

La *nivola* a-t-elle participé à la révolution littéraire du XX^e siècle espagnol ? Le cas d'Augusto Pérez

Lidia SÁNCHEZ DE LAS CUEVAS

Université Gustave Eiffel, LISAA, Ameriber

RÉSUMÉ : Cet article vise à examiner le concept de « révolution » dans le contexte littéraire du début du XX^e siècle en Espagne par référence à Augusto Pérez, personnage littéraire créé par Miguel de Unamuno. Pour ce faire, nous analyserons sa présence dans le roman *Niebla*, mais aussi dans d'autres écrits dans lesquels il réapparaît, comme « Una entrevista con Augusto Pérez » ou « Vida, guerra, alma de ideas ». Unamuno participe à la révolution littéraire du XX^e siècle par la révolution lyrique qu'il opère, qui consiste à substituer au concept de réalité mimétique celui de réalité intime, concept d'après lequel différents Unamunos composant sa conscience se déploient dans le même espace, qui est le rêve. Le personnage d'Augusto Pérez est l'un des principaux outils dont se sert Unamuno pour révolutionner la littérature de son époque.

Mots clés : Unamuno, Augusto Pérez, révolution lyrique, réalité intime, métalepse, hétéronyme

RESUMEN : Este artículo pretende trabajar el concepto de « revolución » en el contexto literario de principios del siglo XX en España de la mano de Augusto Pérez, personaje literario creado por Miguel de Unamuno. Para ello, analizaremos su presencia en la novela *Niebla*, pero también en otros escritos en los que reaparece, como « Una entrevista con Augusto Pérez » o « Vida, guerra, alma de ideas ». Unamuno participa en la revolución literaria del siglo XX en el momento en el que expone y desarrolla su revolución lírica, que consiste en rebasar el concepto de realidad mimética para proponer su realidad íntima, en la que se despliegan en un mismo espacio que es el sueño, los diferentes Unamunos que conforman su conciencia. El personaje de Augusto Pérez es una de las herramientas principales de las que se sirve Unamuno para revolucionar la literatura de su tiempo.

Palabras clave: Unamuno, Augusto Pérez, revolución lírica, realidad íntima, metalepsis, heterónimo

ABSTRACT : This article aims to explore the concept of « revolution » in the literary context of early twentieth-century Spain through Augusto Pérez, a literary character created by Miguel de Unamuno. To this end, we shall analyse his presence in the novel *Niebla*, but also in other writings in which he reappears, such as « Una entrevista con Augusto Pérez » and « Vida, guerra, alma de ideas ». Unamuno took part in the literary revolution of the 20th century at the moment when he set out and developed his lyrical revolution, which consisted in going beyond the concept of mimetic reality to propose his intimate reality, in which the different Unamunos who made up his consciousness unfolded in the same space, which is the dream. The character of Augusto Pérez is one of the main tools used by Unamuno to revolutionise the literature of his time.

Keywords: Unamuno, Augusto Pérez, lyrical revolution, intimate reality, metalepse, heteronym

Cet article vise à travailler le concept de « révolution » dans le contexte littéraire du début du XX^e siècle en Espagne par référence à Augusto Pérez, personnage littéraire créé par Miguel de Unamuno. Pour ce faire, nous analyserons sa présence dans certains écrits d'Unamuno afin d'essayer de répondre à la question qui sert de titre à notre article : « La *nivola* a-t-elle participé à la révolution littéraire du XX^e siècle espagnol ? »

Pour atteindre cet objectif, des considérations préalables relatives à certains termes figurant dans le titre de ce travail s'imposent.

La *nivola* et la « réalité intime »

« *Nivola* » est le terme choisi par Unamuno comme sous-titre de *Niebla*, roman écrit en 1914. Plus généralement, il s'agit du néologisme qu'utilise Unamuno après *Niebla* pour définir le statut et les caractéristiques « hors normes » de ses romans, qui allaient à l'encontre des conventions romanesques issues du réalisme et du naturalisme espagnols. *Niebla* est ainsi le premier roman qualifié de *nivola*, et, avec *Amor y pedagogía* écrit en 1902, sans doute l'une des *nivolas* les plus importantes d'Unamuno. L'usage de ce néologisme par l'auteur naît de la nécessité de marquer une différence entre sa production romanesque et celle de l'époque qui était marquée par le réalisme et le naturalisme. Unamuno souhaite préciser que ses *nivolas* s'éloignaient, entre autres, de romans comme *La Regenta* de Clarín, *Peñas arriba* de José María de Pereda ou *Cañas y barro* de Vicente Blasco Ibáñez. Dans tous ces romans, les techniques narratives employées visaient à exprimer des formes de pensée fondées sur le rationalisme ou le positivisme. La réalité correspondait à l'image photographiée et sa représentation était soumise à « l'idéologie de la mimésis ». A. Compagnon (1998), responsable de cette formule, souligne à juste titre que, de nos jours, « la théorie littéraire conçoit [...] le réalisme non plus comme un 'reflet' de la réalité mais comme un discours qui a ses règles et conventions, comme un code qui n'est ni plus naturel ni plus vrai que les autres » (p. 124).

C'est au début du XX^e siècle que cette conception du réalisme se développe indirectement au travers du surgissement de nouvelles manières de comprendre la réalité. De manière concomitante, de nouvelles expressions artistiques surgiront, capables de transmettre ces nouvelles interprétations grâce aux nouveaux codes artistiques. En 1920, dans *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Unamuno (2005b) écrit : « en una creación, la realidad no es la que llaman los críticos realismo. En una creación, la realidad es una realidad íntima, creativa y de voluntad. » (p.174). Cette « réalité intime » d'Unamuno exprime le changement dans le

mode de pensée portant sur l'être humain et le monde qu'il expérimente^[1]. Selon Unamuno, le mouvement réaliste ne génère pas de créations puisque les œuvres réalistes sont des œuvres « *aparienciales* », sans volonté. La volonté évoquée dans la réalité intime unamunienne réveille le potentiel de la sensibilité humaine comme outil d'expression et de conception de cette réalité.

Les nouveaux regards sur la réalité auxquels nous avons fait allusion se traduisent en art, et donc en littérature, par différents mouvements comme le modernisme ou le symbolisme. Lorsque nous employons l'expression « révolution littéraire du XX^e siècle espagnol », nous nous référons au mouvement moderniste en Espagne. Ce mouvement est une sorte de révolution artistique qui se manifeste dans des productions renouvelant les thèmes et les formes d'expression. La *nivola*, dans la littérature espagnole, fait partie de ces types de productions qui ont contribué au renouvellement des thèmes et des formes romanesques^[2]. Unamuno était conscient de la différence formelle entre *Niebla* et les romans qui suivaient les canons du réalisme. Une des raisons qui le poussa à créer le terme « nivola » fut justement la volonté d'éviter les critiques littéraires concernant les caractéristiques narratologiques de *Niebla*. En inventant une nouvelle catégorisation générique, Unamuno se mettait à l'abri des critiques qui porteraient sur les défauts narratologiques du récit de *Niebla*, puisque *Niebla* ne constituait pas un roman. Víctor Goti, un des personnages principaux de ce le récit, qui le voit précisément écrire lui-même une *nivola*, se prononce à ce sujet :

mi novela no va a ser novela , sino..., ¿cómo dije ?, navilo... nebuloso, no, no, nivola, eso ¡nivola ! Así nadie tendrá derecho a decir que deroga las leyes de su género...Invento el género e inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place. (Unamuno, 2005a, p. 724)

La *nivola* est ainsi une nouvelle forme littéraire issue en grande partie de la façon dont Unamuno conçoit et comprend la réalité de l'être humain.

Révolution des idées ou révolution lyrique

Après avoir abordé le concept de *nivola* d'une part, et clarifié ce que nous entendons par « révolution littéraire » d'autre part, il est temps de rendre compte de ce qu'Unamuno comprenait par « révolution ».

En mai 1936, Unamuno publie dans le journal *Ahora* un essai intitulé « Teatralerías de morcillero » qui porte sur les différents types de révolutions existantes^[3]. Il s'agit d'un écrit critique contre la guerre civile qui planait alors sur le pays à cette époque. Unamuno part de

la distinction entre trois types de révolutions : la révolution épique, la révolution lyrique et la révolution dramatique. La première, la révolution épique, correspond aux guerres civiles et il prend comme exemple la guerre civile pour l'indépendance nationale d'un peuple. Les révolutions lyriques sont les révolutions menées par un seul individu dans les domaines scientifique, artistique, politique ou religieux. Tout individu en tant que tel peut mener une révolution lyrique. Quant à la révolution dramatique, on n'en trouve pas vraiment d'exemple car les personnes qui prétendent faire la révolution jouent à la révolution mais ne la font pas. Ils tiennent un rôle. Lorsqu'il se réfère à des acteurs de la révolution dramatique, Unamuno renvoie alors implicitement à certains politiciens espagnols.

Puisqu'il existe une fausse révolution (la révolution dramatique), il existe, bien évidemment, une vraie révolution. La vraie révolution est synonyme de préparation, c'est-à-dire, d'éducation. Selon Unamuno, nous sommes plus ou moins révolutionnaires dans la mesure où nous avons été éduqués. Si nous avons été formés pour la liberté, nous pourrions participer à la révolution. Éduquer pour la liberté consiste à apprendre à être libres et cela rend l'être humain libre, également. Et lorsque l'être humain est libre, il peut réfléchir à l'infini et créer des idées nouvelles. Il peut déclencher une révolution des idées, et cette révolution des idées est le deuxième type de révolution évoquée, il s'agit de la révolution lyrique.

Unamuno critique la révolution dramatique parce qu'elle n'est pas fondée sur la vérité, elle est fautive, elle n'est pas une authentique révolution. Il n'y a dans ce type de révolution ni l'aspect épique d'une vraie guerre civile, ni le lyrisme d'une révolution idéale et idéelle. Unamuno précise par ailleurs qu'il faut faire droit à une autre forme de révolution, une révolution de la langue, afin de mener à bien cette révolution. En effet, en 1901, bien avant l'article qui nous occupe, Unamuno écrit la préface à *Paisajes parisienses* de Manuel Ugarte, dans laquelle il évoque déjà la révolution des idées, dont il affirme alors qu'elle n'est possible que grâce à une révolution de la langue : « *Revolucionar la lengua es la más honda revolución que puede hacerse ; sin ella la revolución en las ideas no es más que aparente. No caben, en punto a lenguaje, vinos nuevos en viejos odres.*^[4] » (Unamuno, 1958a, p.178)

Afin de comprendre l'idée qu'Unamuno se fait des personnages de ses *nivolas*, nous voudrions faire fond sur son concept de révolution lyrique. Pour Unamuno, le « *monodialogo* » entre Don Quichotte et Sancho est un exemple de ce type de révolution car, pour l'écrivain, comme nous l'avons déjà relevé, une vraie révolution est synonyme d'éducation. Pour l'écrivain, l'élan lyrique est un élan quichottesque, un élan de révolution idéale. Il affirme que la révolution des idées donne lieu à la liberté. Le Quichotte et Hamlet, conscients de leur autonomie et donc de leur liberté absolue, ont dépassé leurs propres

créateurs et les bornes qui leur étaient assignées. Ce sont les personnages eux-mêmes qui restent dans les esprits, et ce sera au travers des personnages que le créateur y restera également.

Unamuno prétend continuer cette révolution lyrique au travers des personnages de ses *nivolas*. L'autonomie des personnages est à comprendre alors comme l'une des caractéristiques principales de la *nivola* unamunienne.

Le cas d'Augusto Pérez, exemple d'autonomie dans la révolution lyrique

Unamuno a essayé de mener à bien son idée de révolution lyrique en créant un personnage libre et autonome à la manière de Don Quichotte ou de Hamlet. Il s'agit d'Augusto Pérez, le personnage principal de *Niebla*.

Unamuno a recours à différents modes et techniques narratologiques afin de mettre en évidence l'autonomie qu'acquiert Augusto Pérez. Cette autonomie se manifeste au sein de *Niebla*, puis elle persiste hors de cette *nivola*. Ainsi, nous allons envisager successivement ces deux aspects.

a. Dans le récit de *Niebla*

Augusto Pérez éprouve l'acquisition de son autonomie une première fois dans le récit de *Niebla*. Le sommet de cette prise de conscience de sa liberté a lieu lorsque, alimenté par le désespoir, il décide de se suicider^[5]. Se sachant personnage de fiction créé par Unamuno, Augusto va à la rencontre de son créateur pour lui annoncer sa décision^[6]. Deux niveaux, celui du réel et celui de la fiction, s'entremêlent afin de figurer le dépassement de l'auteur par son personnage. La fictionnalisation de l'auteur au moyen de son incursion dans le récit de *Niebla* est une *métalepse ascendante*^[7] (Genette, 2004), technique narrative employée par Unamuno pour rendre manifeste l'autonomie de son personnage. En même temps, le mélange entre le réel et la fiction correspond à un trait essentiel de la notion de « réalité intime ». Ainsi, Unamuno entre dans la narration afin de présenter à Augusto la possibilité de lui rendre visite dans sa maison réelle à Salamanque. L'irruption d'Unamuno dans le monde fictionnel fournit au personnage des caractéristiques soi-disant réelles comme, par exemple, la capacité d'entamer une conversation avec son auteur ou, plus généralement, la capacité de décision sur sa propre vie alors que, *a priori*, elle est déjà écrite et fixée par son créateur.

L'indépendance d'Augusto se déploie particulièrement dans le chapitre XXXI de *Niebla*. Lorsqu'Augusto se trouve chez Unamuno-personnage, il fait allusion à la révolution

idéale ou lyrique, c'est-à-dire, à l'inversion des rôles dans l'acte créatif qu'Unamuno soutient afin de justifier sa visite : « *¿No ha sido usted el que no una, sino varias veces, ha dicho que Don Quijote y Sancho son no ya tan reales, sino más reales que Cervantes ?* » (Unamuno, 2005a, p. 798) Le personnage d'Unamuno, dans sa position d'auteur-créateur, semble alors rencontrer des difficultés relatives à sa propre révolution lyrique. En effet, il ne parvient pas à expliquer que la créature peut devenir plus réelle que son créateur car c'est une possibilité qui ne lui convient pas lors de la conversation. Il répond, alors : « *No puedo negarlo, pero mi sentido al decir eso era...* » (Unamuno, 2005a, p. 798) Et il a recours au rêve, espace où la réalité intime opère : « *¿Y si sueña que existe él mismo, el soñador ?* » (Unamuno, 2005a, p. 798) Cependant, Augusto teste son créateur et renverse sa théorie du rêveur comme le seul créateur possible en faisant allusion à la réflexivité de l'action de « *soñarse* » et à la possibilité donc que le rêveur soit aussi une créature. De manière corollaire, son autonomie commence alors à s'affirmer :

- En ese caso, amigo don Miguel, le pregunto yo a mi vez : ¿de qué manera existe él, como soñador que se sueña, o como soñador por sí mismo ? Y fíjese, además, en que al admitir esta discusión conmigo me reconoce ya existencia independiente de sí. (Unamuno, 2005a, p. 798-799)

Augusto atteint le sommet de son autonomie lorsqu'il expose à Unamuno que, contrairement à ce qu'on peut penser, l'existence dont on peut douter n'est pas celle de celui qui fait partie du rêve mais celle de celui qui croit rêver. Dès lors, l'existence des personnages prend davantage d'importance que l'existence de l'auteur : « *Y yo vuelvo a insinuarle a usted la idea de que es usted el que no existe fuera de mí y de los demás personajes a quienes usted cree haber inventado. Seguro estoy de que serían de mi opinión don Avito Carrascal y el gran don Fulgenio* » (Unamuno, 2005a, p. 799). C'est de cette façon qu'Augusto se libère de son créateur et acquiert son autonomie.

b. Hors du récit de *Niebla* : les autres facettes d'Augusto Pérez.

Nous venons d'examiner la méthode employée par Augusto pour parvenir à une forme l'autonomie dans le récit de *Niebla*, grâce à la fictionnalisation d'Unamuno. Mais cette expression de l'autonomie s'est déployée au-delà du récit lui-même. Disons que, dans le récit de *Niebla*, Augusto Pérez s'affirme comme un être autonome. Et en tant qu'être autonome, il a suffisamment de liberté pour apparaître dans d'autres types d'écrits. Dans les exemples que nous nous apprêtons à travailler, Augusto « sort » du récit de *Niebla* en étendant l'univers des possibles et des formes de liberté. Le rêve sera l'espace de

prédilection choisi pour son resurgissement. De ce fait, il nous semble nécessaire de revenir sur la conception du rêve d'Unamuno.

Dans la préface du roman *Los peles* de Fernando Iscar Peyra écrite en 1916, Unamuno consacre quelques lignes à sa conception du rêve et de la liberté, laquelle est liée au hasard. Selon Unamuno (1958a), l'esprit le plus libre est celui qui rêve et c'est dans le rêve que nous nous approchons de l'éternité et de l'infini :

Un autor conoce tan poco el origen de un argumento como conocemos el de los sueños. Estos, los sueños, estallan en nosotros sin que sepamos cómo, de dónde ni por qué, son verdaderas explosiones psíquicas y representan la mayor libertad posible, la Libertad, cuya ley es el azar, halla su mejor campo en el sueño. Nunca es un espíritu más libre que cuando sueña, porque es cuando más se emancipa de nuestros tres más fieros tiranos : el espacio, el tiempo y la lógica. Es en el sueño cuando más nos acercamos a la infinitud, a la eternidad y al todopoderío. El soñador no está atado ni por el aquí, ni por el ahora, ni por la consecuencia. Y, sin embargo, es cuando el hombre es menos libre. El sueño se le impone. (pp. 359-360)

Plus loin, il ajoute : « *Pero hay el soñar despierto, la obra creadora artística, el verdadero reino de la libertad.* » (Unamuno, 1958a, p. 360) Ici, Unamuno fait référence à la *nivola*. Et puisque la *nivola* est le royaume de la liberté, ses personnages hériteront de cette liberté.^[8]

L'autonomie d'Augusto Pérez est mise en scène dans deux écrits journalistiques : le premier, « *Una entrevista con Augusto Pérez* », paru un an après la publication de *Niebla*, dans lequel Unamuno s'entretient avec Augusto et le second, de 1917, s'intitule « *Vida, guerra, alma de ideas, coloquio con Augusto Pérez* ». Dans chacun des deux écrits, Augusto Pérez intervient dans un rêve d'Unamuno.

Le texte « *Una entrevista con Augusto Pérez* » est présenté à la façon d'un essai ou d'une réflexion de l'auteur. En effet, Unamuno commence par une séquence argumentative portant sur la question philosophique de l'identité de l'être et de sa multiplicité^[9]. Ensuite, il présente *Niebla* et désigne son personnage principal comme étant à l'origine de ce roman. Il décrit Augusto Pérez comme suit : « *un día surgió dentro de mí un pobre ente de ficción, un puro personaje de novela, un homúnculo, que pedía vida. El pobrecito quería ser, quería existir.* » (Unamuno, 1958c, p. 334) Par la suite il expose le résumé du roman. Ce résumé est assez intéressant car Unamuno présente *Niebla* comme étant le récit de la vie tragique d'Augusto Pérez. *Niebla* parle du moment où Augusto Pérez éprouve le sentiment tragique de la vie lorsqu'il découvre sa nature existentielle. Unamuno (1958c) explique ce sentiment ainsi : « *se enteró al cabo de que no era más que un ente de ficción, una intervención*

de mi fantasía » (p. 335). Cette présentation sert d'introduction à la séquence dialogale qui suit, qui occupe presque la totalité de l'écrit^[10], et qui a lieu au sein d'un rêve de l'auteur.

L'écrit « *Vida, guerra, alma de ideas, coloquio con Augusto Pérez* » de 1917, commence par un petit paragraphe d'ouverture qui cède la place à ce qu'Unamuno appelle un « *coloquio* » entre Unamuno et Augusto. Dans ce paragraphe, Unamuno (1958b) évoque Augusto de la manière suivante : « *a quien maté o creí haber matado* »(p. 881) ou « *a quien dejé morir o creí haberlo dejado muerto* »(p. 881). Il joue à nouveau avec l'ambiguïté référentielle. La quasi-totalité du texte se présente, comme le précédent, sous forme de séquence dialogale. Il s'agit en effet d'un dialogue entre Augusto et Unamuno au cours d'un rêve d'Unamuno dans lequel Augusto lui apparaît. Augusto y remet en question leur existence à tous les deux, en précisant lequel d'entre eux est le rêveur et lequel fait partie du rêve :

Yo – « ¿Qué, has vuelto a la vida aun después de lo que me dijiste la última vez que te soñé ?

Él – No, no me soñó usted entonces, sino que le soñé yo a usted. Somos los soñados los que soñamos a nuestros soñadores. (Unamuno, 1958b, p. 881)

Cette clarification vient renforcer l'autonomie d'Augusto qui, ensuite, remet en question la volonté d'Unamuno de créer *Niebla* :

Él : – [...] No basta que no quiera soñarme si yo me empeño en ser soñado y en ser soñado precisamente por usted. ¿O es que cree usted haber escrito aquel relato de mi vida metafísica a que llamé *Niebla* porque le dio la gana, y así, sin más ni más ? No, no y no. Y yo, y no usted, sé por qué le escribí. (Unamuno, 1958b, p. 884)

Cette réplique nous permet de comprendre qu'Unamuno a créé Augusto et *Niebla* parce que c'est Augusto qui le voulait et non lui. La volonté d'exister apparaît ainsi comme l'élément auto-créateur du personnage unamunien dans les deux écrits mentionnés.

Augusto réapparaît en 1929, dans la préface rédigée par Unamuno pour l'édition de la traduction croate de *Niebla*. L'écrivain revient sur la genèse du roman et le sentiment tragique qui l'enveloppe. Il renvoie alors le lecteur directement à la pièce de Calderón de la Barca, son inspiration étant explicite :

El pensamiento, o mejor : el sentimiento íntimo en que me brotó esta tragedia novelesca- o nivolesca- de *Niebla* es el mismo que se expresa en *La vida es sueño*, de nuestro Calderón de la Barca, sentimiento antiguo como la civilización misma. (Unamuno, 1966, p. 1115)

Dans cette préface, Unamuno (1966) fait référence à Augusto Pérez qui, à nouveau, réapparaît en marge du rêve d'Unamuno : « *y conmigo Augusto Pérez, que siempre en el lecho de mi alma duerme, se despertó éste y me dijo* » (p. 1115). Augusto, se réveille donc à l'intérieur d'Unamuno afin de questionner le titre de la pièce de Calderón « *La vida es sueño, dijo Calderón... ¿No será más bien pesadilla (cauchemar) ?* » (p.1115). Unamuno finit la préface en justifiant sa décision d'y insérer les pensées d'Augusto et en remettant en question la fonction du rêve dans l'existence du personnage : « *Pero con esas pocas palabras*

de su soliloquio quiero encabezar la traducción croata del desdichado sueño de su vida, de la desdichada vida de su sueño. » (p.1115)

Enfin, l'illusion d'autonomie du personnage *nivolesque* est produite par Unamuno grâce au recours à d'autres procédés comme l'hétéronymie et la pseudonymie.

En effet, lorsqu'Unamuno se trouve à Hendaye, deux « *ensayitos psicológicos* » seront publiés et signés du nom d'Augusto Pérez Niebla. Ils seront publiés dans *La Voz de Gipúzcoa*, à San Sebastián, le premier : « *El niño malo* », le 6 août 1926 et le second, quatre jours plus tard : « *Brutalidad e inteligencia* ». Selon Manuel María Urrutia, *Niebla* est un roman ouvert ; l'existence d'Augusto Pérez en serait la preuve car il réapparaît en tant que « pigiste » dix ans plus tard. Le critique interprète cela de la manière suivante : « *tanto el hombre como el ente de ficción aspiran a la inmortalidad y que, en definitiva, uno se apoya en el otro para lograrlo.* » (M^a Urrutia, 2007, p.166)

Dans les deux écrits, Unamuno se sert d'Augusto Pérez afin d'exprimer son avis sur la dictature de Primo de Rivera. Or, cet Augusto Pérez ne présente aucune caractéristique qui pourrait éventuellement renvoyer le lecteur au personnage de *Niebla*. En effet, le nom d'Augusto Pérez Niebla sert uniquement d'expédient à Unamuno. Dans ces deux écrits, les pensées d'Unamuno sont dissimulées sous la voix du personnage de *Niebla*. Augusto Pérez Niebla est, tout simplement, un pseudonyme d'Unamuno.

Cependant, si nous revenons en arrière, nous pouvons constater que, finalement, toutes les apparitions d'Augusto Pérez dans les soi-disant rêves d'Unamuno dans lesquels ils entamaient tous les deux un dialogue, n'étaient rien de plus qu'une technique discursive employée par Unamuno pour exprimer son avis. Si nous revenons au récit de *Niebla*, le dialogue qui a lieu dans le bureau d'Unamuno à Salamanque n'est simplement qu'une réflexion sur l'existence et la liberté humaine, thèmes essentiels de la philosophie unamunienne. Dans *Cómo se hace una novela* Unamuno (2005c) déclare : « *Todo ser de ficción, todo personaje poético que crea un autor hace parte del autor mismo [...] todas las criaturas son su creador.* » (p. 184) A l'appui de cette affirmation, nous pouvons conclure que toutes les expressions d'Augusto Pérez ne sont, en fin de compte, que des dédoublements de Miguel de Unamuno. Dans les articles de *La voz de Gipúzcoa*, Augusto Pérez Niebla est son pseudonyme et le personnage d'Augusto Pérez est son hétéronyme. *Niebla* est le support de création par Unamuno de son hétéronyme dans lequel l'univers imaginaire et la réalité d'Augusto se déploient. Une fois cet imaginaire créé, son hétéronyme réapparaîtra dès qu'Unamuno voudra coucher à l'écrit sa pensée et ses inquiétudes sociales et philosophiques. Le rêve fonctionne comme la représentation de sa conscience et son

hétéronyme, Augusto Pérez, une excroissance ou avatar de sa pensée. La *nivola* peut être interprétée comme un rêve d'Unamuno, résultat de la révolution de ses idées.

En guise de conclusion, nous aimerions répondre à la question servant de titre à cet article en affirmant que nous sommes de l'avis que la *nivola* a bien participé à la révolution littéraire du XX^e siècle espagnol principalement pour deux raisons :

(i) La première, parce qu'Unamuno a soutenu et a su mener en pratique sa théorie de révolution lyrique grâce à laquelle le personnage atteint une forme de liberté.

(ii) Et la seconde, parce que l'autonomie du personnage, acquise notamment au moyen de l'hétéronomie et de la pseudonymie, procédés employés de manière récurrente, a marqué le nouveau roman moderne de cette période littéraire et pas seulement en Espagne. Ainsi, Augusto Pérez a contribué à cette révolution littéraire autant que El marqués de Bradomín (hétéronyme de Valle-Inclán), Azorín (hétéronyme de José Martínez Ruiz), Pío Cid (hétéronyme de Ganivet), Juan de Mairena (hétéronyme d'Antonio Machado) ou, hors d'Espagne, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos ou Ricardo Reis (hétéronymes de Pessoa) ou via d'autres procédés, comme la métalepse, exploités par Borges ou Pirandello, entre autres.

La *nivola* a ainsi contribué à la révolution littéraire du XX^e siècle espagnol grâce au développement de la théorie de la révolution lyrique d'Unamuno qui se trouve mise en œuvre par le personnage. La réflexion suivante de Julián Marías sur le rapport des personnages et la réalité nous semble, à cet égard, pertinente : « *Se dirá que los personajes de ficción no son reales. Pero esto requeriría ponerse previamente de acuerdo sobre lo que se entiende por realidad.* » (Marías, 1953, p.37)

Bibliographie

- COMPAGNON Antoine (1998), *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, coll. « Essais ».
- GENETTE Gérard (2004), *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- MARÍAS Julián (1953) [1943] *Miguel de Unamuno* (1943), Buenos Aires, Emecé Editores, coll. « Grandes ensayistas ».
- M^a URRUTIA LEÓN Manuel (2007), *Miguel de Unamuno desconocido (con 58 nuevos textos de Unamuno)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, coll. « Biblioteca Unamuno », n^o 32.
- SHLICKERS Sabine (2005), « Inversion, transgressions, paradoxes et bizarreries. La métalepse dans les littératures espagnoles et française. », in John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, EHESS, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales », n^o 108.
- UNAMUNO Miguel de (1936), « Teatralerías de morcillero », *Ahora*, Madrid, CMU_12-98, Repositorio documental Gredos, FMU. Artículos de Miguel de Unamuno [2826]. Disponible sur https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/102449/CMU_12-98.pdf?sequence=1&isAllowed=y, consulté le 10 avril 2021.
- _____ (1958a), « Prólogo a Paisajes parisienses, de Manuel Ugarte » [1901], in *Obras completas*, t. VII. *Prólogos – Conferencias – Discursos*, éd. Manuel García Blanco, Madrid, Afrodisio Aguado, coll. « Paradilla del Alcor ».
- _____ (1958a), « Prólogo a la novela *Los Peleles*, de Fernando Iscar Peyra » [1916], in *Obras completas*, t. VII. *Prólogos – Conferencias – Discursos*, éd. Manuel García Blanco, Madrid, Afrodisio Aguado, coll. « Paradilla del Alcor ».
- _____ (1958b), « Vida, guerra, alma e ideas. Coloquio con Augusto Pérez » [1917], in *Obras completas*, t. IX. *Novela, II y Monodialogos*, éd. Manuel García Blanco, Madrid, Afrodisio Aguado, coll. « Paradilla del Alcor ».
- _____ (1958c), « Una entrevista con Augusto Pérez » [1915], in *Obras completas*, t. X. *Autobiografía y recuerdos personales*, éd. Manuel García Blanco, Madrid, Afrodisio Aguado, coll. « Paradilla del Alcor ».
- _____ (1966), « Prólogo a la traducción croata de la novela *Niebla* » [1929], in *Obras completas*, éd. Manuel García Blanco, t. VIII, *Prólogos a diversos libros ajenos*, Madrid, Escelicer.
- _____ (2005a), *Niebla* [1914], in *Narrativa completa I*, Barcelona, RBA - Instituto Cervantes.
- _____ (2005b), *Tres novelas ejemplares y un prólogo* [1920], in *Narrativa completa II*, Barcelona, RBA - Instituto Cervantes.
- _____ (2005c), *Manual de Quijotismo. Cómo se hace una novela. Epistolario Miguel de Unamuno/Jean Cassou*, éd. Bénédicte Vauthier, Salamanca, Universidad de Salamanca.

Notes

[1] Au début du XX^e siècle en Europe, des questions d'ordre ontologique se posent et la raison sera insuffisante pour y répondre. De nouvelles méthodes afin de répondre à ces questions apparaissent. Nous faisons référence à l'irrationalisme, s'appuyant sur l'intuition ; le subjectivisme, focalisé sur la conscience individuelle, ou encore le perspectivisme, selon lequel, il y a autant de réalités que de points de vue.

[2] Des productions qui, en raison de leurs caractéristiques narratologiques, ont été ultérieurement baptisées « romans lyriques », un terme forgé par Ralph Freedman dans ses études sur le roman moderniste européen et repris par Ricardo Gullón, Dario Villanueva et Miguel Ángel Lozano Marco dans l'étude du panorama du roman espagnol de la première moitié du XX^e siècle.

[3] Nous pouvons constater par la date de publication qu'il s'agira de l'un des derniers écrits de l'auteur puisqu'il décèdera en décembre de la même année.

[4] Cet écrit a été publié sous deux titres différents. Le premier est celui que nous venons de mentionner. L'autre est publié sous le titre « La reforma del castellano. Prólogo de un libro de prensa (1) ».

La dernière phrase correspond à la parabole de Jésus figurant dans le passage où Matthieu devient nouveau disciple de Jésus. Ce passage apparaît dans Matthieu 9 :14-17, Marc 2 :21-22 et Luc 5 :33-39.

[5] Le suicide, entendu comme prise d'autonomie, apparaît davantage dans plusieurs romans d'Unamuno. Dans le roman précédent, *Amor y pedagogía*, son personnage principal, Apolodoro, tente également de se suicider. La grande différence entre Apolodoro et Augusto est la conscience que ce dernier a de se savoir créature créée par son auteur, Unamuno, et donc son impossibilité de faire quoi que ce soit sans sa permission.

[6] Cette séquence correspond au chapitre XXXI de *Niebla*.

[7] Ou métalepse d'énonciation verticale vers le haut ((Shlickers, 2005, p.153).

[8] Outre la définition du rêve, ce qui est intéressant dans cette préface, c'est l'appellatif « *pelele* », synonyme de « *muñeco de trapo* », pantin en français, qui donne son titre à l'œuvre dont Unamuno fait le prologue. Le protagoniste, Adolfo Menéndez, n'est pas un « *pelele* » car « *no se deja matar ni morir, se da la muerte* ». Dans le roman, « *es el único que hace. Y por eso se suicida* ». Il existe une réelle ressemblance entre Adolfo Menéndez et Augusto Pérez, qui représente l'autonomie du personnage *nivolesque*.

[9] Unamuno réalise une réflexion sur le fait que l'individu est constitué de plusieurs « moi ». Cela signifie que l'individu n'est pas une unité en bloc mais une unité constituée de l'assemblage de plusieurs formes de lui-même.

[10] Précisons que le dialogue ne porte pas (principalement) sur la fonction d'Augusto dans les rêves d'Unamuno, mais qu'il est d'ordre psychologico-social puisqu'ils y discutent de la différence entre les individus considérés comme des « bêtes pures » et ceux qui sont considérés comme des « bêtes impures ».