

Le récit d'avant-garde espagnol : les avatars d'une tentative de renouvellement sur les marges du roman

GRÉGORY COSTE

Université de Champagne-Ardenne

235

ABSTRACT

This article deals with the Spanish vanguard novel (1926-1934) which prevails upon nineteenth century realism in the form of a violent reaction. We show here how this novel claimed to renew the literary perception of the world and to restructure the novelistic genre through the engagement in new routes and through investment of its unexplored margins. In thinking of itself as an aesthetic adventure in search of neglected areas and spaces left available, it sought to repudiate the centrality of the realist vision (in order to approach the boundaries of the visible), of the national novel (to associate it to the European standards) and of the novelistic form in use (to establish itself in its generic margins). However, for this novel, such a project of modernisation turned out to be a marginal and poorly understood undertaking, doomed to failure and an inevitable disappearance.

RESUMEN

El presente artículo se centra en el estudio de la novela de vanguardia (1926-1934) que se plasmó en España como reacción virulenta al realismo decimonónico. Se evidencia aquí cómo pretendió renovar la percepción del mundo a la par que regenerar el género novelístico encauzándolo por nuevos derroteros y aventurándose en sus márgenes inexplorados. La novela vanguardista, que se pensó como una aventura literaria por vericuetos improbables y una exploración de intervalos desatendidos, pretendió destituir la centralidad de la visión realista (para averiguar las fronteras de lo visible), de la novela nacional (para incorporarla a las corrientes literarias europeas), y de la forma novelística usual (para asentarse en sus intervalos genéricos). Sin embargo, esta novela no consiguió lo deseado y el proyecto renovador acabó convirtiéndose en una empresa marginal abocada al fracaso y a una ineludible desaparición.

ROMAN ET AVANT-GARDE : LE CHANT DES SIRÈNES D'UN RENOUVEAU OU LA « DÉROUTE » DU ROMAN RÉALISTE

Es una sirena. La conducta que deba seguirse con ella aparece al más pintado como muy problemática. Su psicología es de una promiscuidad aterradora: no es carne ni pescado

[...] No es una mujer, querido amigo, es un problema. Un problema, es decir, lo contrario de la felicidad. Una angustia larga y un dilatado suspiro al ultimar la solución¹.

La création romanesque du vingtième siècle commençant a vu l'avènement d'une forme insolite, une sorte d'OVNI générique ou d'occurrence détonante dont le caractère le plus notable est de ne se laisser apparier à aucune des formes en usage, tout en mêlant à l'envi les références et en déroutant les pratiques d'écriture et de lecture instituées. La nouvelle façon de faire œuvre qu'a connue le roman espagnol aux temps des Avant-gardes, quoique minorée ou tenue en lisière par l'académisme rétif et bougon d'une certaine critique littéraire, fut néanmoins représentée par quelques-uns des plus grands noms des lettres espagnoles, dont on peut citer péle-mêle Pedro Salinas, Francisco Ayala, Antonio Espina, Max Aub, Benjamín Jarnés, Rosa Chacel, Mauricio Bacarisse, Juan Chabás, Ernesto Giménez Caballero...², et encadrée par le magistère des deux plus grands prescripteurs de tendances nouvelles, l'apôtre d'une écriture ludique et anticonformiste, Ramón Gómez de la Serna et le *praeceptor Hispaniae*, coryphée, mentor et mécène de l'« Art Nouveau », José Ortega y Gasset³.

Le point de départ de cette nouvelle esthétique, qui se profile dans l'épaisseur des pages des nombreuses revues littéraires espagnoles de l'époque, est un rejet massif et viscéral du roman d'ordonnance classique, une condamnation sans nuance des nouvelles étouffées du réalisme national, et l'unanime constat de l'insuffisance de l'esthétique mimético-naturaliste dont le point sommital ne saurait excéder l'« enorme medianía » d'un Galdós, selon le mot d'Antonio Espina⁴. L'Avant-garde se dresse donc contre un état conformé et canonique du roman, un genre éculé à force d'usage réaliste, et s'attèle à défaire, pour mieux réinstaurer le romanesque après son immersion lustrale dans les eaux de la modernité, ce que Jarnés désigne sous le nom de « Texto Oficial »⁵. Entendons

¹ Mauricio BACARISSE, *Los Terribles Amores de Agliberto y Celedonia*, Madrid, La Piedra Lunar, 1931, p. 129.

² Cette liste des praticiens du récit avant-gardiste est bien sûr largement extensible et recouvre des « tempéraments » et des sensibilités très divers. Nous ne citons ici que les auteurs les plus emblématiques ayant contribué de façon décisive à la constitution d'un *corpus* d'importance. Parmi les œuvres commises par cet auguste aréopage et ressortissant à l'esthétique d'avant-garde, l'on peut citer *Vispera del gozo* (Salinas, 1926), *Geografía* (Aub, 1928), *Fábula verde* (Aub, 1932), *El boxeador y un ángel* (Ayala, 1929), *Cazador en el alba* (Ayala, 1930), *Pájaro Pinto* (Espina, 1926), *Luna de copas* (Espina, 1929), *El profesor inútil* (Jarnés, 1926), *Paula y Paulita* (Jarnés, 1929), *Teoría del zumbel* (Jarnés, 1930), *Estación. Ida y vuelta* (Chacel, 1930), *Los Terribles Amores de Agliberto y Celedonia* (Bacarisse, 1931), *Puerto de sombra* (Chabás, 1928), *Yo, inspector de alcantarillas (Epiplasmias)* (Giménez Caballero, 1928)...

³ Deux (voire trois) monuments théoriques incontournables regardant le roman d'avant-garde : Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, « Novelismo » dans *Ismos* [1931], Madrid, Guadarrama, 1975 ; José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte* [1925], Madrid, Espasa Calpe, 1987 et *Ideas sobre el teatro y la novela* [1925], Madrid, Alianza Editorial, 1999.

⁴ Espina unit sa voix au concert de détestation que l'Avant-garde adresse à « don Benito el Garbancero ». Il se livre à un éreintement particulièrement féroce de la plus grande figure du roman du XIX^e siècle dans un article publié le 1^{er} juillet 1923 dans *Revista de Occidente*. Cf. Antonio ESPINA, *Ensayos sobre literatura*, Valencia, Pre-Textos, 1994, p. 115-119.

⁵ « ¡Corramos, corramos a salvarnos del Texto Oficial! » fait dire Jarnés au personnage de Brook dans *Paula y Paulita*, désignant ainsi la vérité commune, le récit autorisé, l'aride et morne réalité du topographe Julio. Benjamín JARNÉS,

par-là un certain modèle orthonormé du roman, représenté par la métaphore stendhalienne du miroir que l'on promène le long d'une large route, auquel adhèrent sans condition les tenants de l'ordre ancien, Baroja en tête. Ce sont précisément ces grandes avenues balisées par le scrupule vétilleux des romanciers « d'arrière-garde » que les nouveaux prosateurs prennent soin d'éviter, préférant s'aventurer sur les marges inexplorées, éprouver les limites de la perception et du texte, prônant le « dévoiement » et la « déroute », comme les y avait exhorté André Breton en France en concevant le roman tel une « promenade perpétuelle en zone interdite »⁶. Le mot d'ordre est donc désormais d'explorer le réel avec une impulsion nouvelle et une vigueur indomptée⁷, et ainsi arracher le roman à un servage toujours plus contraignant, celui qui le pousse à n'être que répétition de l'existence, pour le remettre sur la voie de la compréhension totale du monde et en faire une création originale⁸. Car, de fait, l'art nouveau est conscient du hiatus laissé entre le monde et notre propre appréhension des objets du monde depuis que les nouvelles perspectives épistémologiques ouvertes par la science ont bousculé le concept traditionnel de représentation, et c'est contre cette approximation de la vision des romanciers réalistes qui se veut centrale et totalisante, que les nouveaux romanciers engagent la création dans un processus de distorsion et de décentrement (« trituración de la realidad » disait Ortega y Gasset) dans un but de correction ou de rectification. La mise en mouvement du réel, la « délocation » de la perspective que pratique sans mesure le récit d'avant-garde est une façon de restituer la texture même du monde et de dénoncer le biais que la vision réaliste a introduit dans son appréhension du réel. Le recours à la vision qu'Ortega y Gasset appelle « in modo obliquo » (vision située, marginale) par opposition à celle réaliste « in modo recto »⁹ (vision instituée, centrale) est *in fine* une façon de réintégrer la structure complexe du monde au roman, de le féconder par l'informe du réel. On comprend alors que le recours à l'image dans le roman permette aux romanciers, par sa liberté formelle et sa puissance génésique, de recomposer du sens et de libérer à la fois le roman de son armature conventionnelle et le réel de son idéologie implicite. Ainsi, par exemple, dans le texte de Francisco Ayala « Susana saliendo del baño » du recueil *El boxeador y un ángel*, le narrateur-scripteur dépeint un univers intensément mobile et anamorphique où l'on ne note aucune solution de continuité entre la baignoire, la matière inerte, et la femme au bain, l'être vivant, où les

Paula y Paulita, Barcelona, Península, 1997, p. 161.

⁶ Cité par Aude PRÉTA-DE BEAUFORT, *Le surréalisme*, Paris, Ellipses, 1997, p. 46.

⁷ « caminar vehemente con una impulsión irruptiva hacia las rutas que nos conduczan a horizontes luminosamente esplendorosos e inexplorados » selon les mots de Juan Chabás, cités par Jaime BRIHUEGA, *Las vanguardias artísticas en España*, Madrid, Cátedra, 1979.

⁸ Toujours selon Juan Chabás « preferir los terrenos duros a los mullidos, los territorios inexplorados, llenos de promesas a los urbanos donde ya no cabe más que no repetir el paseo », cité par Ana RODRÍGUEZ FISCHER qui synthétise cette idée en écrivant « para el arte de vanguardia el único error irremediable es el de una creación que imita y repite », *Prosa española de vanguardia*, Madrid, Clásicos Castalia, 1999, p. 32.

⁹ JOSÉ ORTEGA Y GASSET, « Sobre el punto de vista en las artes » dans *La deshumanización del arte y otros ensayos*, Madrid, Colección Austral, 1987, p. 189.

frontières sont labiles et indécises, où les valeurs deviennent transfuges et solubles dans l'élément liquide, le tout primordial et indifférencié :

Los dos grifos de níquel – raras aves, agarradas a la piel tersa de la bañera – miraban, pensativos, ya sin agua caliente y fría, el abandono dramático de su cabeza. Cabeza de algas verdirrojas que flotaban huyendo en la concavidad de porcelana. El agua [...] temblaba en el baño para desviar sus formas; le multiplicaba cada perfil en líquidas ondulaciones, y cercenaba su garganta con un hilo verde [...] Surgió un brazo, como una señal. Surcado de venas y chorreando. (Los cinco dedos, cinco raíces clavadas en la esponja.) Se abrió la mano y la esponja – estrella rubia – naufragó en una tibia aurora de carne y porcelana¹⁰.

238

Le texte d'Avant-garde refuse ainsi la cohérence artificielle de ce que Darío Villanueva appelle le « réalisme génétique » pour faire valoir un « réalisme formel »¹¹ qui rechigne à hiérarchiser, déconstruit tout présupposé axiologique, libère les choses et les valeurs. Ainsi, pour le texte d'Ayala, on pourrait parler de terrorisme de la perception, dans la mesure où c'est l'œil du scripteur, principe du mouvement du texte, qui s'impose à la réalité et l'homogénéise en surface en la mettant uniformément en branle. Par le regard en surface, pelliculaire, qu'il jette sur le réel, l'artiste désinféode l'anthropomorphe de l'humain et le met à disposition du monde. L'homme est réifié, la matière spiritualisée à la faveur de cette mise en mouvement du réel qui est aussi l'indice d'une mobilité des valeurs. Dans cette nouvelle herméneutique du réel, les valeurs acquises deviennent futiles, c'est-à-dire qu'elles fuient ou qu'elles sont transfuges. De la même manière, et de façon plus explicite encore, dans *Yo, inspector de alcantarillas* d'Ernesto Giménez Caballero l'inerte s'anime, le vivant se pétrifie, l'homme s'animalise ou se divinise, le mythe côtoie la réalité, le rêve investit la vie éveillée. ... Le récit d'avant-garde est donc à l'origine d'une entreprise de décroisement, de rupture des paradigmes, il perce les horizons, fait du continu avec l'hétérogène, nie les lignes de partage et les démarcations, ignore superbement l'idée de « marges » inscrites dans le réel car ce dernier s'offre à lui comme un tout indivisé. Le roman d'Avant-garde revendique le tout du réel quand le roman réaliste découpe des tranches, hiérarchise, sélectionne pour mieux exclure, discipline le tout-venant. Le romancier d'Avant-garde exprime son désir du monde (« será preciso que volvamos a enamorarnos del mundo, risueñamente, como niños »¹²) alors que le désir est « une menace pour la forme du récit réaliste »¹³. C'est précisément parce qu'il a des accointances avec le tout que le récit avant-gardiste

¹⁰ FRANCISCO AYALA, *Narrativa completa*, Madrid, Espasa Calpe, 1993, p. 293.

¹¹ DARIÓ VILLANUEVA, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Espasa Calpe, 1992.

¹² B. JARNÉS, « Nota preliminar », *Paula*, op. cit., p. 28.

¹³ « Le désir est une menace pour la forme du récit réaliste. Le désir subvertit l'ordre social ; il fait aussi éclater l'ordre romanesque. Le roman du XIXe siècle est hanté par la possibilité de ces moments subversifs, et il les réprime avec une brutalité qui est à la fois choquante et logique au plus haut point », LÉO BERSANI, « Le réalisme et la peur du désir » dans *Littérature et réalité*, sous la direction de Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV, Paris, Seuil, 1982, p. 65.

ne peut être la marge, bien qu'il l'exploite et l'investisse. Il se montre hanté par le vide, le creux, les intervalles laissés par le récit réaliste, il se déploie dans ses espaces vierges, s'engouffre dans les ravines et les chemins de traverse, emprunte les routes détournées et flexueuses – « les labyrinthes voluptueux » que le narrateur du *Paysan de Paris* découvre dans le Passage de l'Opéra – qui déroutent plus qu'elles ne guident.

La nouvelle lecture de la réalité que proposent les nouveaux romanciers leur permet de dénoncer notamment la supplantation mystifiante d'une norme dévoyée en revendiquant la marge laissée entre « los cuerpos » et « la pupila »¹⁴, en variant les perspectives, en explorant tous les angles de la vision, en détournant « el órgano receptor » de sa vision habituelle et conventionnelle, en jetant un regard neuf sur le monde qui induit une nouvelle référentiation du réel. Ainsi, la rupture consommée par l'Avant-garde, l'écart qu'elle introduit par rapport à la norme, est posée et pensée comme une démarche depuis la périphérie (l'hétérodoxie de la vision, l'illégitime du non-advenu et donc du non-autorisé) mais vers le centre (la réhabilitation de la création romanesque, une re-conformation des « verdaderas relaciones y asociaciones entre el hombre y el mundo »¹⁵) et se présente à ce titre comme une entreprise institutionnelle. Le geste fondateur du récit d'Avant-garde est donc un mouvement de séparation, une radicale prise de distance vis-à-vis de la *praxis* usée de la littérature réaliste et populaire – le cœur de cible étant la dénommée « novela blanca »¹⁶ – destinée à rompre le charme de la duperie réaliste, à sortir le roman d'une pratique ronronnante et d'une économie narrative sclérosée afin de le rendre semblable à l'imprévu, au mystère (le chant insondable des sirènes qui déroutent), au brouillard et au brouillage de la vie (« novelas de la nebulosa » furent baptisés les romans de Gómez de la Serna). Cette rupture d'avec l'institution littéraire – incarnée par le foisonnement éditorial et l'écrasant succès commercial de la littérature réaliste et populaire – lui est imposée par son ambition de conduire un

¹⁴ « Entre los cuerpos y la pupila se intercala el objeto más inmediato: el hueco, el aire. Flotando en el aire, convertidas en gases cromáticos, en flámulas informes, en puros reflejos, las cosas han perdido su solidez y su dintorno ». J. ORTEGA Y GASSET, « Sobre el punto de vista », *Op. cit.*, p. 188.

¹⁵ Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975, p. 19-20.

¹⁶ La « novela blanca » est perçue par l'Avant-garde, et notamment par Jarnés qui se livre à une décapante satire du genre dans *Teoría del zumbel*, comme une aberration littéraire aux procédés mécaniques et stéréotypés, anti-artistique par excellence et aux antipodes de la « vida vivida » (Ortega y Gasset) : « En cambio esa especieseudoliteraria a la que se dio en llamar "novela blanca" es meramente "deformadora". Escrita *al margen* de la vida, no puede servir sino a la producción – en gran escala – de hombres vacíos, de mujeres vacías. Cuando no, sencillamente, de cretinos individuales. Llega a producir, por los caminos de la deformación, monstruos del alma, seres paralíticos, gentes sin médula humana: muñecos que van y vienen por la llamada "sociedad": llenándola de encantadas cursilerías ». B. Jarnés cité par Domingo RÓDENAS DE MOYA, *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Barcelone, Ediciones Península, 1998, p. 209. Dans l'extrait cité, il est intéressant de noter que les tares rédhitoires qui affligent, selon Jarnés, les lecteurs de « novelas blancas » sont les mêmes que celles que les détracteurs du récit avant-gardiste décelaient dans les personnages de ces romans (des « figuras de cera », déshumanisées, simples « maniqués » sans l'épaisseur d'une conscience, monstres frivoles d'une modernité désincarnée...). Peut-être une façon insidieuse de répondre aux coups de boutoir de ses contempteurs et de signifier que si le récit d'avant-garde dévoie et désubstantialise le roman, le roman populaire, pour sa part, crétinise et dévitalise la société.

resserrement ou un recentrement du récit en prose sur l'insaisissable et le mouvant de la vie. Mais, par un habile renversement des termes de la polémique, le centre supposé est retourné et dénoncé comme étant la marge, le socle réaliste est présenté comme lézardé, le vrai réalisme est ailleurs, là où on ne l'attend pas. C'est là un des traits définatoires du récit d'Avant-garde que de se jouer des antinomies, de conjoindre les opposés et de répartir autrement les champs d'appartenance et d'exclusion. Ondoyant et protéique, le récit d'Avant-garde revendique le droit d'être dans le même temps une chose et son contraire, il s'autorise à prôner la « desrealización » ou la « irrealización » tout en se réclamant d'un ancrage plus profond dans la réalité et pare ainsi de légitimité son ambition de détrôner une doctrine réaliste obsolète¹⁷.

Mais, plus encore, pour empêcher la relégation de l'Avant-garde au titre d'entreprise extravagante en marge de l'institution romanesque, les rénovateurs du roman font valoir une autre centralité : ils dévaluent la norme nationale pour mettre en avant celle de la littérature européenne et universelle. Juan Ramón Jiménez salue ainsi en Espina un auteur « no castizo sino errante y universal »¹⁸ qui ouvre les horizons de la littérature espagnole, la sort de son ghetto patriotique et la sauve de la terne « prosapia española ». L'Avant-garde permet ainsi de rompre la fatalité du sempiternel provincialisme culturel et artistique de l'Espagne, tenue à l'écart des grands courants rénovateurs de l'art et de la pensée. En l'espèce, des échanges féconds ont été rendus possibles, notamment entre Paris et Madrid, par des « passeurs » de culture et d'idées avisés, tels qu'Antonio Marichalar ou Guillermo de Torre. Ce dernier décrit alors le mouvement de rupture créé par l'Avant-garde romanesque comme une tendance salutaire vers « el internacionalismo, la descentralización y el antitradicionalismo », tandis que le romancier Mauricio Bacarisse s'exalte à l'idée de « la universalidad o europeización metropolitana y cosmopolitana de las letras españolas »¹⁹.

Le nouveau romanesque en créant une brèche dans une institution séculaire a certainement porté un coup fatal au réalisme moribond du début du vingtième siècle, mais il a aussi mis en déroute le romanesque en franchissant allègrement les limites qui bornent les différents genres littéraires et en intégrant à la forme roman des codes artistiques qui lui étaient résolument étrangers. Le roman apparaît alors comme un « problème » ou comme « problématique », comme l'insinue par voie d'allégorie Bacarisse, il n'est « ni carne ni pescado » et la quête d'une forme fixe, substantielle, capable de s'ériger fièrement sur les ruines d'un genre défait devait s'apparenter à « une longue angoisse » et « un soupir prolongé ».

¹⁷ Cf. J. ORTEGA Y GASSET, « Supra e infrarrealismo », *La deshumanización del arte, Op. cit.*, p. 76 : « los mejores ejemplos de cómo por extremar el realismo se le supera [...] son Proust, Ramón Gómez de la Serna, Joyce ».

¹⁸ Cité par Gloria REY dans son introduction à l'édition de *Pájaro Pinto. Luna de copas*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 15.

¹⁹ Cf. Introduction à l'édition de A. RODRÍGUEZ FISCHER, *Prosa española, op. cit.*, p. 34-36.

LE ROMAN VISITE SES MARGES : EXTRAVERSION ET « INTERMÉDIALITÉ »

Traer a la literatura los estremecimientos, el claroscuro, la corpórea irrealidad o el realismo incorpóreo del cinema, la lógica de este arte es procurarse nuevos efectos literarios, muy difíciles de situar en ningún género determinado.

Entre la novela y el poema ya existe una zona de interferencia, verdaderamente sugestiva. Entre el poema novelar y la cinegrafía, la interferencia resulta mucho más sugestiva. (Buscar una especie de proyección imaginista sobre la blanca pantalla del libro.)

Lo peor es que el interés argumental se suele perder bajo el desafuero de la fotogenia y de la metáfora.

Se suele perder²⁰.

Comme nous l'avons dit, le récit d'Avant-garde contrevient aisément au principe de non-contradiction, il est tout et son contraire, bouscule les traditions séculairement admises, mêle l'hétérogène, lie le discontinu, concilie les antagonismes dans une écriture artiste qui interroge sur le statut et la nature de l'œuvre ainsi créée. Mais si le nouveau roman refait la plasticité du monde en renouvelant la vision qu'il porte sur le réel et en explorant les « à-côtés » du chemin stendhalien, il s'aventure tout autant sur les marges du genre en faisant intervenir en lui des formes nouvelles empruntées à d'autres régimes artistiques ou d'autres codes esthétiques. Le récit d'avant-garde s'insurge ainsi contre la naturalisation des catégories (définition normative de la forme romanesque, poétique ou lyrique, dramaturgique, ou encore celle de l'essai), il déconstruit les évidences et abat les fondamentaux de la pratique littéraire, en apparence irréfragables. A cet égard, les romanciers n'ont rien fait d'autre que de prêter une oreille attentive aux prêches des deux théoriciens de l'art nouveau, Gómez de la Serna qui dans *Novelismo* rappelle que le roman doit se déployer sur un chemin de totale liberté, et Ortega y Gasset qui définit le roman comme un genre par nature inclusif et accueillant à l'endroit de la diversité des formes, comme une coquille où l'hétérogène trouve naturellement une unité d'espèce. Antonio Espina dans une présentation de l'œuvre d'Azorín, *Superrealismo*, réprecise sa conception du nouveau roman en développant l'idée, que l'on trouve illustrée dans ses propres textes, d'une perméabilité des formes artistiques et que cultive le roman européen :

La técnica nueva actúa directamente sobre lo íntimo estructural de la novela. Electrifica sus moléculas [...] Por los intersticios de la poesía se filtran los elementos de máxima pureza de la novela de Proust. El juego de diafragmas del proyector escenográfico ha enseñado a Giraudoux y a los Delteil a manejar las imágenes literarias con supremo ilusionismo. La introducción de algunos ritmos musicales en el movimiento de la prosa

²⁰ Antonio ESPINA, « Antelación », *Pájaro pinto*, Madrid, Libertarias/Prodhuvi, 1992, p.11.

ha permitido a muchos autores reforzar los efectos dramáticos de la acción, modificar la textura de una novela o de un novelista [...]»²¹

Le récit d'Avant-garde se veut donc le point de rencontre d'un foisonnement de formes esthétiques (ce qu'Espina désigne du nom de « zonas de interferencia ») et manifeste une extrême porosité au moderne, sous toutes ses formes. Il devient en somme une sorte de roman fourre-tout, de creuset informe ou multiforme où tout ce qui est moderne vient s'inscrire. Précisément l'une des nouveautés de cette époque, par la (re) découverte de ses ressources expressives insoupçonnées, fut la métaphore qu'Espina désigne comme « le sixième continent de la planète »²².

242

Il n'est pas un seul récit avant-gardiste qui ne fasse un usage immodéré de la métaphore, les textes d'Ayala et d'Espina, et avant eux les romans de Gómez de la Serna, étant ceux qui en sont le plus chargés au point, souvent, d'obscurcir le propos et de dissoudre l'intrigue sous un feu roulant d'images éclatantes. Bien évidemment, nous n'avons pas ici l'espace de développer dans le détail les multiples formes de l'intense « metaforismo » et « imaginismo » de la prose d'avant-garde, ni de multiplier les exemples, mais pour se faire une idée de l'abondance et de la systématisme du recours à la métaphore, et apprécier ainsi la teneur « poétique » de ces textes, nous reproduisons *l'incipit* de *El boxeador y un ángel* :

Las muchachas, cogidas del brazo, lanzaban discos de sonrisas: arandelas eléctricas, giratorias, a lo largo de los alambres del telégrafo.

Los trenes – despeinados, heridos – se doblaban sobre un costado. Abrían gritos de espanto. Desgarraban el paisaje.

Y los camiones pasaban revista a cristaleras sobrecogidas. Y campos rectangulares – con jersey a rayas blancas y azules – cazaban en red frutos deportivos...²³

Aux côtés de la métaphore « classique », on trouve dans nombre de ces récits des métaphores « ludiques » revisitées par l'humour, des sortes de « greguerías » qui émaillent la prose et dont l'inclusion dans une structure narrative souligne encore davantage le caractère insolite et accentue la modernité²⁴. Enfin, d'une façon générale, la coexistence du vers et de la prose est chose courante dans les revues d'Avant-garde de l'époque,

²¹ Antonio ESPINA, « Azorín. Superrealismo. Prenoela » dans *Revista de Occidente*, n° 82, avril 1930. Reproduit dans A. ESPINA, *Ensayos sobre literatura*, op. cit., p. 177-182.

²² « Fue el momento [celui de l'après-guerre] en que todas las poesías, todas las artes, todas las religiones y todos los ejércitos verificaron su revolución capital. Renaciendo luego, todos ellos, y de otra manera, en la Metáfora. Se descubrió la Metáfora, el sexto continente del planeta ». Antonio ESPINA, *Luna de copas*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 266.

²³ F. AYALA, *El boxeador y un ángel. Narrativa completa*, op. cit., p. 273.

²⁴ Pour une étude complète de l'utilisation de la « greguería » ramonienne dans la prose d'Avant-garde, l'on pourra consulter avec profit Juan Manuel Rozas, « Greguería y poema en prosa en tres novelas sociales de la generación del 27 », *Anuario de Estudios Filológicos*, II, (1979), p. 251-269, et la thèse inédite de César NICOLÁS, *Ramón Gómez de la Serna y la generación del 27*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1983.

comme si les frontières entre les genres étaient forcloses²⁵, et il n'est pas indifférent de noter, non plus, que la plupart des praticiens du récit d'Avant-garde furent aussi des têtes laurées de la poésie, comme ce fut le cas notamment de Chabás, Espina ou Salinas.

Par l'utilisation massive de l'image poétique, le récit d'Avant-garde sort le roman de son ornière et combine en une forme de terrorisme trans-générique l'essence du poétique (l'image) à l'épure du romanesque (le récit). Le résultat en est la création d'un roman lyrique, artistique, poétique et imagé qu'Espina propose d'appeler « poema novelar » et qui privilégie la « visualité » sur la « narrativité ».

Le processus d'hybridation que promeut le récit d'Avant-garde et qui consiste en l'intégration de sous-systèmes littéraires dans la structure roman se donne à interpréter comme le pari d'une refondation du romanesque par l'autre que lui, en s'aventurant très loin sur ses marges génériques. Le récit d'Avant-garde manifeste ainsi une tendance irrépressible à l'extraversion, c'est-à-dire à se réaliser dans un espace autre que celui qui est traditionnellement dévolu au roman, celui de la fiction, de la narration et de la prose.

L'aventure que le roman entreprend hors de sa forme canonique le mène donc sur le terrain de la poésie et de l'expressivité lyrique, par le moyen de la métaphore et du rythme qui apparentent souvent les séquences de ces narrations à des poèmes en prose ou des récits poétiques. Le développement de l'histoire, réduite il est vrai à la portion congrue, se fait en de courtes séquences déliées entre elles, fragmentaires et scandées, comme c'est le cas dans le texte d'Ayala que nous citons, par des ritournelles, la prose musicale n'étant qu'un moment privilégié du récit poétique²⁶.

L'expansion du roman hors de son corset normatif le conduit à s'annexer des modalités esthétiques propres à la poésie, mais il s'ouvre aussi la voie de l'essai et de la réflexion en compliquant dans la fiction de très nombreuses séquences digressives. C'est ce que prônait en conscience Benjamín Jarnés en affirmant que la fusion de l'intrigue, l'élément moteur de l'action romanesque, et le retour réflexif sur le déroulement de celle-ci définissait l'horizon nouveau de la littérature : « aun con peligro de ahogarse es preciso, mientras se nada, darse cuenta del agua. Acción y análisis he aquí la nueva literatura »²⁷. Ainsi il n'est pas rare de surprendre le récit d'Avant-garde en train de s'ausculter, de se

²⁵ C'est ce que relève à juste titre Domingo RÓDENAS DE MOYA en notant qu'un seul coup d'œil aux publications d'art et de littérature de l'entre-deux-guerres « hace patente la manifiesta vocación de hacer borradizas las fronteras entre géneros » et de noter aussitôt après « la configuración de un horizonte textual donde se disuelven los límites entre prosa y verso, entre narración y ensayo, entre lírica y épica ». *Proceder a sabiendas. Antología de la Narrativa de Vanguardia Española. 1923-1936*, Barcelone, Alba Editorial, 1997, p. 27.

²⁶ Ainsi de « Hora muerta » dans *El boxeador y un ángel* qui, comme son titre l'indique, constitue un temps mort, un *excursus* descriptif intensément lyrique dans un ensemble déjà fortement dénarrativisé, et encadré par un *leitmotiv* lancinant et elliptique qui propose une autre syntaxe de la ville : « La ciudad. /Gran plataforma giratoria. /Estación. Pista. Fábrica. Velódromo. Universidad. Circo. Gimnasio. /Y cine ». F. AYALA, *El boxeador y un ángel, op.cit.*, p. 277.

²⁷ Cité par D. RÓDENAS DE MOYA, *Los espejos del novelista, Op. cit.*, p. 94.

dédoubler et se regarder fonctionner, dans un espace qui devrait être celui de la fiction et de l'illusion référentielle. La part de ces métalepses – transgression de l'ordre de la fiction et débordement ou collusion des différentes instances du texte fictionnel (personnages, narrateurs et auteur) – est grande et contamine la plupart des grands récits de l'époque. On retrouve ce procédé d'autoréférentialisation dans plusieurs œuvres qui visent à un renouveau romanesque, le personnage rend ainsi visite au romancier dans *Niebla* d'Unamuno ou dans *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* de Bacarisse, et le romancier s'insinue dans l'univers des personnages dans *Niebla* d'Unamuno ou dans *Teoría del zumbel* de Jarnés, pour ne s'en tenir qu'au roman espagnol²⁸. Le récit devient poétique du roman, au point que sa lecture vienne à se résumer à l'histoire de l'écriture et de la réception d'un roman (alors que celle-ci devrait loger au seuil du texte, dans ses marges, c'est-à-dire dans le paratexte), il invite le lecteur à dédoubler sa vision et à regarder alternativement l'œuvre et le dehors de l'œuvre, le texte et sa transcendance, comme le signifie explicitement Antonio Espina dans un long passage métatextuel de *Luna de copas* :

La novela, para el novelista, debe extraerse de una serie de compartimentos estancos, en los que se ponen con antelación los ingredientes de aquella. En un compartimento se pone lo descriptivo; en otro lo dialogal; en otro, los personajes, etc., etc. Una vez hecho esto, el novelista debe cerrar los ojos y coger, al azar, revolviéndolos, ingredientes de todos los compartimentos, arrojándolos a puñados sobre los capítulos. La novela, así, quedará desarticulada y monstruosa. Esto no es un defecto. Lo que ocurre es que la articulación, la clave articulada, queda fuera de la novela, como el proyector cinematográfico queda fuera y lejos de la pantalla. En ambos casos, el proyector es lo más importante [...] La verdadera vida se halla en este ojo [del proyector]. La fuente de la vida, al salir en cueros, en chorro germinal. La novela, con su terrorismo, desafuero infantil y alegoría, hay que sorprenderla a ras del brote. Por eso el espectador – el lector –, si tiene imaginación, necesita mirar alternativamente al *écran* y al agujero²⁹.

Espina dénonce dans ce passage le roman comme mécanique aléatoire génératrice de fictions (« desafuero infantil y alegoría ») qui n'échappe à sa « monstruosité » et sa « désarticulation » apparentes que par la postulation d'un hors-texte (« la clave queda fuera de la novela ») où réside la vraie vie. L'œil du cinématographe qui projette la fiction sur « l'écran blanc de la page » (Espina) n'est autre que celui du romancier par qui l'œuvre advient. La réalité physique du romancier comme celle matérielle (quoiqu'inscrite « en creux ») du « trou » du cinématographe est le gage de la consistance et de la cohérence de la fiction. Le roman ne peut plus se soutenir par lui-même, il ne peut

²⁸ Bien sûr la réflexivité de l'œuvre de fiction et le processus spéculaire de « mise en abyme » n'est pas nouveau ni propre au récit d'Avant-garde, mais là encore c'est le caractère massif et systématique du dédoublement du récit et la concurrence que se livrent la fiction et le discours sur la fiction qui font sortir le roman de son cadre, le dévoient et finissent par court-circuiter le romanesque pur pour faire de ses textes des « livres sans genre » (Jarnés), et des « œuvres indélicates » (Ayala).

²⁹ A. ESPINA, *Luna de copas*, op.cit., p. 237.

exister comme fiction que parce qu'il se sait fiction, est reconnu comme tel par son lecteur et qu'il n'ignore rien de son origine. Il n'a de sens que reporté à la réalité d'un « faire-roman » que l'auteur par ses incursions dans la diégèse valide. Ainsi, ce n'est en rien un hasard si, après une telle déclaration théorique, l'auteur (ou son double) se met en scène en train de se faire mordre par l'un de ses personnages dans l'exercice de ses fonctions de romancier :

Don Enrique Contreras y Montes de León, padre de Silvia se encontraba tan malhumorado en su compartimento estanco que, cuando fue a cogerle el novelista para meterle en un capítulo, le mordió en una mano³⁰.

Ainsi, « l'important » nous dit Espina, « la source de la vie » n'est pas à chercher dans la mince et artificieuse intrigue de ces récits fictionnels mais dans l'intention et dans le style qui dévoilent la réalité de l'auteur. Le narcissisme du romancier d'Avant-garde n'est pas un égocentrisme malvenu mais un allocentrisme bienfaisant qui institue la réalité de l'œuvre en tant que telle. La « clef » du texte d'avant-garde tient donc dans cet intervalle entre le roman et son auteur, entre la fiction et la réalité.

On aura noté dans ce passage la pertinence de la métaphore cinématographique pour rendre compte de cette double postulation du roman vers le réel et la fiction, la vie et l'art. La fascination qu'exerce le cinéma sur les romanciers d'Avant-garde n'est plus à démontrer et a fait l'objet de profuses études³¹. Le cinéma, institué en véritable « école du regard », a retenu toute l'attention des romanciers, soucieux de proposer une nouvelle saisie du réel et fascinés par l'iconicité du langage cinématographique, propre à réaliser la « ferveur de réalité » qu'évoquait Guillén. Le cinéma a ainsi le mérite, pour les romanciers, de concilier la matérialité massive du réel (l'œil de la caméra ne peut être envisagé que dans un espace institué en réalité – même si c'est celle d'un studio de cinéma –) avec la fiction narrative d'une œuvre artistique³². Même s'il est extrêmement malaisé de déterminer avec précision les processus de transcodification du langage cinématographique en écriture romanesque, on retiendra avec Víctor Fuentes la technique, particulièrement goûtée des romanciers, du « montage », l'assemblage de séquences narratives et descriptives sans connexion, l'effet de « défilement » d'images

³⁰ A. ESPINA, *Luna de copas*, *Op. cit.*, p. 237.

³¹ On se référera notamment aux travaux de Cecil. Brian MORRIS, *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936)*, Cordoue, Filmoteca de Andalucía, 1993, à l'ouvrage d'Antonio PÉREZ BOWIE, *Materiales para un sueño. En torno a la recepción del cine en España, 1896-1936*, Salamanque, Librería Cervantes, 1996, et à l'article de Víctor FUENTES, "El cine en la narrativa vanguardista española de los años 20" dans *Letras peninsulares*, n°3, 1990, p. 201-212.

³² C'est bien ce que voulait signifier Antonio Espina dans un article de *Revista de Occidente* intitulé "Reflexiones sobre cinematografía" et dans lequel il affirmait « elementos que antaño no podíamos representar e incorporar a la vida escénica del arte, como son el mar, el paisaje, el cielo, la ciudad, etc., son actualmente fácilmente aportados por la proyección. Y lo que interesa más todavía. Las combinaciones a las que estos elementos se prestan son tan numerosas que podemos afirmar que ningún capricho del delirio o de la fantasía dejará de ser viable en la pantalla ». Cité par Gloria REY, *op. cit.*, p. 54.

ou de photogrammes qui s'imposent dans leur visualité pure, un rythme oscillatoire et fragmentaire qui contraint le récit à composer avec des images qui se donnent à voir plus qu'elles ne sont suggérées³³.

L' "intermédialité"³⁴ que pratique et revendique le récit d'Avant-garde (entendons par-là l'inclusion de procédés créatifs issus d'autres modes d'expression artistique, et notamment cinématographiques), au même titre que l'incursion dans d'autres périmètres que le sien propre (son « strabisme » vers la poésie ou l'essai poétique), sa volonté d'être l'écriture du tout au mépris des frontières du genre en font l'ennemi des marges instituées ou plus précisément l'instituent comme marge. Mais prendre possession de la marge ce n'est pas simplement se tenir dans l'intervalle, occuper un espace vide ou transitionnel ; la marge n'est pas forcément l'à-côté creux, déficitaire ou défaillant, en attente d'un sens à venir ou à investir, elle peut être le lieu de l'abondance, de l'*hybris* des formes, de l'entrecroisement et de la convergence, le lieu surabondant de la non-discrimination et de l'accumulation. Le récit d'Avant-garde à vrai dire ne crée rien de neuf, il ne s'écrit pas à côté du roman traditionnel mais convoque en lui tout ce que ce dernier tenait soigneusement à distance et rejetait comme illégitime³⁵.

Cependant, contrairement à ce que pensait Espina – aux premiers jours rieurs de l'Avant-garde –, pour qui l'évolution du roman ne signifiait pas « un cambio profundo del concepto novelar », le récit d'Avant-garde, en s'affranchissant des frontières entre les genres et en intégrant des modes d'expression paralittéraires, devait finir par dissoudre le romanesque dans une forme rebelle à toute définition et à toute compréhension qui très vite ne mérita plus que le désaveu contrit de ceux-là mêmes qui en avaient fait profession. Le chant des sirènes d'un renouveau se fit chant du cygne et l'affirmation tonitruante des débuts se mua en amer reniement.

LE CHANT DU CYGNE DU RÉCIT D'AVANT-GARDE : MISE EN MARGE DE L'IMPOSSIBLE ROMAN

Si dans l'esprit des thuriféraires de l'Avant-garde la marge malencontreusement creusée entre le roman et la poésie, l'intervalle sis entre le réel et la fiction, l'espace laissé par « l'intermédialité » devaient permettre l'avènement d'une œuvre romanesque nouvelle, force est de constater que cette entreprise de reconstruction s'est avérée être une véri-

³³ Ainsi de l'effet de « caméra embarquée » que nous propose Jarnés pour décrire (pardon, montrer...) la sortie de route de l'un de ses personnages : « Los cien. El paisaje da una vuelta de campana. Los olivos se lanzan a bailar un minué, y el agua de la acequia da brincos epilépticos. La carretera se ciñe a los lomos de un cerro y desaparece [...] ». Benjamin JARNÉS, *Teoría del zumbel*, Madrid, Zeus, 1930, p. 170.

³⁴ Pour une étude approfondie de « l'orientation multimédiale et totalisatrice des avant-gardes », on pourra consulter l'ouvrage collectif *Vanguardia española e intermedialidad*, Albert MECHTHILD (éd.), Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2005.

³⁵ N'oublions pas qu'Ortega y Gasset définissait le nouveau roman dans *Ideas sobre el teatro y la novela* comme « género tupido » et qu'il exhortait le romancier à produire « *ex abundantia* ».

table entreprise de dévastation pour le roman. On pourrait dire que si les marges laissées par le roman corseté d'antan ont été saisies comme autant d'opportunités pour sortir le genre de son impasse, cette illusion d'une rédemption du roman par la marge s'est finalement soldée par un échec cinglant. Sur le plan de la structure, en dynamitant les codes du roman sans pour autant se conformer à aucun schéma générique connu, en échappant aux canons esthétiques éprouvés et à l'analyse littéraire commune, le récit d'Avant-garde n'a su proposer qu'un romanesque désubstantialisé (car dénarrativisé), déshumanisé (stylisation à outrance et totémisation allégorique), centrifuge (défaut de cohérence globale) et illisible (récits cryptiques et intensément métaphoriques).

L'une des premières conséquences de cette déconstruction du roman est que, loin de le refonder et de lui donner une nouvelle vigueur, le récit avant-gardiste aboutit à un non-lieu, reste au seuil du roman et s'avère condamné à n'être que l'avant-texte d'un roman possible mais dont le lecteur ne verra rien. En effet, tous ces récits se présentent comme des ébauches, des romans en puissance ou en gestation qui se tiennent dans l'antichambre du romanesque sans jamais l'atteindre réellement. Ils racontent l'impossibilité d'une histoire, mettent en intrigue l'attente d'un événement, sont l'amorce hésitante et éternellement différée d'un contenu romanesque, brutalement interrompue par la désertion ou l'inhibition du narrateur ou des personnages de l'espace de la fiction.

Víspera de gozo de Pedro Salinas ne raconte rien d'autre que l'attente jamais concrétisée de l'être aimé en une série de variations sur le thème de la frustration du désir quand il ne se complaît pas à interrompre le cours du récit au moment même de la rencontre, comme si l'événement qui donne sens au texte, le justifie et soutient l'attention du lecteur, n'avait pas lieu d'être dans les pages de ce roman déroutant, à la structure fortement déceptive. De la sorte, le narrateur délaisse le « roman » au moment où survient l'« événement romanesque ». Dans *Estación. Ida y vuelta* de Rosa Chacel le narrateur refuse de poursuivre la narration faisant aveu de disette d'imagination et ne voulant pas verser dans la facilité des recettes du roman réaliste³⁶. Dans *Paula y Paulita* de Jarnés, c'est le personnage qui s'absente de la fiction, ou plutôt décide de la quitter, au prétexte que c'est un cadre qui ne lui convient pas (« como no quiero ser héroe, tampoco quiero ser espectador y cronista. Hoy desaparezco. Aquí te quedan estas ruinas. Quizá se perfilen con más brío ante la brecha negra de mi huida³⁷ »), tandis que chez Ayala l'unique péripétie se trouve être la mort, accidentelle ou volontaire, du personnage, en sorte que le seul événement du récit met aussi un terme brutal au récit. Dans les textes d'Antonio Espina les protagonistes prennent conscience de leur condi-

³⁶ « Hasta aquí llegan sin dificultad mis protagonistas. Pero ¿cómo seguir? Siento que mis obras quedarán siempre cortadas, sin punto final, como si me faltase saber algo para rematarlas, como si necesitase cursar finales [...] Hay asuntos ventilables, y otros de tan volátil esencia, que es preciso sellarlos para que no trasciendan. Allí donde se descuide un resquicio se infiltran y lo llenan todo de un denso olor de realidad ». ROSA CHACEL, *Estación. Ida y vuelta* [1930], Madrid, Cátedra, 1996, p. 168.

³⁷ B. JARNÉS, *Paula y Paulita*, op. cit., p. 156.

tion d'êtres de mots et de papier et se rebellent contre leur mise en fiction en se réfugiant dans l'autoréflexivité qui court-circuite le déroulement de l'histoire, éthérise le personnage et finit par le conduire hors de la fiction. Ainsi, dans *Pájaro pinto*, Xelfa qui résiste à sa procédure littéraire quitte brutalement le récit, « el jardín shakespeariano », « de un solo brinco », tel un « funambulista peliculero », alors qu'Aurelio Sheridan, le personnage de *Luna de copas*, ne sachant plus comment évoluer dans la fiction, s'en abstrait en se vaporisant dans les airs par un « *looping* triunfal ». Les mots « escape », « fuga », « huida » reviennent de façon lancinante dans ces récits qui, en fin de compte, n'évoquent jamais que cette embarquée, ce pas-de-côté ou cet entrechat (« *pirueta* ») qui conduit hors du roman ou le fait dérailler.

Le récit d'Avant-garde apparaît dès lors comme un type de roman bien singulier qui fuit le romanesque, tend à le placer hors de lui ou s'efforce de le tenir à une distance prudente. Il se donne à lire comme un avatar de roman, un roman inabouti, inachevé ou imparfait ; un roman moins autoréférentiel que sans référence : il vise un objet dont il fuit en s'approchant, il est une tension qui retombe inévitablement quand les contours du romanesque se précisent. Il propose du romanesque sur liste d'attente, en voie de constitution ou à l'essai mais se révèle incapable de présenter un roman quelque peu consistant. Les différents auteurs étaient très conscients de l'insuffisance et de l'inconsistance de ces récits qui n'arrivaient pas tout-à-fait à s'élever à la catégorie de romans ou qui s'y refusaient obstinément, n'ayant jamais qu'une « poétique de la négation » ou un « *credo* de l'anti » à proposer.

Il n'est pas indifférent qu'Ayala ait désigné du nom de « esquemas » les récits qui composent son œuvre de 1929 *El boxeador y un ángel* mettant ainsi l'accent sur la qualité de projet, d'approximation ou d'épure de ces textes. On a vu plus haut que Salinas construit une œuvre, présentée comme une collection d'instantanés, qui situe le développement de l'argument dans un espace autre que le littéraire, ou du moins dans un au-delà du présent récit et qui, à ce titre, se présente comme un « pré-roman ». « *Prenovela* » est précisément le sous-titre qu'Azorín (qui a quelque peu approché l'expérimentation formelle) donna à son roman *Superrealismo* (1929) et dans lequel Antonio Espina voit « la novela de la gestación – imaginista – de la novela » en attente de son « point de matérialisation concrète »³⁸. *El Libro de Esther* et *Teoría del zumbel* de Jarnés sont aussi le récit d'un possible roman fait d'incertitudes (« *Incertidumbre* » est le titre d'un des chapitres du premier ouvrage), de timidité et de réticence. Cependant, la « matérialisation concrète » des présupposés de l'avant-garde et son ambition de supplanter le roman de facture traditionnelle ne sont restées pour l'essentiel qu'un vœu pieux. Travaillé par l'humour, la parodie, la désarticulation du récit et le lyrisme antinarratif, le récit d'Avant-garde s'inscrit sans doute contre le réalisme mais aussi, dans une certaine mesure, contre le roman, et son incapacité à s'affirmer comme option esthétique viable

³⁸ Cité par A. RODRÍGUEZ FISCHER, *Prosa española de vanguardia*, op. cit., p. 54.

pour ce genre témoigne de sa vocation à devenir, malgré lui, la marge. Le récit d'Avant-garde demeure au seuil du roman, stagne dans ses limbes et n'est jamais véritablement parvenu à se cristalliser dans une forme autonome et légitime, si bien que, comme le dit avec une excessive sévérité Serrano Poncela, « durante un período de casi veinte años no hay novelistas en España, ni buenos, ni malos »³⁹. L'échec des romanciers d'Avant-garde fut d'être ainsi les fossoyeurs du roman quand leur ambition était de s'ériger en rénovateurs. Ce qui est plus surprenant, c'est que les praticiens de l'avant-garde se sont eux-mêmes rendu compte de l'impasse à laquelle conduisaient les excès de l'expérimentalisme et de l'esthétisme et ont très vite pris conscience que l'opportunité de la marge (la posture anti-traditionaliste, le décentrement de la vision et l'exploration des « à-côtés » du roman) devenait la promesse d'une condamnation à la marginalité. En problématisant le roman et sa structure, en en faisant le centre du débat esthétique, en attirant narcissiquement l'attention sur son fonctionnement propre à un moment où les circonstances politiques requéraient de l'homme de lettres qu'il maîtrise sa plume pour servir l'histoire et s'engage dans la société, le récit d'Avant-garde a fait figure de suprême frivolité⁴⁰. Sur le plan esthétique la déconstruction du récit d'Avant-garde et sa dissolution dans l'indéfinition formelle (« novelette », « roman lyrique », « déshumanisé », « pur », « récit poétique »...) le rendaient impropre à toute institutionnalisation. La violente et bruyante palinodie de la plupart de ses praticiens dans les années 30 et 40 a sonné le glas du récit d'Avant-garde. La production romanesque postérieure, en revenant à un roman plus « discipliné », centré sur le sujet romanesque, s'applique à faire oublier les égarements de cette tentative d'un renouveau romanesque qui ne méritera plus que la caractérisation infamante de « cagarruta literaria »⁴¹ que lui donnera par exemple un Max Aub, contributeur à son heure de la nouvelle esthétique. J. Chabás, F. Ayala, M. Aub, A. Espina. . . , sans rejeter unilatéralement les conquêtes du roman sur le terrain de la métaphore et de la « volonté de style », condamneront les outrances d'une pratique qui n'aura été qu'une parenthèse vite oubliée – ou obliérée – par les romanciers eux-mêmes, puis par l'histoire littéraire⁴². A l'évidence, cette mise à l'écart de tout

³⁹ Cité par Domingo RÓDENAS DE MOYA dans son introduction au roman de Benjamin JARVÉS, *El profesor inútil*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 13.

⁴⁰ Les critiques ont porté notamment sur l'indifférentisme politique des romanciers d'Avant-garde, leur non-conformisme de parade qui en faisait, aux yeux des détracteurs les plus virulents, des avant-gardistes de salon, centrés sur la forme esthétique et réticents à agir sur le monde. A « la narrativa de vanguardia », les romanciers des années 30 font valoir « la literatura de avanzada » qui réconcilie le roman avec l'homme et sa circonstance historique et sociale. Le viatique du roman « réhumanisé » est le manifeste de José DÍAZ FERNÁNDEZ, *El nuevo romanticismo* publié en 1930.

⁴¹ Terme que reprend Max. AUB à son compte dans son *Discurso de la novela española contemporánea*, El Colegio de México, México, 1945, p. 95. On notera la parenté de l'expression avec la diatribe qu'Aragon, dans son *Traité du style* (1928), adresse à l'expérimentalisme débridé en France : « sous prétexte qu'il s'agit de surréalisme, le premier chien venu se croit autorisé à égaler ses petites cochonneries à la poésie véritable ». Dans ce même discours Max Aub poursuit son accusation en règle du récit d'avant-garde en le définissant en ces termes : « prosa menuda, invención pequeña, tiquismiquis pseudo-poéticos, y aun poéticos de verdad, arte muy menor ».

⁴² On recueille déjà les prémisses d'une condamnation dans les pages de la *Gaceta Literaria* du mois de juin 1930 à l'occasion d'une enquête ou d'un *quasi* bilan *post-mortem* auprès de ceux qui ont animé l'Avant-garde artistique et

un pan de la production littéraire espagnole par ceux-là mêmes qui l'ont enfanté, cette mise au ban de leur *cursus* romanesque est tout-à-fait insolite dans le panorama de la littérature moderne.

Le récit d'Avant-garde espagnol fut ainsi le fruit d'une audacieuse aventure du roman au-delà des limites que lui assignait la stricte convenance littéraire, il fut abstraction du romanesque et de ses codes rigides, se voulut institution de la marge, concrétion de l'intervalle et de l'interlope, écriture d'un *no man's land* et expérience limite de la littérature. Fleur épineuse éclos sur les bas-côtés du chemin stendhalien, il fut une promesse de reverdie pour le roman, hélas trop vite flétrie. . .

BIBLIOGRAPHIE***Quelques romans d'Avant-garde espagnols***

- AYALA, FRANCISCO, *Cazador en el alba*, [1930], Madrid, Alianza, 1988.
 -----, *El boxeador y un ángel*, Madrid, Cuadernos Literarios, 1929.
 BACARISSE, MAURICIO, *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1931.
 CHACEL, ROSA, *Estación. Ida y vuelta*, [1930], Madrid, Cátedra, 1989.
 ESPINA, ANTONIO, *Luna de copas*, Madrid, Revista de Occidente, 1929.
 -----, *Pájaro Pinto*, Madrid, Revista de Occidente, 1927.
 GIMÉNEZ CABALLERO, ERNESTO, *Yo, inspector de alcantarillas (Epiplasmias)*, [1928], Madrid, Turner, 1975.
 JARNÉS, BENJAMÍN, *El profesor inútil*, [1926], Madrid, Espasa-Calpe, 1934.
 -----, *Locura y muerte de Nadie*, Madrid, Oriente, 1929.
 -----, *Paula y Paulita*, Madrid, Revista de Occidente, 1929.
 -----, *Teoría del zumbel*, Madrid, Espas - Calpe, 1930
 SALINAS, PEDRO, *Víspera de gozo*, [1926], *Narrativa completa*, Barcelona, Barral, 1976, p. 9-63.

Ouvrages généraux sur l'Avant-Garde

- BONET, JUAN MANUEL, *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
 BRIHUEGA, JAIME, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España : 1910-1931*, Madrid, Cátedra, 1979.
 CALINESCU, MATEI, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke UP, 1987.
 HARRIS, DEREK, *The Spanish Avant-Garde*, Manchester, Manchester UP, 1995.

Etudes sur le roman d'Avant-garde espagnol

- BUCKLEY, RAMÓN et JOHN CRISPIN, *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, Madrid, Alianza, 1973.
 FERNÁNDEZ ÚTRERA, MARÍA SOLEDAD, *Visiones de estereoscopio (paradigma de hibridación en el arte y narrativa de la vanguardia española)*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2001.
 NORA, EUGENIO G. de, *La novela española contemporánea, tomo II : 1927-1939*, Madrid, Gredos, 1958.
 ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *Ideas sobre el teatro y la novela*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.
 PÉREZ BAZO, JAVIER, *La vanguardia en España : arte y literatura*, Toulouse, CRIC & OPHRYS, 1998.
 PÉREZ FIRMAT, GUSTAVO, *Idle Fictions : The Hispanic Vanguard Novel (1926-1934)*, Durham, Duke University, [1982], 2° edition amplifiée 1993.
 PINO, JOSÉ MANUEL del, *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1995.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo, *Los espejos del novelista. Una aproximación a la autorreferencia en la novela vanguardista española*, Barcelona, Península, 1998.

VILLANUEVA, Darío, *La novela lírica, II. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1983.

ZULETA, Emilia, *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*, Madrid, Gredos, 1977.