Hacia la novela nueva*, op. cit., p. 80.

45. Songeons notamment aux affirmations de Jean-Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* (1947). La première partie du manifeste, intitulée « Qu'est-ce qu'écrire ? », pose clairement les données de l'engagement que Sartre assigne à l'écriture en prose, qui, selon lui, à l'inverse de ce que l'on peut constater dans la poésie, exploite les vertus représentatives du langage commun pour transmettre au lecteur une vision du monde.

46. « *¿Qué elementos formativos comunes merecen destacarse del grupo? Habremos de partir de su condición de universitarios procedentes de la burguesía: Valentín Andrés Álvarez es Catedrático de Economía y discípulo de Ortega en Metafísica; Juan Chabás, Pedro Salinas y Giménez Caballero, entre otros, Catedráticos de Literatura; estudiaron Derecho: Ayala, Neville, Claudio de la Torre...; son minoría los que, como Jarnés, tuvieron en su juventud una formación informal o autodidacta. Es posible hablar de una aversión a la vida bohemia y a la comercialización de su pluma, que les lleva a opositar y vivir de otros menesteres* » [Quels éléments communs en termes de formation doit-on faire ressortir d'un tel groupe ? Il faudrait commencer par évoquer leur statut d'universitaires, issus de la bourgeoisie :

Valentín Andrés Álvarez est Professeur en Sciences Économiques et disciple d'Ortega en Métaphysique ; Juan Chabás, Pedro Salinas et Giménez Caballero entre autres, sont Professeurs de Littérature ; quant à Ayala, Neville et Claudio de la Torre... c'est vers le Droit qu'ils se sont tournés. Minoritaires sont ceux qui, comme Jarnés, ont reçu dans leur jeunesse une formation informelle et autodidacte. On peut ainsi parler chez ces auteurs d'une aversion à l'égard de la vie bohème, et d'une commercialisation de leur plume, qui les pousse au fonctionnariat et à vivre d'autres emplois], Miguel Ángel Hernando, *op. cit.* p. 20-21.

47. « *Nació lo que [en] alguna tertulia madrileña se dió en llamar: "la cagarrita literaria". Entendíase por ello una obra cortísima, parida con dificultad, exquisita en el escoger de sus adornos, difícil de comprender a primera vista, disfraz de ideas ingeniosas y sin trascendencia y considerada como meta última de los esfuerzos del autor* », Max Aub, *Discurso de la novela española contemporánea*, Jornadas, 50, México, El Colegio de México, 1945, p. 95.

48. « *¿Quién no recuerda la tónica de aquellos años, aquel impávido afirmar y negar, hacer tabla rasa de todo, con el propósito de construir en dos patadas, digamos - un mundo nuevo, dinámico y brillante? Se había roto con el pasado, en literatura como en todo lo demás; los jóvenes teníamos la palabra: se nos sugería que la juventud, en sí y por sí era ya un mérito, una gloria; se nos invitaba a la insolencia, al disparate gratuito; se tomaban en serio nuestras bromas, se nos quería imitar... El balbuceo, la imagen fresca, o bien el jugueteo irresponsable, los ejercicios de habilidad, la eutrapelia, la ocurrencia libre, eran así los valores literarios de más alta cotización. Pero a la vez que mi juventud primera, pasó pronto la oportunidad y el ambiente de aquella sensual alegría que jugaba con imágenes, con metáforas, con palabras, y se complacía en su propio asombro, divirtiéndose en estilizarlo. Todo aquel poetizar florido, en que yo también hube de participar también a mi manera, se agostó de repente; se ensombreció aquella que pensábamos aurora con la gravedad hosca de acontecimientos que comenzaban a barruntarse, y yo por mí, me reduje a silencio* », Francisco Ayala, « Proemio », *La cabeza del cordero*, Madrid, Cátedra Letras Hispánicas, 1978, p. 58-59.

49. « *Manantial de futuridades* », cité par Domingo Ródenas de Moya, in *Hacia la novela nueva*, *op. cit.*, p. 53.

## RÉSUMÉS

Le présent article offre une vision synthétique et panoptique des principales manifestations de l'avant-garde espagnole sur le terrain de la prose de fiction, en apportant une attention soutenue aux relations complexes qu'entretient l'« esthétique de la nouveauté » avec un projet éthique, inscrit au cœur de l'entreprise de renouvellement romanesque. Attentive aux caractères spécifiques et singuliers du mouvement espagnol dans le concert avant-gardiste européen, cette contribution entend également fournir un cadre théorique utile à la compréhension des écueils et des apories auxquels se sont heurtés les nouveaux romanciers espagnols, condamnant leurs efforts à un abandon précoce et jetant un profond discrédit sur la prose d'avant-garde.

El presente artículo quiere ser un repaso sintético y panóptico de las principales manifestaciones de la novela española de vanguardia, indagando en especial en las complejas relaciones entre la llamada estética de "lo nuevo" y la ética que yacía subterránea en el proyecto renovador de los mayores prosistas. Cuestiona asimismo las singularidades del movimiento vanguardista español en el concierto europeo de la vanguardia, a la par que ofrece un análisis teórico de los escollos y

aporías con los que se topó el ansia reformador de los “novísimos”, llevando al precoz abandono y posterior descrédito de la novela de vanguardia.

## INDEX

**Mots-clés** : roman, avant-garde, modernité, image

**Index chronologique** : XXe siècle

**Index géographique** : Espagne

## AUTEUR

### GRÉGORY COSTE

Grégory Coste est ancien élève de l'ENS Fontenay/Saint-Cloud, Agrégé de l'Université, professeur d'espagnol en Classes Préparatoires aux Grandes Écoles au Lycée Militaire d'Aix-en-Provence ; thèse de Doctorat en cours sur le roman d'avant-garde espagnol à l'Université de Champagne-Ardenne.